



O CINEMA BRASILEIRO COMO FERRAMENTA DO POLÍTICO:

ANCORAGENS, ENGATES E REDES DE RUÍDOS EM OBRAS DE 2012 A 2018

Eduardo Paschoal de Sousa

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes

São Paulo | 2022

O CINEMA BRASILEIRO COMO FERRAMENTA DO POLÍTICO:

ANCORAGENS, ENGATES E REDES DE RUÍDOS EM OBRAS DE 2012 A 2018

Eduardo Paschoal de Sousa

São Paulo | 2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

EDUARDO PASCHOAL DE SOUSA

**O CINEMA BRASILEIRO COMO
FERRAMENTA DO POLÍTICO:
ANCORAGENS, ENGATES E REDES
DE RUÍDOS EM OBRAS DE 2012 A 2018**

São Paulo | 2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

EDUARDO PASCHOAL DE SOUSA

**O CINEMA BRASILEIRO COMO
FERRAMENTA DO POLÍTICO:
ANCORAGENS, ENGATES E REDES
DE RUÍDOS EM OBRAS DE 2012 A 2018**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Ciências.

Área de Concentração:
Meios e Processos Audiovisuais

Linha de Pesquisa:
Cultura Audiovisual e Comunicação

Orientadora:
Profa. Dra. Rosana de Lima Soares

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo autor

Sousa, Eduardo Paschoal de
O cinema brasileiro como ferramenta do político:
ancoragens, engates e redes de ruídos em obras de 2012 a
2018 / Eduardo Paschoal de Sousa; orientadora, Rosana de
Lima Soares. – São Paulo, 2022.
404 p.: il.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Meios
e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes
/ Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Cinema brasileiro. 2. Cultura audiovisual. 3.
Circulação crítica. 4. Comunidades de interpretação. 5.
Política. I. Soares, Rosana de Lima. II. Título.

CDD 21.ed. –

791.43

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Documento composto em fontes: Ubuntu (corpo do texto)
e Akzidenz-Grotesk (títulos).

Revisão de texto: Patrícia Santinelli

Projeto gráfico e diagramação: Julia Contreiras



Tese realizada com recursos de fomento da Fundação de Amparo à pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), modalidade Bolsa de Doutorado no País, processo nº 2018/07128-6; e modalidade Bolsa de Estágio em Pesquisa no Exterior, processo nº 2019/09283-1.

“As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.”

Nome: SOUSA, Eduardo Paschoal de

Título: **O cinema brasileiro como ferramenta do político:**
ancoragens, engates e redes de ruídos em obras de 2012 a
2018

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios
e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de
Doutor em Ciências.

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais
Linha de Pesquisa: Cultura Audiovisual e Comunicação

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Orientadora

Profa. Dra. Rosana de Lima Soares

Instituição: Escola de Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo

Julgamento:

Prof(a). Dr(a).

Instituição:

Julgamento:

Prof(a). Dr(a).

Instituição:

Julgamento:

Prof(a). Dr(a).

Instituição:

Julgamento:

Prof(a). Dr(a).

Instituição:

Julgamento:

Para Ana Julia,
por todos os dias.

Para Luciana e Dirce,
por me explicarem
que são os livros
que nos escolhem.

AGRADECIMENTOS

Ao longo de todo percurso do doutorado, foram muitas as pessoas que tiveram a generosidade de dividir um pouco do seu tempo e do seu olhar na construção desta pesquisa.

Agradeço imensamente à Rosana, orientadora desta tese, pelo apoio constante, desde a graduação. Por ter confiado e incentivado este estudo, pelos inúmeros diálogos e trocas, e pela amizade construída nesse caminho. Sua leitura atenta e seus direcionamentos foram fundamentais para dar forma a esta pesquisa.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo apoio imprescindível com bolsa de estudos durante todo período do doutorado e também pelo auxílio que permitiu a realização do doutorado sanduíche.

A todas e todos os(as) professores(as) e funcionários(as) da Escola de Comunicações e Artes da USP e do PPGMPA, pela atenção e dedicação. À coordenação do Programa e, em especial, ao professor Eduardo Vicente, por todo apoio durante o mestrado e o doutorado.

À professora Rose de Melo Rocha e ao professor Samuel Paiva, pelas contribuições valiosas na banca de qualificação. Suas leituras e inquietações acerca da pesquisa ecoaram durante todo o percurso e foram muito importantes para chegar até aqui. À professora Vera Lúcia Follain de Figueiredo, pelas conversas inspiradoras nos encontros e eventos acadêmicos, e pela generosidade com que aceitou fazer parte da banca de avaliação. Ao professor Eduardo Morettin, pela presença e apoio constantes, desde o mestrado, pelo diálogo sempre atento e pela ajuda em todo o processo do doutorado sanduíche.

Aos professores Guillaume Soulez e Roger Odin, por acolherem parte desta pesquisa na França, pelas leituras e conselhos, pelas trocas generosas.

Às amigas e amigos do MidiAto (Aline, Amanda, Andrea, Bruno, Caio, Cintia, Fernanda, Ivan, Jeniffer, Juliana Doretto, Natalia, Renata, Viviane), pelos nossos encontros constantes, pela construção coletiva e profícua, por compartilharem experiências e ideias. Em especial ao Thiago, por todos os trabalhos juntos, pelos diálogos de pesquisa e de vida, pela amizade; e à Juliana Gusman, à Nara e à Sofia, pelas parcerias nas monitorias, pelas conversas e escritas conjuntas.

Às e aos colegas da *Metacrítica* – Rede de Pesquisa em Cultura Midiática, pelas trocas e encontros, e em especial à professora Gislene Silva, por ter contribuído com a estrutura e incentivado esta pesquisa, e aos professores Cláudio Coração e Marcio Serelle, pelas oportunidades de diálogo e troca.

Às e aos colegas dos GTs *Cultura das Mídias e Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual* da Compós, em especial ao Gustavo Souza da Silva, pelas contribuições e conversas, desde o mestrado.

Às amigas e aos amigos que estiveram presentes nesse intenso percurso, em especial: ao Rodolfo e à Tatiane, e à Patricia e ao Hideki pelos encontros, conversas e carinho; ao grupo da Maitê – Geraldo, Nathalia, Regiano e Shannon –, que dividiu muitos dos melhores momentos deste ciclo.

Ao Lucas, pelo carinho atento, e ao Miguel, pela diversão de sempre. Ao Marcos Vinícius, por lembrar com sorrisos e leveza que sempre há esperança nos que vêm.

Ao João (Jonathan), pela amizade constante e imensa. Por ser família, abrigo e abraço. Por estar sempre presente.

À Luciana, pelo incentivo e exemplo, por me ensinar a ter coragem e a ver o mundo mais leve, a contornar e persistir. Pela cumplicidade, pelas conversas, pela força e pelo amor. Ao Orivelto, por nunca deixar de acreditar na construção pela educação.

À Ana Julia, por estar ao meu lado em todos os momentos. Por me lembrar sempre da importância e da dimensão do trabalho. Por ser a primeira incentivadora, a leitora mais criteriosa e o olhar mais atento. Pelas conversas profundas e à toa, pelas caminhadas longas e pelas maiores aventuras, por dividir o caminho. Por ser ventos, raios, tempestade e calma. Por ser vida inteira.

*O “olhar” sempre foi político em minha vida. (...)
Existe poder em olhar.*

bell hooks

*Não vou deixar, não vou, não vou deixar você esculachar
Com a nossa história
É muito amor, é muita luta, é muito gozo, é muita dor,
E muita glória.*

Caetano Veloso

RESUMO

Esta tese tem como objetivo analisar a presença do político e do social no cinema brasileiro recente, de 2012 a 2018. Considera, para isso, três dimensões das obras: sua produção, com o aumento das políticas públicas de financiamento à atividade audiovisual nos últimos anos; as temáticas recorrentes do período, ao retratar o político e o social por meio das intimidades; e a circulação, na maneira como as mudanças sociais e políticas do país impactaram também na organização do espaço público e, consequentemente, na recepção das obras no período. Para isso, o estudo propõe três operadores teóricos e metodológicos: o primeiro deles, a ancoragem, mapeia o contato da obra com seu contexto de circulação, e como as mudanças políticas do espaço público modificam também a maneira como alguns dos filmes são recebidos. O segundo, o engate, vai em direção complementar, do público ao filme, buscando compreender quais pontos de contato e de identificação são acionados entre os longas-metragens e suas audiências. O terceiro, a rede de ruídos, foi construído ao abordar o conjunto crítico dos objetos audiovisuais, as comunidades que mobilizam e as interpretações muitas vezes em conflito em suas circulações. O mapeamento de uma série relevante de obras nos conduziu à percepção de que há um processo de mediação e mediatização dos filmes que faz com que o cinema chegue a outras mídias e a uma ampla esfera crítica. Como hipótese, essas reverberações nos levaram a considerar os objetos audiovisuais como ferramentas do político nos debates que ocorrem no espaço público. Para isso, nos propusemos a olhar mais atentamente para quatro longas-metragens: *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014), *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015), *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) e *Vazante* (Daniela Thomas, 2017). A partir deles e de suas repercussões, observamos os filmes como objetos culturais em constante disputa, em diálogo com seus contextos e seus públicos.

Palavras-chave: Cultura audiovisual; Cinema brasileiro; Circulação crítica; Comunidades de interpretação; Política.

ABSTRACT

This thesis analyzes the political and social elements in Brazilian cinema between 2012 and 2018 by examining three aspects: production, considering the increase in public funding for audiovisual projects in this period; recurring themes, specifically the intimate portrayal of political and social issues; and circulation, in that the country's social and political changes have impacted the organization of public space and, consequently, the reception of artworks in the period. To do this, the study proposes three theoretical and methodological operators: first, anchoring, which maps the works' in their web of circulation while examining how political changes to public space also influence the way in which some of the films are received. The second, coupling, takes on the audience's perspective of these films in seeking to understand the points of contact and identification that are activated between them. The third, the network of reverberating, was constructed by examining this essential set of audiovisual artefacts, the communities they mobilize, and their interpretations which are often in conflict with their contexts of circulation. Mapping a relevant series of works led us to perceive that there is a process of mediation and mediatization of films that causes cinema to impact other media and a broader critical sphere. As a hypothesis, these reverberations led us to consider audiovisual artefacts as political tools in debates that take place in public space. We propose to closely examine four feature films: *Praia do Futuro* (*Future Beach*, Karim Aïnouz, 2014), *Que Horas Ela Volta?* (*The Second Mother*, Anna Muylaert, 2015), *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) and *Vazante* (Daniela Thomas, 2017). In these and their repercussions, we observe the films as cultural objects in constant debate and in dialogue with their contexts and their audiences.

Keywords: Audiovisual culture; Brazilian cinema; Circulation; Interpretative communities; Policy.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Sequência do filme *Café com canela* (Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2017), por volta dos 85 minutos do longa-metragem. p. 28

FIGURA 2: Filmes brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição, de 1995 a 2019. p. 46

FIGURA 3: Recursos disponibilizados pelo FSA, por objeto financiado em milhões de reais, de 2009 a 2018. p. 50

FIGURA 4: Distribuição dos recursos para os projetos selecionados entre as regiões. p. 53

FIGURA 5: Composição do fomento para longas-metragens brasileiros, de 1995 a 2019, lançados em salas comerciais e catalogados pela Ancine. p. 55

FIGURA 6: Linha do tempo com as principais políticas públicas de fomento ao audiovisual, desde os anos próximos à promulgação das Leis Rouanet e do Audiovisual, até a interrupção dos programas de incentivo direto, em 2019. p. 56

FIGURA 7: Sequência do vídeo *Corrupção: regra ou exceção?*. p. 76

FIGURA 8: Sequência do filme *Joaquim* (Marcelo Gomes, 2017). p. 77

FIGURA 9: Esquema com um método de elaboração de uma rede de ruídos a partir das obras. p. 117

FIGURA 10: Publicação da presidenta Dilma Rousseff no *Facebook* agradecendo à equipe do filme *Aquarius* pelo protesto no Festival de Cannes (2016). p. 122

FIGURAS 11 E 12: Duas colunas na sessão do crítico Eduardo Escorel na Revista *piauí*. p. 123

FIGURA 13: Linha do tempo (de 2013 a 2018) com os principais acontecimentos de circulação e contexto de quatro objetos analisados nesta pesquisa: os filmes *Praia do Futuro*, *Que horas ela volta?*, *Aquarius* e *Vazante*. p. 125

FIGURA 14: Encontro de Val com sua filha Jéssica no aeroporto, em *Que horas ela volta?*. p. 131

FIGURA 15: Reprodução da coluna de Ancelmo Gois do dia 20/05/2014. p. 140

FIGURA 16: Reprodução de postagem de um espectador, em 20 de maio de 2014, com carimbo de “Avisado” sobre ingresso do filme *Praia do Futuro*. p. 142

FIGURA 17: Reprodução de postagem do Tumblr “Tá avisado”, com *memes* após a polêmica do filme *Praia do Futuro*. p. 143

FIGURA 18: Reproduções da página de *Praia do Futuro* no Facebook. p. 143

FIGURA 19: Cenas do casal Bebel e Olavo, interpretado por Camilla Pitanga e Wagner Moura na novela *Paraíso tropical* (2007). p. 157

FIGURA 20: Cartazes brasileiros do filme *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014). p. 162

FIGURA 21: Cartazes brasileiros do filme *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014). p. 163

FIGURA 22: Fotogramas do filme *Praia do Futuro*. p. 165

FIGURA 23: Fotogramas do filme *Praia do Futuro*. p. 166

FIGURA 24: Fotogramas do filme *Praia do Futuro*. p. 167

FIGURA 25: Fotogramas do filme *Praia do Futuro*. p. 168

FIGURA 26: Fotogramas do filme *Praia do Futuro*. p. 169

FIGURA 27: Fotogramas do filme *Praia do Futuro*. p. 170

FIGURA 28: Fotogramas do filme *Praia do Futuro*. p. 170

FIGURA 29: Fotogramas do filme *Praia do Futuro*. p. 117

FIGURA 30: Quadro com cartaz do filme *Que horas ela volta?* ao lado de montagem tematizando a *live* de Regina Casé com Daniel Cady. p. 178

FIGURA 31: Fotogramas do filme *Que horas ela volta?*. p. 183

FIGURA 32: Fotogramas do filme *Que horas ela volta?*. p. 184

FIGURA 33: Fotogramas do filme *Que horas ela volta?*. p. 185

FIGURA 34: Fotogramas do filme *Que horas ela volta?*. p. 186

FIGURA 35: Personagens da primeira matéria do *Fantástico* sobre o filme *Que horas ela volta?*. p. 195

FIGURA 36: Personagens da segunda matéria do *Fantástico* sobre o filme *Que horas ela volta?*. p. 197

FIGURAS 37 e 38: Montagens (*memes*) a partir do filme *Que horas ela volta?*. p. 199

FIGURA 39: Regina Casé e Sônia Braga em esquete ficcional cômica do primeiro episódio do programa *Brasil Legal*, em 1995. p. 204

FIGURA 40: Ao centro, a diretora do filme *Que horas ela volta?*, Anna Muylaert, em sessão especial de pré-estreia da obra dedicada às funcionárias domésticas em São Paulo. p. 208

FIGURA 41: Postagem na página oficial do filme, relatando sessão especial para beneficiárias do Bolsa Família em Canoas/RS. p. 209

FIGURA 42: Postagem na página de Dilma Rousseff no *Facebook*, repercutindo encontro com a atriz Camila Márdila, que interpreta Jéssica no filme *Que horas ela volta?*. p. 216

FIGURA 43: O então presidente interino Michel Temer empossa seus ministros, em 12 de maio de 2016. p. 221

FIGURA 44: Equipe de *Aquarius* protesta no tapete vermelho do Festival de Cannes, na França, em 2016. p. 222

FIGURA 45: Fotogramas do filme *Aquarius*. p. 229

FIGURA 46: Fotogramas do filme *Aquarius*. p. 231

FIGURA 47: Fotogramas do filme *Aquarius*. p. 233

FIGURA 48: Fotogramas do filme *Aquarius*. p. 235

FIGURA 49: Manifestação da presidenta Dilma Rousseff em seu perfil oficial no *Twitter*. p. 239

FIGURA 50: Imagens que circularam nas redes sociais com a hashtag “#BoicoteAquarius”. p. 241

FIGURA 51: Cartaz de *Aquarius* com a recomendação de Reinaldo Azevedo. p. 242

FIGURA 52: Linha do tempo que relaciona os acontecimentos políticos institucionais com a circulação do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016). p. 245

FIGURA 53: Fotogramas do filme *Vazante*. p. 256

FIGURA 54: Fotogramas do filme *Vazante*. p. 257

FIGURA 55: Fotogramas do filme *Vazante*. p. 257

FIGURA 56: Fotogramas do filme *Vazante*. p. 259

FIGURA 57: Fotogramas do filme *Vazante*. p. 260

FIGURA 58: Fotogramas do filme *Vazante*. p. 263

FIGURA 59: Fotogramas do filme *Vazante*. p. 265

FIGURA 60: Fotogramas do filme *Vazante*. p. 266

FIGURA 61: Fotogramas do curta-metragem *Seams* (Karim Aïnouz, 1993). p. 306

FIGURA 62: Fotogramas do curta-metragem *Paixão nacional* (Karim Aïnouz, 1994). p. 307

FIGURA 63: Fotogramas do curta-metragem *Hic habitat felicitas* (Karim Aïnouz, 1996). p. 308

FIGURA 64: Fotogramas de *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) e de *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014). p. 311

FIGURA 65: Fotogramas das obras *Praia do Futuro*, *Tatuagem*, *Olhe pra mim de novo*, *Meu corpo é político*, *Waiting for B.*, *Mãe só há uma*, *Hoje eu não quero voltar sozinho* e *Corpo elétrico*. p. 316

FIGURA 66: Fotogramas de *Corpo elétrico*. p. 318

FIGURA 67: As “empreguetes” na novela *Cheias de charme* e as funcionárias domésticas da casa de Carminha, Nina e Zezé, em *Avenida Brasil*. p. 320

FIGURA 68: Fotogramas dos filmes *Doméstica*, *Que horas ela volta?*, *O som ao redor*, *Casa grande* e *Aquarius*. p. 325

FIGURA 69: Fotogramas dos filmes *O processo*, *Excelentíssimos* e *Camocim*. p. 327

FIGURA 70: Fotogramas dos filmes *Ela volta na quinta*, *Branco sai, preto fica* e *Café com canela*. p. 332

FIGURA 71: Esquema sintético da circulação do filme *Praia do Futuro*. p. 337

FIGURA 72: Esquema sintético da circulação do filme *Que horas ela volta?*. p. 342

FIGURA 73: Esquema sintético da circulação do filme *Aquarius*. p. 347

FIGURA 74: Esquema sintético da circulação do filme *Vazante*. p. 352

FIGURA 75: Esquema sintético de comparação entre os filmes analisados por esta pesquisa. p. 353

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: Variação do PIB brasileiro, de 2002 a 2018. p. 40

QUADRO 2: Mudança de estratificação familiar entre 2002 e 2015, com variação percentual nos períodos de maior alteração (2002 comparado com 2014). p. 40

QUADRO 3: Coinvestimentos regionais – Parcerias realizadas entre 2014 e 2018. p. 53

QUADRO 4: Longas-metragens selecionados em mapeamento desta pesquisa. p. 62

QUADRO 5: Diferenças conceituais entre “comunidade de interpretação” (ESQUENAZI, 2011) e “comunidade deliberativa” (SOULEZ, 2013). p. 111

QUADRO 6: Dados de produção e circulação dos 4 principais filmes analisados nesta pesquisa. p. 129

LISTA DE SIGLAS

Abraccine - Associação Brasileira de Críticos de Cinema

ADI - Ação Direta de Inconstitucionalidade

Ancine - Agência Nacional do Cinema

Apan - Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro

APCA - Associação Paulista de Críticos de Arte

BNDES - Banco Nacional de Desenvolvimento

Bope - Batalhão de Operações Policiais Especiais

Cade - Conselho Administrativo de Defesa Econômica

Cemig - Companhia Energética de Minas Gerais S.A.

Cena - Centro de Análise do Cinema e do Audiovisual

CFP - *Certified Financial Planner*

Cicae - Confederação Internacional de Cinemas de Arte e Ensaio

Condecine - Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional

CLT - Consolidação das Leis do Trabalho

CNC - *Centre national du cinéma et de l'image animée*

EBC - Empresa Brasileira de Comunicação

Enem - Exame Nacional do Ensino Médio

FAO - Organização das Nações Unidas para Agricultura e Alimentação

Fapesp - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

FAU - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Fenatrad - Federação Nacional das Trabalhadoras Domésticas

Fies - Fundo de Financiamento Estudantil

Fiesp - Federação das Indústrias do Estado de São Paulo

Fifa - Federação Internacional de Futebol

FSA - Fundo Setorial do Audiovisual

Funcultura - Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura

Fundarpe - Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco

Fuvest - Fundação Universitária para o Vestibular

GEMAA/UERJ - Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa da Universidade Estadual do Rio de Janeiro

HIV - *Human Immunodeficiency Virus* (vírus da imunodeficiência humana)

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

Ibope - Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística

Inep - Instituto Nacional do Ensino Superior

Ipea - Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada

LGBTs - lésbicas, gays, bissexuais e transexuais

LGBTQIA+ - lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, transgêneros, *queer*, intersexuais, assexuais e mais

MP - Medida Provisória

MPL - Movimento Passe Livre

MST - Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra

PaQ - Prêmio de Incentivo à Qualidade do Cinema Brasileiro

PAR - Prêmio Adicional de Renda

PNAD - Pesquisa Nacional de Amostra de Domicílios Contínua

PNC - Plano Nacional de Cultura

Prodav - Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro

Prodecine - Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional

Pró-Infra - Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual

Prouni - Programa Universidade para todos

PT - Partido dos Trabalhadores

PUC - Pontifícia Universidade Católica

SAv - Secretaria do Audiovisual

Sindoméstica - Sindicato das Empregadas e Trabalhadores Domésticos na Grande São Paulo

Sisu - Sistema de Seleção Unificado

SPCine - Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo.

STF - Supremo Tribunal Federal

TCU - Tribunal de Contas da União

UFPE - Universidade Federal de Pernambuco

UFRB - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

UFSCar - Universidade Federal de São Carlos

UNAIDS - Joint United Nations Program on HIV/AIDS (Programa Conjunto das Nações Unidas sobre HIV/Aids)

UnB - Universidade de Brasília

Unesco - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UPP - Unidade de Polícia Pacificadora

USP - Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1 — INTRODUÇÃO: PONTOS DE PARTIDA	26
1.1 — Panorama das transformações políticas e sociais no Brasil dos últimos anos	33
1.2 — Políticas públicas de incentivo ao audiovisual no país a partir de 1990	44
1.3 — Percurso de pesquisa: recorte temporal, mapeamento inicial, objetivos e hipótese	59
2 — ANCORAGEM, ENGATE E REDES DE RUÍDOS AO REDOR DOS FILMES	74
2.1 — O político como temática no cinema brasileiro: diálogos entre os filmes e seus contextos de circulação	81
2.2 — <i>Ancoragem</i> e <i>engate</i> : movimentos das obras em direção a seus contextos e públicos	94
2.3 — <i>Ruídos</i> e o caminho de um método de análise	109
2.4 — Redes de ruídos e escolha das obras: <i>Praia do Futuro</i> , <i>Que horas ela volta?</i> , <i>Aquarius</i> e <i>Vazante</i>	118
3 — INTERPRETAÇÕES E RUÍDOS NAS OBRAS E EM SUAS CIRCULAÇÕES: <i>PRAIA DO FUTURO</i> E <i>QUE HORAS ELA VOLTA?</i>	136
3.1 — Representações e conflitos nas circulações de <i>Praia do Futuro</i>	140
3.1.1 — Ancoragens e ruídos no Brasil de 2014: políticas LGBTQIA+ e o avanço do conservadorismo religioso	149
3.1.2 — Engates e ruídos na circulação fílmica: trajetória do protagonista e representações de masculinidade	155
3.1.3 — Ruídos e diálogos entre estética e política na materialidade fílmica	164
3.1.4 — Redes de ruídos e as comunidades acionadas em torno da obra	172

3.2 — O filme em diálogo com seu contexto político: <i>Que horas ela volta?</i>	177
3.2.1 — Composição da narrativa fílmica em relações cotidianas	179
3.2.2 — Ancoragens no político: diálogos da obra com seu contexto	186
3.2.3 — Interpretações em conflito e ruídos nas circulações do filme	192
3.2.4 — Espectadores em diálogo com o filme: engates em sua circulação política	200

4 — A POLÍTICA INSTITUCIONAL E O CINEMA COMO FERRAMENTA DE DEBATE: *AQUARIUS* E *VAZANTE* **218**

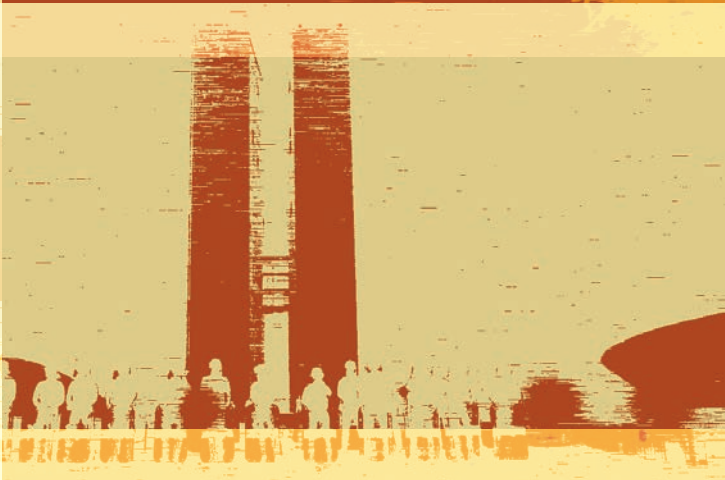
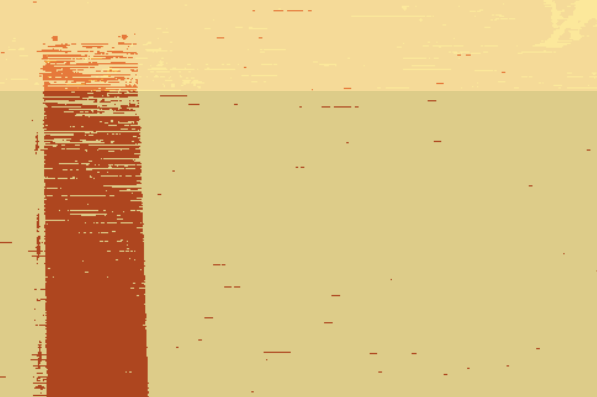
4.1 — Reflexos do político na circulação fílmica: <i>Aquarius</i>	221
4.1.1 — A composição narrativa e as temáticas de <i>Aquarius</i>	228
4.1.2 — Ancoragens na política institucional do Brasil de 2016	237
4.1.3 — Clara, Dilma e o papel da crítica nos engates à obra	247
4.2 — Diálogos do político em uma teia de ruídos e circulações: <i>Vazante</i>	254
4.2.1 — Diálogo entre forma e conteúdo nas representações e narrativas fílmicas	255
4.2.2 — Os caminhos da produção na busca pela verossimilhança	266
4.2.3 — Interpretações e ruídos de <i>Vazante</i> por meio de suas circulações	270

5 — DIMENSÕES E INTERPRETAÇÕES DO POLÍTICO NO CINEMA BRASILEIRO RECENTE **288**

5.1 — Agentes, arranjos e circuitos de legitimação no cinema brasileiro recente	291
5.2 — O político como temática e os diálogos entre as obras	304
5.3 — O político e suas redes de ruídos nas circulações das obras	333
5.4 — Os filmes no centro de suas redes de ruídos	353

CONSIDERAÇÕES FINAIS **363**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **377**



1 –

INTRODUÇÃO: PONTOS DE PARTIDA

- _ Contexto político e social
- _ Políticas públicas para o audiovisual
- _ Percurso de pesquisa
- _ Mapeamento, objetivos e hipótese

Em uma das últimas sequências de *Café com canela* (Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2017), as duas personagens principais decidem fazer uma faxina na casa de uma delas e colocar em ordem o que ficou sob a poeira por muitos anos. Margarida, a mais velha, por volta dos 50 anos, foi professora de Violeta, naquele momento com mais ou menos 30. A cena marca a superação de um processo de luto vivenciado por Margarida após a morte repentina de seu filho, ainda criança.

Isolada do mundo, ela passa longos anos em sua casa, tentando reelaborar a perda e superar a dor, que se materializa em muitos momentos da longa-metragem sob a figura das paredes que encolhem, das raízes de plantas que brotam do chão e sufocam a personagem. O encontro meio ao acaso entre as duas passa a ser marcado por conversas sucessivas, que no filme são representadas por um botão de rosa, dado à Margarida pela ex-aluna a cada vez que visita sua casa e passa um café para o longo diálogo.



Dessa vez, decidida a tirar Margarida daquela situação de uma vez por todas, Violeta limpa a pequena televisão de tubo, reclama da poeira acumulada, e comenta sobre a enorme quantidade de tempo que as pessoas perdem em frente ao aparelho. Margarida explica que deve ser porque não há nada mais interessante, nem na própria vida, e que bom mesmo é o cinema. Sem causar surpresa na interlocutora, Violeta pergunta como é o cinema, que a professora diz ser tão mágico e que ela mesma nunca havia ido.

A longa resposta de Margarida é uma declaração de amor à tela grande, à sala escura, às histórias contadas pelos filmes que transformam o espectador. Para ela, um bom filme é aquele que mostra as limitações e angústias de todo mundo, que partilha o comum e que se deixa experimentar – e quer igualmente experimentar o seu público. A personagem conclui:

Quando o filme acaba, as luzes acendem, tudo fica diferente, vazio. Aquele que sentou na poltrona nunca mais vai levantar. E aquele que levanta, é novo, é outro. É isso. Cinema, pra mim, é isso. (CAFÉ com canela. Personagem de Margarida)

Esse trecho poderia ser compreendido como uma inserção cinéfila, em um filme que aborda o cotidiano e as histórias de vida de duas mulheres. No caso de *Café com canela*, ele não é apenas isso, mas ilustra, pela própria obra e por uma série de elementos fora dela, um certo estado do cinema brasileiro recente. De início, por meio da representação. As duas personagens principais do filme são mulheres negras, moradoras de uma pequena cidade na Bahia. A localidade é amplamente retratada na obra, quase como mais uma personagem da narrativa, que se acumula ao lado de um médico, também negro, que perde seu companheiro no meio da trama; ou uma amiga do grupo, que narra suas aventuras amorosas em um churrasco no quintal da casa de Violeta.

Figura 1: Sequência do filme *Café com canela* (Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2017), por volta dos 85 minutos do longa-metragem. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.

1. A diretora Adélia Sampaio iniciou sua carreira na Difilm, mesma distribuidora de cineastas ligados ao movimento do Cinema Novo no Brasil, como Glauber Rocha. Nos anos de 1970, fundou sua própria empresa e foi responsável pela produção, roteiro ou direção de mais de 70 filmes, entre eles *Amor maldito* (1984), considerado o primeiro filme lésbico do cinema nacional. Os dados sobre a realizadora foram encontrados na pesquisa de Ceíça Ferreira e Edileuza Penha de Souza (2017).

2. Localizada na região do Recôncavo Baiano, a 120 quilômetros da capital, Salvador, a cidade de Cachoeira é considerada uma das que tem a maior população negra do país, com pouco mais de 33 mil habitantes. Segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) Contínua do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 40,65% das pessoas no município se autodeclararam “pretas”, em 2019. No estado da Bahia, esse índice foi de 22,9%. Ao considerar aqueles autodeclarados pretos e pardos, o total, em Cachoeira, chega a 87% das pessoas.

3. A trilha sonora original foi composta por Mateus Aleluia, nascido em Cachoeira e um dos integrantes do conjunto *Os Tincoãs*, banda formada na Bahia nas décadas de 1960 e 1970, com grande projeção na música popular brasileira.

4. A graduação em Cinema e Audiovisual da UFRB foi iniciada no segundo semestre de 2008, com turmas regulares, desde então. Além desse curso superior, o campus de Cachoeira reúne graduações e pós-graduações do Centro de Artes, Humanidades e Letras.

5. Larissa Fulana de Tal é o nome artístico da diretora Larissa Santos de Andrade, nascida em 1990 em Salvador (BA). Seu segundo curta-metragem, *Cinzas* (2015), foi exibido em inúmeros festivais no Brasil e no exterior. Em 2019, ela participou da mostra *Ordinarilly and Black*, no Festival Internacional do Filme de Roterdã, ao lado de outras diretoras e diretores negros que se destacam na produção nacional.

Há um conjunto de personagens que direcionam a obra para o registro de um cotidiano, para a representação da intimidade de figuras comuns, com suas questões, seus dramas pessoais e suas memórias. Se considerarmos a forma com que homens e mulheres negros foram narrados e representados ao longo de toda cultura audiovisual brasileira, podemos observar que essa não é a maneira hegemônica de retratá-los.

Do ponto de vista da produção do filme, Glenda Nicácio, que dirige a obra ao lado de Ary Rosa, rompeu um hiato de mais de 30 anos na direção de um longa-metragem de ficção. A primeira e última vez que uma cineasta negra havia realizado um filme ficcional foi em 1984, com Adélia Sampaio¹ e o filme *Amor maldito*. *Café com canela* foi financiado por meio de editais de fomento do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), em parceria com o Governo do Estado da Bahia, via Secretaria de Cultura, em edital especial para produções do interior do estado.

Todo rodado em Cachoeira², o longa contou com a participação³ de mais de 200 moradores locais, do próprio município e da região. Foi a primeira experiência de produção da empresa Rosza Filmes, fundada pelos diretores em 2010. A decisão de rodar um filme em conjunto começou quando os realizadores (oriundos de Minas Gerais) se conheceram no curso de Cinema e Audiovisual⁴ da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, instituição pública de ensino superior fundada em 2005 e inaugurada no ano seguinte pelo então Presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva. Os demais *campi* foram todos estabelecidos na região, nas cidades de Cruz das Almas, Feira de Santana, Santo Amaro, Santo Antônio de Jesus e Valença.

A criação de uma universidade pública e, em específico, de um curso superior em cinema e audiovisual, alterou aos poucos o cenário local. Além da dupla de cineastas, há outros agentes produtores que se formaram pela UFRB e conseguiram projeção nacional e internacional com seus filmes, como é o caso da realizadora Larissa Fulana de Tal⁵, uma das fundadoras do *Tela Preta*, coletivo audiovisual com o objetivo de produzir, promover e dar visibilidade aos filmes de realizadoras e realizadores negros.

Também na UFRB, e por meio de Edital Setorial do Audiovisual, do Fundo de Cultura da Secretaria de Cultura da Bahia, foi criado, em 2010, o CachoeiraDOC, consolidado ao longo dos anos como um importante festival nacional de documentários para novos realizadores. Em 2020, o evento

chegou a sua nona edição, dessa vez *on-line*, representando um fórum de discussão e difusão para o cinema produzido no país, em especial do gênero documentário.

Se a temática de *Café com canela* não é, em um primeiro momento, *política*, se considerarmos, de maneira estrita, apenas sua narrativa, a circulação do filme o colocou nessa perspectiva, seja por ser o primeiro filme ficcional depois de décadas a ser dirigido por uma mulher negra, seja pelas discussões de que, inevitavelmente, participou depois da 50ª edição do Festival de Brasília. Em 2017, quando ganhou o prêmio do júri popular de melhor filme no evento, o longa dividiu a competição com *Vazante* (Daniela Thomas, 2017), que ficou conhecido por um amplo debate sobre a representação de negros e negras escravizados em filmes contemporâneos, além de questões como a representatividade e o acesso de realizadores negros a projetos de grande orçamento e de repercussão internacional.

A distribuição do filme também demonstra novos arranjos na cadeia audiovisual. Para contornar um problema recorrente nas produções do cinema brasileiro, o de levar o filme até às salas de exibição, três amigos de Salvador/BA abriram uma distribuidora, a Arco Audiovisual, que se encarregou de distribuir *Café com canela* até às salas de São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Curitiba, Belo Horizonte, Salvador e outras capitais, incluindo as regiões norte e nordeste. A empresa, que foi iniciada especificamente para a distribuição do longa de Glenda Nicácio e Ary Rosa, passou a se dedicar à difusão de outras obras audiovisuais produzidas no norte e no nordeste do país.

Esse breve contexto de produção e circulação em torno do filme de Cachoeira nos mostra alguns traços do audiovisual brasileiro dos últimos anos que iremos abordar nesta pesquisa. Há uma mudança na temática e na representação dos filmes, mas isso também ocorre na produção, com a inserção de novos agentes e de locais que não eram, tradicionalmente, polos do audiovisual nacional. Além disso, temos de considerar que os programas de fomento estatais, especialmente aqueles do Fundo Setorial do Audiovisual, permitiram a realização de obras que tardariam a ser produzidas de outras formas. Da mesma maneira, geraram uma maior diversidade de espaços de discussão e circulação, em especial por meio dos festivais de cinema, para filmes de novos cineastas e com temáticas mais alargadas que as consideradas nos festivais tradicionais.

Há, ainda, uma série de mudanças no tecido social, político, econômico e cultural, que alteraram a sociedade brasileira. Podemos citar o aumento do consumo de bens simbólicos e outras medidas, como a ampliação dos cursos superiores públicos. Eles começaram a ser distribuídos por regiões do país que não tinham universidades federais, complementados com a criação de cotas específicas para alunos de escolas públicas e étnicas e raciais, que permitiram uma ampliação dos estudantes de ensino superior, inclusive no caso do audiovisual. Além disso, a recepção crítica e a circulação desse filme e de outras obras do período se inserem em um contexto de grande movimentação do debate público, em mudanças sociais que se acumularam nas últimas décadas e em alterações políticas institucionais nos últimos anos, e de maneira explícita ao menos desde as manifestações de rua, iniciadas em maior número a partir de junho de 2013.

Esta tese tem como intuito olhar para essas modificações contextuais, de produção, de temáticas e de circulação das obras do cinema brasileiro recente, de 2012 a 2018, anos em que podemos notar tanto um aumento significativo das políticas públicas de fomento para o audiovisual, quanto mudanças e conflitos políticos colocados de forma mais explícita no debate público. Buscaremos, a partir de um percurso contextual, teórico, metodológico e de contato próximo com alguns dos filmes produzidos nesse período, compreender como essas alterações estão presentes em um conjunto mais amplo de produção, recepção crítica e circulação fílmica.

Este primeiro capítulo introdutório é composto por três partes. A primeira, aborda algumas das transformações no tecido político e social do país nos últimos anos, partindo dos governos do Partido dos Trabalhadores (PT) e suas ações visando ampliação da distribuição de renda e redução das desigualdades, passando pelas manifestações de junho de 2013, e avançando até as mudanças institucionais com o impedimento de Dilma Rousseff e a ascensão de uma extrema-direita ao poder. Entre os pontos que consideramos chave para a compreensão das alterações sociais, políticas, econômicas e culturais, está ainda a ampliação do acesso à educação, em especial ao ensino superior.

O segundo tópico, mais específico para o campo do audiovisual, busca reunir e compreender as políticas públicas de fomento, com os financiamentos direto e indireto à produção cinematográfica brasileira ao longo dos anos,

intensificados com a Agência Nacional do Cinema (Ancine) e com o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). É importante observar o aumento significativo dos editais específicos de fomento direto, a pulverização das produções para todos os estados brasileiros e, mais recentemente, os editais com cotas de gênero e raça.

A terceira parte traz o percurso de pesquisa, com uma síntese dos procedimentos teóricos e metodológicos e o mapeamento inicial dos filmes do período que elegemos como recorte temporal de pesquisa. Reunimos ainda os objetivos gerais e específicos e a hipótese que orientou nossas investigações. Por fim, ainda nesta parte, apresentamos a estrutura e uma descrição dos capítulos que compõem esta tese.

De maneira mais ampla, buscamos elaborar um caminho de análise que tenha, como pano de fundo, a ideia de que o cinema brasileiro recente é um território em constante disputa. É por meio dessa trama ampla de agentes, temáticas e obras, que consideramos os filmes do período ferramentas do político e do social nos debates do espaço público.

1.1 — PANORAMA DAS TRANSFORMAÇÕES POLÍTICAS E SOCIAIS NO BRASIL DOS ÚLTIMOS ANOS

6. Para uma cronologia das manifestações do movimento pela revogação dos aumentos das tarifas no Brasil todo, recomendamos a consulta de artigo escrito coletivamente pelo MPL, em Maricato *et al.* (2013, p. 13).

7. Nos dias anteriores ao 13 de junho, o governador Geraldo Alckmin, líder do Executivo estadual à época, recomendou publicamente o endurecimento da repressão aos movimentos, seguido pela mídia hegemônica. Naquela quinta-feira, depois de se encontrarem em frente ao Teatro Municipal, no centro da capital paulista, e ter as mochilas revistadas pelos policiais, os manifestantes tentaram subir a rua da Consolação em direção à Avenida Paulista. Buscando dissuadir a passeata, o aparelho estatal de repressão foi acionado, com cavalaria, gás, bombas e tiros de balas de borracha. Um deles, atingiu uma jornalista da *Folha de S. Paulo*; outro, um fotógrafo do mesmo veículo, que perdeu a visão de um dos olhos. Os autores Secco (2013, p. 73) e Singer (2018, p. 105) concordam que foi a interpretação da violência desmedida que levou ao aumento da população nas ruas nos eventos seguintes, mas Singer (id.) avança ao redimensionar essa insatisfação da população, que parte da decisão do governo de mobilizar o efetivo da Polícia Militar, para uma futura recusa aos políticos em geral.

As manifestações de junho de 2013 são importantes para compreendermos a alteração do contexto político, social, econômico e institucional dos últimos anos no Brasil. Isso não quer dizer que esses movimentos de rua, por si só, sejam suficientes para dar conta de uma série de alterações profundas no tecido social do país, mas são simbólicos, pois representam uma sequência de encadeamentos, frutos de uma mudança estrutural e conjuntural de anos anteriores, e cujos efeitos impactaram os anos seguintes. Esse conjunto de protestos também é necessário para compreendermos as alterações no espaço público de debate político, em especial o diálogo entre os fóruns virtuais e a dimensão física das ruas.

Se não houve inicialmente uma razão clara pela qual mais de 250 mil pessoas foram às ruas em São Paulo, no dia 17 de junho de 2013, e mais milhares em outras cidades do país, o objetivo das manifestações anteriores estava mais nítido: no dia 6 daquele mês, o Movimento Passe Livre (MPL), organização civil que militava há mais de uma década pelas reduções no preço pago para o transporte público das grandes cidades⁶, convocou as primeiras manifestações contra o aumento de vinte centavos nas passagens de metrô e ônibus da cidade de São Paulo. Como na maior parte das reivindicações coletivas anteriores, o protesto conseguiu reunir pouco mais de 2 mil pessoas, conforme sintetiza o historiador Lincoln Secco (2013, p. 73). Nas três passeatas seguintes (dias 7, 11 e 13 de junho), o número de pessoas ainda era baixo. No entanto, o quarto ato público foi duramente reprimido pela Polícia Militar do Estado de São Paulo, o que gerou uma onda de adesão e de solidariedade ao movimento⁷.

O método de emprego da violência, que fez com que milhares reagissem e saíssem às ruas nos dias seguintes, não foi muito diferente daquele que vinha removendo moradores de suas casas no país todo, em grandes obras que tinham por objetivo preparar o país para a Copa do Mundo de Futebol da Fifa, em 2014, e os Jogos Olímpicos de 2016, no Rio de Janeiro. Pelo contrário, havia casos de violências ainda mais

extremas nessas situações. Para o pesquisador em urbanismo Carlos Vainer (2013, p. 37), esse foi um dos componentes fundamentais da série de manifestações de junho. O autor escreve, pouco depois dos eventos de 2013, que “as populações mais pobres se veem confrontadas a uma gigantesca onda de limpeza étnica e social das áreas que recebem investimentos, equipamentos e projetos de mobilidade”. Segundo o autor (id., p. 39), os problemas em realizar esses grandes eventos já eram maiores que suas vantagens e se acumulavam aos que o país sempre enfrentou: “favelização, informalidade, serviços precários ou inexistentes, desigualdades profundas (...)”. Nesse contexto, o surpreendente não é a explosão dos protestos de junho de 2013, mas que ela tenha tardado tanto.

O filósofo Marcos Nobre (2013, p. 12) concorda com a ideia da insatisfação popular frente aos grandes eventos e acrescenta que, mesmo meses antes de junho de 2013, já havia organizações nas cidades-sede do campeonato mundial de futebol, intituladas “Comitês Populares da Copa”, com o objetivo de denunciar as violações de direito e questionar quais os reais benefícios sociais que seriam obtidos com aqueles gastos públicos colossais. Para o cientista político André Singer (2018), as primeiras palavras de ordem presente nas manifestações, além do transporte, eram contra os gastos do evento esportivo, com grandes críticas em relação aos investimentos sem contrapartida social. O que estava em questão era a destinação de dinheiro público para construir “estádios luxuosos e rentáveis em termos de negócios em um país onde os pobres não têm esgoto, atendimento médico, transporte aceitável, segurança pública” (SINGER, 2018, p. 120).

Depois do dia 17 de junho, com manifestações em inúmeras cidades do país, tendo chegado a 250 mil pessoas apenas em São Paulo, e a continuação das reivindicações nas ruas no dia seguinte, em 18 de junho, houve a decisão por parte do governo estadual e municipal⁸ (com Fernando Haddad, do PT, à frente da prefeitura naquele ano) de revogar o aumento das tarifas de transporte. No dia 20 de junho, o MPL convocou o último ato sob sua iniciativa, com o objetivo de comemorar a conquista dos protestos passados. Houve passeatas em mais de cem cidades em todo o país, reunindo cerca de 1,5 milhão de pessoas.

Na Avenida Paulista, em São Paulo, militantes de partidos de esquerda foram expulsos, à força, por outras pessoas vestidas de verde e amarelo, camiseta da seleção brasileira de futebol⁹. O MPL decidiu se retirar das manifestações, que

8. Para uma dimensão do impacto das manifestações e da reação popular frente à atitude violenta da Polícia Militar, Singer (2018, p. 105) relata que o índice de aprovação de Geraldo Alckmin no governo estadual passou de 52% para 38%, de 17 a 20 de junho; e o de Fernando Haddad, na prefeitura de São Paulo, foi de 34% para 18%, no mesmo período.

9. Ao menos quatro obras reconstituem essa expulsão com detalhes: Singer (2018, p. 107); Sakamoto (2013, p. 97); Ridenti (2018, p. 52); e Moraes *et al.* (2014, p. 12).

10. É importante mencionar os movimentos mundiais que ocorriam em inúmeros países, organizados em sua maioria de forma virtual, como a *Primavera Árabe* (2010), o *Occupy Wall Street* (2011) e diversos outros nos anos seguintes. O sociólogo Manuel Castells (2013 e 2018) reflete sobre esses acontecimentos na perspectiva das redes e da crise da democracia.

11. Sobre a presença da comunicação em rede para os protestos de 2013, é relevante mencionar o trabalho

dos pesquisadores Carlos D’Andrea e Joana Ziller (2015), que fazem uma conceituação teórica do uso dos vídeos em rede e da estética amadora dos protestos em massa por meio do teórico espanhol Manuel Castells, autor do conceito de *mass self-communication*. Também é importante destacar a tese do pesquisador Felipe Polydoro (2016, p. 109), em que ele analisa as imagens amadoras produzidas nos protestos de 2013 e circuladas em rede, aborda seus efeitos de real e a mobilização que causaram a partir de retratos de extrema violência.

12. O pesquisador (BRAGA, 2013, p. 82) considera, porém, que grupos mais pobres, beneficiários do Bolsa Família e de outros programas de distribuição de renda geridos pelo governo federal, além de uma classe trabalhadora organizada em sindicatos, ainda não haviam entrado em cena naquele momento.

13. Sobre o perfil dos manifestantes, Singer (2015, p. 8), a partir dos institutos de pesquisa, menciona que eram em sua maioria jovens e jovens adultos (de 18 a 39 anos), que representavam, juntos, 80% dos presentes. Enquanto grande parte dos manifestantes (quase 80% em São Paulo e 70% em Belo Horizonte, por exemplo) tinha ensino superior completo, a média do país estava em 15% dos jovens matriculados em universidade. No entanto, o cruzamento entre renda e escolaridade se enquadra em uma maioria jovem, escolarizada, e nem por isso com alta remuneração, daí a hipótese de Braga (2013 e 2016) sobre a presença do “precariado” nos protestos. Singer (2018, p. 114) complementa que as próprias transformações trazidas pelo lulismo, como o Prouni e ampliação do Fies, tenham levado um contingente de jovens de baixa renda para o ensino superior (privado, sobretudo), mas que sejam também eles que marcaram presença naquele momento, já que a escolaridade maior que a renda leva a “um elemento sociológico relevante, envolvendo frustração estrutural”.

passaram a ser organizadas de maneira autônoma por outros grupos. Conforme reflete Singer (2018, p. 102), os protestos “adquiriram tal dimensão que parecia estar ocorrendo algo nas entranhas da sociedade, algo que podia sair do controle. O problema é que nunca ficou claro que algo era esse”. Ainda que houvesse uma memória recente das manifestações na década de 1980 pelas *Diretas Já*, reivindicando o direito ao voto e o fim da Ditadura Militar, e os *Caras Pintadas*, manifestações que se iniciaram com os estudantes secundaristas durante o governo de Fernando Collor (reivindicando seu impedimento), não era uma prática recente no país sair às ruas em números tão expressivos¹⁰.

A diferença dessas manifestações anteriores para as de 2013 também foi a presença de uma articulação virtual. Os encontros eram marcados por meio das redes sociais. Havia um monitoramento em tempo real dos eventos e uma cobertura descentralizada de veículos de mídia não-hegemônicos e que foram surgindo à medida que os protestos de rua aumentavam. Essa presença do diálogo em redes, que depois passou a ter materialidade nas ruas, foi uma forma relevante de chamada aos protestos¹¹. Os autores Alana Moraes *et al.* (2014, p. 12) relatam que foi registrado, entre os dias 13 e 17 de junho de 2013, no Brasil, um dos maiores volumes de tuítes da história da plataforma. Eles mencionam, também, um estudo do *site PageOneX.com*, que mapeia os fluxos de interações *on-line*, em que é possível identificar uma grande influência das redes e das mídias sociais, como uma explosão gigantesca de contatos, grande parte no *Twitter*, no *Facebook* e nos aplicativos de troca de mensagens. O jornalista e pesquisador Leonardo Sakamoto (2013, p. 97) relatou, pouco depois dos eventos de junho daquele ano, que era perceptível a presença das redes sociais nas ruas, com cartazes que continham frases tiradas dessas plataformas.

No conjunto dos manifestantes, o cientista político Ruy Braga (2013, p. 82) destaca a presença significativa do que ele classifica como “precariado” brasileiro, uma classe média baixa, formada por trabalhadores sem qualificação profissional, ou com baixa qualificação, que entram e saem do mercado rapidamente, ao lado de jovens que buscam um primeiro emprego, trabalhadores recém-saídos da informalidade e sub-remunerados¹². Para o autor, o aumento da taxa de desemprego e uma sensação de estagnação no crescimento econômico do país e, portanto, das chances de ascensão, levaram esses manifestantes¹³ às ruas.

Havia, ainda, uma classe média tradicional que, exposta tempos antes ao julgamento do mensalão, ao noticiário que anunciava um descontrole inflacionário e à baixa qualidade dos serviços públicos, se animava para sair em protesto. Singer (2018, p. 109) pondera que as manifestações de junho foram, simultaneamente, tanto a expressão da classe média tradicional, quanto o reflexo de uma nova classe trabalhadora, portanto, a “plausibilidade de ter havido dois junhos de classe nas mesmas ruas”. Por isso, o cientista político Ricardo Mendonça (2018, p. 9) reflete sobre a necessidade de se olhar para esses eventos sempre pela perspectiva da sobreposição de camadas: como um guarda-chuva que agrega ações políticas muito diferentes, ligadas tanto às realidades locais, quanto às nacionais; também a espontaneidade de organização, junto da prevalência de alguns grupos políticos organizados; e, por fim, atores situados em diferentes (e, muitas vezes, opostos) aspectos políticos, que colaborou – mas não foi o único motivo – para a tensão política que começou a prevalecer desde então no tecido social brasileiro.

Há diversas teorias que buscam dar conta de interpretar os eventos de junho. De maneira geral, o que podemos observar nessas avaliações é que, a partir do recuo do MPL na convocação dos movimentos, houve um aumento da presença de grupos de direita e de centro do espectro político nas ruas¹⁴. As manifestações “adquirem um viés oposicionista geral que não tinham antes, tanto ao governo federal, como aos estaduais e aos municipais” (SINGER, 2018, p. 119). Também emerge como tema central o combate à corrupção, que passa a ser, aos poucos, compreendido como o principal problema social do país¹⁵. O autor (id., p. 28) relata que, ao mesmo tempo em que a aprovação do governo da presidenta Dilma Rousseff desabava de 57%, no início de junho para 30% no final do mês, a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp), órgão que reúne boa parte da elite econômica e conservadora do país, começava uma campanha contra os impostos cobrados sobre a indústria, que depois foi estendida ao pedido de impedimento da líder do Executivo.

Por mais que houvesse uma expectativa de crescimento econômico com a redução das desigualdades, junho de 2013 marcou um rompimento dessa sensação – que já vinha sendo ensaiado de inúmeras maneiras e por grupos diferentes na sociedade – e que se intensificaria nos anos seguintes. Em estudo com jovens moradores de bairros periféricos de

14. Singer (2015, p. 11) resume as pesquisas feitas pelo *Ibope* e pelo Instituto *Datafolha* sobre o perfil político autodeclarado dos manifestantes no dia de maior público, 20 de junho de 2013, na Avenida Paulista, como espelho da multidão nos outros lugares do país: 22% se consideravam de uma esquerda social; 10% de direita; 31% de centro, sendo 66% ao total, ao considerar aqueles que se posicionavam no centro-esquerda e no centro-direita.

15. Em gráfico presente na obra de Singer (2018, p. 263), é possível notar a alteração do que a população classificava como problema social principal no país: em junho de 2013, segundo o *Datafolha*, 48% dos entrevistados no Brasil todo apontavam a saúde como desafio central, seguida pela educação, com 13%, a corrupção (11%), a violência (10%) e o desemprego (4%). Já em junho de 2016, o mesmo gráfico mostra a corrupção liderando a preocupação popular, como principal problema social (32%), seguida da saúde (17%), desemprego (16%), educação e violência (ambas com 6%).

Porto Alegre/RS, nos anos que se seguiram a 2013, as antropólogas Rosana Pinheiro-Machado e Lucia Scalco (2018, p. 57) observaram que a emergência econômica, principalmente no caso das classes economicamente menos favorecidas, podia ser caracterizada como “um processo subjetivo profundo em que a histórica invisibilidade e humildade dos ‘subalternos’ se transmutava em orgulho e autoestima, tanto no nível individual como de classe”, em um momento em que pessoas mais pobres brilhavam pela primeira vez. As pesquisadoras notaram também um protagonismo político crescente no caso das meninas adolescentes e citaram como destaque as ocupações das escolas secundaristas em 2015 e 2016: “o Brasil pós-2013 se caracteriza pela proliferação de coletivos negros, LGBTs e feministas, marcados pela lógica autonomista da descentralização e horizontalidade”.

No entanto, ainda que tenha havido essa movimentação relevante junto aos mais jovens, esse processo também acarretou frustrações nesse mesmo grupo etário da população, especialmente a juventude escolarizada, que demonstrava dúvidas se iria ou não assegurar o mesmo nível social e econômico dos pais, no caso dos mais privilegiados, ou se poderia ascender socialmente, para os mais pobres, conforme detalha Ridenti (2018, p. 60). Isso levava a uma realidade cultural nova, para o autor, com expectativas altas que não encontram lugar nem nas instituições, incluindo as políticas, nem na ordem econômica como ela se organizou desde então.

A partir de março de 2015, a classe média se lançou inúmeras vezes na rua para protestar contra os políticos, gerando grandes ondas antilulistas e contra o governo de Dilma Rousseff. Dentre muitas reivindicações, as mais constantes eram pelo *impeachment* da presidenta, eleita democraticamente em 2014 para o segundo mandato, e a prisão do ex-presidente Lula. Singer (2018) reconhece nesse conjunto um papel central da “Operação Lava Jato”, conjunto de investigações controversas realizadas pela Polícia Federal, que tinha por objetivo oficial a apuração de esquemas de corrupção e lavagem de dinheiro público, mas se tornou um processo midiático de perseguição e direcionamento da opinião pública para a direita, com o auxílio da grande imprensa, onde encontrava reverberação¹⁶.

Ao mapear as manifestações nas ruas de São Paulo, em 2015, os pesquisadores Pablo Ortellado e Esther Solano (2016, p. 173) fizeram uma síntese das rejeições por parte das

16. Nesse processo, é importante destacar duas figuras centrais da operação: o então juiz federal Sérgio Moro e o Procurador da República Deltan Dallagnol, ambos atuando a partir da cidade de Curitiba/PR. Segundo materiais obtidos de forma anônima pelo portal de notícias *The Intercept Brasil*, no que ficou conhecido como “Escândalo da Vaza Jato”, houve intensa troca de mensagens, acerto de ações em conjunto e intercâmbio de informações sigilosas entre acusação e instâncias julgadoras, o que contraria diretamente o princípio da ampla defesa dos réus, previsto na Constituição Federal de 1988. Ambos os ex-agentes públicos, depois de atuarem no impedimento da candidatura de Lula em 2018, exoneraram-se dos cargos e entraram na carreira política. No caso de Sérgio Moro, ocupando a posição de Ministro da Justiça e Segurança Pública do governo de Jair Bolsonaro, candidato que venceu as eleições daquele ano, de 2019 a 2020. A sequência das mensagens e o desdobramento das ações da “Lava Jato” podem ser encontradas em: <https://theintercept.com/series/mensagens-lava-jato>. Acesso em: 2 dez. 2021.

peças que estavam nas ruas: a maioria não confiava em movimentos sociais, especialmente no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), confiava muito pouco na imprensa, considerava a corrupção um crime gravíssimo, com destaque para o “Mensalão do PT”¹⁷ e os crimes apurados pela “Operação Lava Jato”. No entanto, diferente de uma direita liberal, esses manifestantes reiteravam a necessidade de envolvimento do Estado na promoção de serviços básicos (id., p. 177).

No ano seguinte, os protestos ganharam proporções ainda maiores que em 2013. Singer (2018, p. 295) detalha que, em fevereiro de 2016, houve a prisão de João Santana, a delação de Delcídio do Amaral, a condenação de Marcelo Odebrecht, a condução coercitiva de Lula e a divulgação de algumas de suas conversas telefônicas, o que radicalizou o processo da Lava Jato. Em 13 de março daquele ano, liderados pela direita, os protestos chegaram ao seu ápice, com mais de 3,5 milhões de pessoas nas ruas, em 326 municípios pelo país todo, dando ao processo de destituição de Dilma – que já corria nas comissões específicas do Congresso Nacional – um aparente apoio social, que seria fundamental para a sua continuidade.

Com o fim do trâmite legislativo e o afastamento da presidenta, houve a intensificação da presença de uma direita – e o fortalecimento de uma parcela da população tendendo à extrema-direita – no espaço público de debate político. Ao mapear uma manifestação pós-*impeachment*, em 2017, em apoio à Operação Lava Jato, Esther Solano Gallego, Pablo Ortellado e Márcio Moretto (2017, p. 36) constatam que, naquela época, todo debate político era dominado por um discurso que colocava temas morais como o “combate” a homossexuais e o endurecimento penal em primeiro plano, com a subordinação de questões econômicas e sociais a uma visão de mundo dominada principalmente por uma perspectiva reacionária e de extrema-direita. Não à toa, a maioria do grupo presente nos protestos se identificava como de direita e conservadora, com um forte discurso antipetista, que atuava como fator de coesão e identidade (em 84,8% dos manifestantes). O sentimento apartidário (e, mais precisamente, antipartidário) era forte, com pouco mais de 70% das respostas garantindo a falta de identificação com qualquer partido político.

Esse tema do antipetismo, em diálogo com o da corrupção pelo apoio à Lava Jato, é interpretado pelo sociólogo Marcelo Ridenti (2018, p. 60) como um dos motivos morais aceitáveis “para o protesto contra a ampliação de direitos

17. A crise política conhecida como “Escândalo do mensalão” foi uma investigação durante o primeiro governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva. Em 2005, o então deputado Roberto Jefferson denunciou a compra de voto de deputados federais pelo PT para tentar aprovar algumas medidas no Congresso Nacional. A investigação foi baseada substancialmente em delações premiadas e teve como consequência um grande abalo na imagem do PT e de seus líderes.

18. Uma das razões-chave para o impacto da valorização do salário mínimo na redução das desigualdades são os pagamentos feitos pelo próprio Estado, como é o caso da previdência social, já que 60% das aposentadorias do sistema público têm o valor exato de um salário mínimo.

19. O Bolsa Família era um programa de transferência de renda do governo federal, iniciado em 2003, unificando e ampliando as iniciativas sociais existentes anteriormente, como o Bolsa Escola, Cartão Alimentação, Auxílio-Gás e Bolsa Alimentação. As famílias beneficiárias recebiam (por meio de um cartão no nome da mulher responsável pela casa) uma quantia mensal, proporcional ao número de filhos e mediante acompanhamento de frequência às instituições de ensino daqueles que estão em idade escolar. Em novembro de 2021, o governo federal substituiu o programa pelo Auxílio Brasil, com novas regras de seleção das famílias beneficiárias. Para uma análise sobre a implantação e a efetividade do programa, ver livreto do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) organizado por Jorge de Castro e Lúcia Modesto (2010).

20. A economista Tereza Campello foi ministra do Desenvolvimento Social e Combate à Fome no governo de Dilma Rousseff.

21. Os autores (2017, p. 13) destacam que, entre 2002 e 2015, pais e mães de 12 milhões de famílias negras passaram a ter ensino fundamental completo. Além disso, 22 milhões de casas começaram a ter acesso à água tratada e 24 milhões de domicílios a possuir geladeira. São mudanças bem diferentes, mas que apontam uma ampliação da renda e uma melhora substancial na qualidade de vida, especialmente de uma parcela mais pobre da população.

sociais, quando não ocorre a adesão aberta a posições racistas, homofóbicas e antidemocráticas”. Para o autor, a classe média estabelecida, que se fez presente nas ruas pós-2013 e que tradicionalmente ocupa os mais privilegiados postos de trabalho intelectual, público e privado, sentia o risco de não ter mais seus lugares garantidos, e perdê-los para “os setores emergentes, incluindo não brancos, migrantes internos e minorias. Elas se sentem ameaçadas, até mesmo roubadas, o que se casa com o tema da corrupção” (RIDENTI, 2018, p. 60). Essas pautas moralistas, que usaram o combate à corrupção para a manutenção de privilégios conquistados ao longo de séculos de exploração e às custas de uma concentração colossal de renda em uma ínfima elite econômica, foram decisivas para toda a alteração da política institucional do período, iniciada mesmo antes de 2013 e que levou ao poder federal um governo de extrema-direita, nas eleições de 2018.

Para compreender alguns dos fatores que constituíram o tecido social e os debates no espaço público desse período, talvez seja relevante retomar índices sociais e econômicos de anos anteriores, que mudaram profundamente a sociedade brasileira, mesmo que em pouco tempo e com certo limite de intensidade e duração. A economista Celia Kerstenetzky (2019, p. 50) reflete que uma das principais características do decênio que comporta os anos de 2003 a 2014 foi a redistribuição de renda, com a “maior redução histórica da pobreza absoluta em quase quatro décadas no Brasil, desde 1976”. Para a autora, a política que mais favoreceu a diminuição da desigualdade e a distribuição de renda foi a valorização do salário mínimo¹⁸, que teve quatro vezes mais impacto redistributivo que o Bolsa Família¹⁹ no mesmo período, ainda que ela reconheça a efetividade desse programa social.

A ampliação da renda, com a valorização do salário mínimo, foi resultado, ainda, da formalização do trabalho em alguns setores, da criação de novos postos, e de outras medidas, como a ampliação do acesso à aposentadoria urbana e rural e os benefícios assistenciais, conforme acrescentam os pesquisadores Tereza Campello²⁰ e Pablo Gentili (2017, p. 14)²¹. Isso levou, também, ao aumento do consumo interno, tanto de bens materiais (eletrodomésticos e carro), como culturais e simbólicos (educação, acesso à internet, entradas em *shows* e cinemas). O país ficava mais rico, com o aumento do seu Produto Interno Bruto (conforme Quadro 1) e conseguia, ao menos mais do que antes, iniciar um processo de distribuição de renda.

Quadro 1: Variação do PIB brasileiro, de 2002 a 2018

Variação do PIB em volume (%) no Brasil, de 2002 a 2018																
2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
3,1 ↑	1,1 ↑	5,8 ↑	3,2 ↑	4 ↑	6,1 ↑	5,1 ↑	-0,1 ↓	7,5 ↑	4 ↑	1,9 ↑	3 ↑	0,5 ↑	-3,5 ↓	-3,3 ↓	1,3 ↑	1,8 ↑

Esse movimento de ascensão social no Brasil, no período de 2003 a 2014, foi responsável pela mobilidade de cerca de 40 milhões de pessoas²². Ampliando um pouco mais esse espectro temporal, a cientista social Marta Arretche (2018, p. 403) sintetiza que “o número de trabalhadores formais ganhando um salário mínimo aumentou de 2,5 milhões, em 1995, para 15 milhões, em 2014”. Como símbolo da efetividade do conjunto de iniciativas governamentais de transferência de renda e de combate à pobreza, cabe citar a saída do Brasil do mapa da fome da Organização das Nações Unidas para Agricultura e Alimentação (FAO), em setembro de 2014²³.

O perfil da estratificação familiar entre 2002 e 2015, separada por classes, nos permite visualizar as mudanças do período, enfatizando a saída de parcela significativa da população da classe de “miseráveis” e um crescimento amplo de uma baixa classe média. Em quadro reunido por Singer (id., p. 82), a partir dos estudos do cientista político Waldir Quadros (2015; 2017), reproduzido abaixo, se distinguem cinco classificações, de “Miseráveis” à “Alta classe média”.

Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2021).

22. O economista Mário Theodoro (2019, p. 364) chama a atenção para a ausência de uma perspectiva interseccional nos dados sobre a pobreza no Brasil. Segundo ele, apesar de uma constante redução desses índices, houve um aumento da população negra no contingente dos mais pobres no país. O percentual nos 10% mais pobres da população subiu de 73,2% em 2004 para 76% em 2014, segundo o IBGE, o que quer dizer uma saída maior da pobreza da população branca que da população negra. Além disso, em todos os índices do período – classe, renda, emprego, educação – há uma distância entre a população branca e a negra e, mais especificamente, a maior vulnerabilidade da mulher negra no conjunto desses estratos permanece.

Quadro 2: Mudança de estratificação familiar entre 2002 e 2015, com variação percentual nos períodos de maior alteração (2002 comparado com 2014)

Classificação/ano	2002	2011	2012	2013	2014	2015	Variação percentual 2002-2014
Alta classe média	7,0%	7,9%	8,9%	8,5%	9,1%	8,5%	+ 2,1%
Média classe média	11,0%	14,0%	15,6%	14,3%	14,8%	14,4%	+ 3,8%
Baixa classe média	29,2%	42,0%	43,0%	44,3%	46,2%	44,4%	+ 17%
Massa trabalhadora	28,6%	27,7%	25,1%	24,8%	23,2%	25,2%	- 5,4%
Miseráveis	24,1%	8,3%	7,4%	8,1%	6,6%	7,5%	- 17,5%

Essa classificação é feita, em resumo, da seguinte maneira: os “miseráveis” são aqueles que vivem no que os governos de Lula e Dilma classificavam como “extrema pobreza”²⁴, sem condições mínimas de alimentação, saúde e moradia; a “massa trabalhadora” é considerada como “pobre”, mas acima da linha da miséria (ganhando até um salário mínimo de renda

Fonte: Singer (2018, p. 82), com base na pesquisa de Waldir Quadros (2015, 2017). Alteramos a tabela, acrescentando a última coluna com a variação percentual de 2002 a 2014, quando houve maior mudança na ascensão de classes do período.

23. Segundo Singer (2018, p. 78), a instituição reconheceu que houve uma redução de 82% no número de pessoas subalimentadas no país de 2002 a 2014, e que essa queda era a maior dentre todas as seis nações mais populosas do mundo no mesmo período.

24. Em 2009, o marco que definia a linha da pobreza eram famílias que ganhavam menos de 140 reais mensais por pessoa. Já a extrema pobreza foi estabelecida em metade desse valor, 70 reais mensais *per capita* (segundo Singer, 2018, p. 84).

25. Esses três primeiros grupos nos mostram que, apesar da diminuição significativa da pobreza e da inclusão de milhões de pessoas em condições de acesso ao consumo, ainda havia, em 2014, 77,1% da população amplamente vulnerável às oscilações da economia e à supressão dos postos de trabalho.

26. As despesas da união especificamente com a educação, de 1995 a 2016, saltaram de pouco mais de 20 bilhões para um patamar acima de 100 bilhões. Os autores Gomes, Silva e Oliveira (2019, p. 224) reúnem esses dados a partir da Secretaria do Tesouro, órgão do governo federal, e fazem um panorama dessas alterações, ligando as políticas educacionais ao fortalecimento da democracia no país no mesmo período.

27. O Prouni é uma parceria do governo federal com as universidades privadas, que concede uma bolsa de isenção da mensalidade a alguns alunos, mediante nota obtida por meio do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem); já o Fies é um sistema de financiamento universitário, também destinado às escolas privadas, que permite o pagamento da mensalidade a juros reduzidos e dividido em períodos maiores ao da graduação cursada.

familiar); a “baixa classe média” são os trabalhadores que conseguiram a formalização do trabalho, mas ainda em postos de baixa remuneração e alta rotatividade²⁵, como a construção civil e profissionais de atendimento telefônico, totalizando de 2 a 5 salários mínimos por família – o que, conforme já citado, Braga (2016) considera como “precariado”; a “média classe média” representa uma classe média que, além de ter uma renda superior a 5 salários mínimos, tem um emprego estável, formalizado, com acesso a serviços privados de saúde e educação; e, por fim, a “alta classe média” agrupa a parcela mais rica e elitizada do país, com amplas garantias de direitos.

São inegáveis as mudanças culturais e simbólicas do período, que refletiram em uma alteração também no tecido social e político. Segundo Ridenti (2018, p. 47), os governos do PT geraram uma nova realidade política, desde o aumento da escolaridade ao “acesso à informática para a maior parte da população, incluindo setores mais pobres e não brancos que passaram a partilhar um espaço antes exclusivo das classes médias e altas”. A presença de um novo perfil social e econômico pôde ser sentida de maneira profunda na educação²⁶. Houve a consolidação e a ampliação das políticas de acesso ao ensino superior, como os programas²⁷ Universidade para Todos (Prouni) e o Fundo de Financiamento ao Estudante do Ensino Superior (Fies), e a instituição de cotas em universidades públicas para estudantes que cursaram os anos anteriores em escola pública, negros e indígenas. Segundo Campelo e Gentili (2017, p. 22), 35% dos alunos formados em 2015 eram os primeiros a se graduar na família, com a liderança das regiões norte e nordeste no crescimento de jovens na universidade, além de mais de 50% do total ser composto por alunos que cursaram o ensino médio em escola pública.

Além de uma grande tendência ao fortalecimento do sistema privado de ensino, houve também a abertura de inúmeras universidades federais e o incremento de cursos, sobretudo no interior do país e em locais onde não havia instituições públicas de ensino superior. De acordo com o economista Mário Theodoro (2019, p. 364), entre 2013 e 2015 foram criadas 150 mil vagas para negros cotistas nas universidades federais. Ainda que os pesquisadores Sandra Gomes, André da Silva e Flávia Oliveira (2019, p. 238) mostrem que o volume de matrículas federais representava apenas 17% do total do ensino superior em 2015, com impacto relativo na diminuição das desigualdades de acesso, é inegável que essas ações alteraram o perfil do alunado das instituições de ensino.

Ridenti (2018, p. 50) compila os números, com um salto de pouco mais de 2,5 milhões de universitários em 2000 para mais de 7 milhões de pessoas na faculdade em 2013.

Se formos observar o caso específico do audiovisual – e a consequente possibilidade de um maior acesso ao ensino superior e à profissionalização na área – até o final de 2003, constavam no Ministério da Educação, 22 instituições de ensino superior em nível de graduação (incluindo cinema, vídeo, audiovisual, imagem e som, todas com foco em produções de filmes), conforme o estudo da pesquisadora Luciana Silva (2012, p. 7). Dessas, apenas 5 eram públicas. Em 2019, segundo dados do Instituto Nacional do Ensino Superior (INEP, 2020), esse total era de 85 instituições dedicadas ao cinema e audiovisual, sendo 22 públicas. O número de matrículas em 2019 chegou a mais de 11 mil alunos (desses, pouco mais de 3 mil em instituições públicas), enquanto o total de concluintes ficou perto de 2 mil pessoas. Ainda que a região sudeste concentre a maior parte dos cursos (59%), pesquisa de Danielle Ribeiro *et al.* (2016), organizada pelo Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual, mostra que há a presença desses cursos em todos os estados do país (18% no nordeste, 13% no sul, 7% no centro-oeste e 3% no norte)²⁸.

Talvez ainda seja cedo para avaliar o impacto dessas medidas no cenário de produção audiovisual no Brasil, mas é de se esperar que um aumento significativo do número de cursos de nível superior na área do audiovisual, somado a uma maior presença de alunos vindos de uma formação básica em escolas públicas de ensino, além da presença de estudantes negros, negras e indígenas, por meio das cotas, altere em alguma medida o perfil dos futuros produtores e suas inserções nas carreiras audiovisuais. É também de se esperar que esses agentes disputem uma ampliação de possibilidades por meio das políticas públicas de financiamento ao audiovisual. Por fim, se há formação superior em todas as regiões do país – e, com isso, não se possa alegar a falta de mão-de-obra qualificada para produção audiovisual e constituição de polos produtores –, é de se esperar que haja uma divisão dessas políticas públicas para abarcar um maior número de unidades federativas na partilha dos editais, frente à concentração clássica do sudeste.

Esse trajeto procurou dar conta, de forma retrospectiva, de uma conjuntura que marcou o país nos últimos anos. Ele mostra uma alteração em inúmeros indicadores sociais e econômicos, mas também a emergência de uma sensível

28. É importante registrar as pesquisas do projeto “Mapeamento de Diversidades nos Cursos de Cinema e Audiovisual do Brasil”, conduzido pelo Centro de Análise do Cinema e do Audiovisual (Cena, da Universidade Federal de São Carlos/UFSCar), que busca reunir as mudanças nos cursos superiores em audiovisual nas instituições de ensino brasileiras nos últimos anos. O projeto pode ser consultado em: <https://www.cena.ufscar.br/mapeamento-de-diversidades-nos-cursos-de-cinema-e-audiovisual-do-brasil>. Acesso em: 17 fev. 2022.

29. No caso do uso do celular, Campello e Gentili (2017, p. 43) documentam que, de 2002 a 2015, a posse de um telefone celular saltou de 34,6% para 91,2% (e de 8,7% para 86,6% entre os 20% mais pobres no mesmo período). Segundo dados do IBGE (2019) em 2018, 79,1% dos domicílios do país tinham acesso à internet, sobretudo por meio do celular. Na mesma pesquisa, a porcentagem de casas com televisão era de 96,4%. Ou seja, por mais que a conexão via internet, especialmente por meio do telefone celular, tenha mudado substancialmente no período, a TV ainda representa o principal meio de comunicação de massa no Brasil.

30. É necessário ponderar sobre a forma de organização das redes. A pesquisadora Nina Santos (2020, p. 3) sugere que mais pessoas publicando nas redes sociais não significa, necessariamente, a visibilidade de todas as pautas nos debates públicos, nem que mais pessoas serão ouvidas. Prevalece a ideia de poucos centros de informação (ainda que ampliados numericamente) que transmitem seus conteúdos para um grande público, como no formato já conhecido da mídia tradicional.

polarização no debate público. Voltar aos elementos que levaram a mudanças institucionais, mas também sociais, foi importante para sinalizar algumas possíveis entradas à análise das produções audiovisuais de um período recente, de instabilidades no tecido social brasileiro.

Podemos olhar para esse período, por exemplo, sob o aspecto da produção audiovisual: a entrada de mais agentes produtores nos últimos anos, como já mencionamos, seja por meio das instituições de ensino superior, seja pelo aumento e diversificação das políticas públicas de fomento. Também do ponto de vista da circulação das obras: com o acesso aos bens simbólicos e culturais ampliado no período, houve um consequente aumento do número de pessoas com condições de ir aos cinemas e, se não for esse o caso, com acesso mais ampliado ao celular, ao computador, à internet²⁹, às plataformas de *streaming* e aos canais de TV por assinatura. Esses mesmos meios virtuais favorecem a ampliação dos espaços de discussão³⁰, nas mídias sociais e nos aplicativos de troca de mensagens.

Ainda que esses fatores não possam ser compreendidos em uma relação de causalidade, nem resumidos na série de eventos aqui descritos, há uma sobreposição inevitável dessas camadas na esfera pública de debate que nos leva a considerar esse período propício para compreender um diálogo possível entre os filmes produzidos, suas dinâmicas de circulação e recepção, as interpretações geradas pela obra e também ao redor dela. Por isso, encontramos um processo intenso na trama social, iniciado antes mesmo de junho de 2013, mas que tem ali um nó fundamental, e que continua a se emaranhar e a constituir grandes redes de interpretações e sentidos. A mudança dos últimos anos ocorreu também no nível das políticas públicas de fomento ao audiovisual no país. O próximo tópico procura retomar um panorama dessas modalidades de incentivo ao cinema, para compreender como chegamos a um número recorde de longas-metragens lançados nos últimos anos.

1.2 – POLÍTICAS PÚBLICAS DE INCENTIVO AO AUDIOVISUAL NO PAÍS A PARTIR DE 1990

O ano de 2018 ficou marcado no cinema brasileiro pelo recorde histórico do número de longas-metragens produzidos nacionalmente e lançados nas salas comerciais do país, com 183 filmes. Pouco tempo depois, em 2019, foi a vez do número de salas de cinema atingir o ápice em funcionamento: foram totalizados 3.507 espaços de exibição, centenas a mais que o número mais alto registrado anteriormente, de 3.276 salas, em meados da década de 1970. Foram, também, anos de produções recordes de séries e outros produtos audiovisuais, destinados principalmente aos canais por assinatura. Para compreender como o setor audiovisual chegou a esses índices, consideráveis para o contexto brasileiro, é necessário olhar para o conjunto de políticas públicas desenvolvido desde os anos de 1990, quando a produção audiovisual nacional estava perto da estagnação.

No final da década de 1980, a intervenção política institucional no cinema estava próxima a uma parada completa³¹. A Embrafilme, empresa responsável por fortalecer, gerenciar e fomentar a produção cinematográfica brasileira, estava em declínio. Criada para alavancar a elaboração de longas-metragens no país desde a década anterior, chegou a atingir o recorde de lançamento de 103 obras, em 1980. Para o teórico Tunico Amâncio (2007, p. 88), o cinema era visto, por meio da Embrafilme, como um projeto a ser financiado pelo Estado, calcado em uma noção de nacional e popular, mas também voltado à eficiência de mercado, tentando se configurar como indústria³².

Em 1990, o governo de Fernando Collor de Mello decidiu extinguir a Embrafilme, provocando a paralisação quase total da atividade cinematográfica no país. Os autores Paulo Sérgio Almeida e Pedro Butcher (2003), ao fazerem uma síntese do período, ressaltam que em 1992 foram lançados apenas 3 longas metragens produzidos no país, o que representava 1% da veiculação nas salas comerciais brasileiras. Uma das tentativas do setor foi buscar fortalecer as produções regionais, com leis nos estados e municípios brasileiros para

31. A produção cultural brasileira sempre esteve muito ligada às iniciativas do Estado. O teórico Ismail Xavier (2004) pontua que, no campo do cinema em específico, o poder público atua desde 1932 para produzir marcos regulatórios da atividade, seja no campo econômico para reserva de mercado para o filme brasileiro, seja no gerenciamento direto da atividade, por meio de políticas públicas de incentivo. Segundo a pesquisadora Anita Simis (1996), uma das principais estudosas da relação entre cinema e governo, há uma progressão dessas iniciativas, ligadas a um projeto de poder de fortalecimento da cultura brasileira, que vai desde o início das atividades do cinema no Brasil e perdura até a atualidade.

32. Também foi nesse período que o cinema brasileiro alcançou seu público. Segundo a pesquisadora Melina Marson (2009, p. 18), entre 1974 e 1978 o número de espectadores do cinema brasileiro passou de 30 para 60 milhões, com recordes significativos de bilheteria em *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976), que levou mais de 10 milhões de espectadores ao cinema (número que correspondia a quase 10% da população total do país à época).

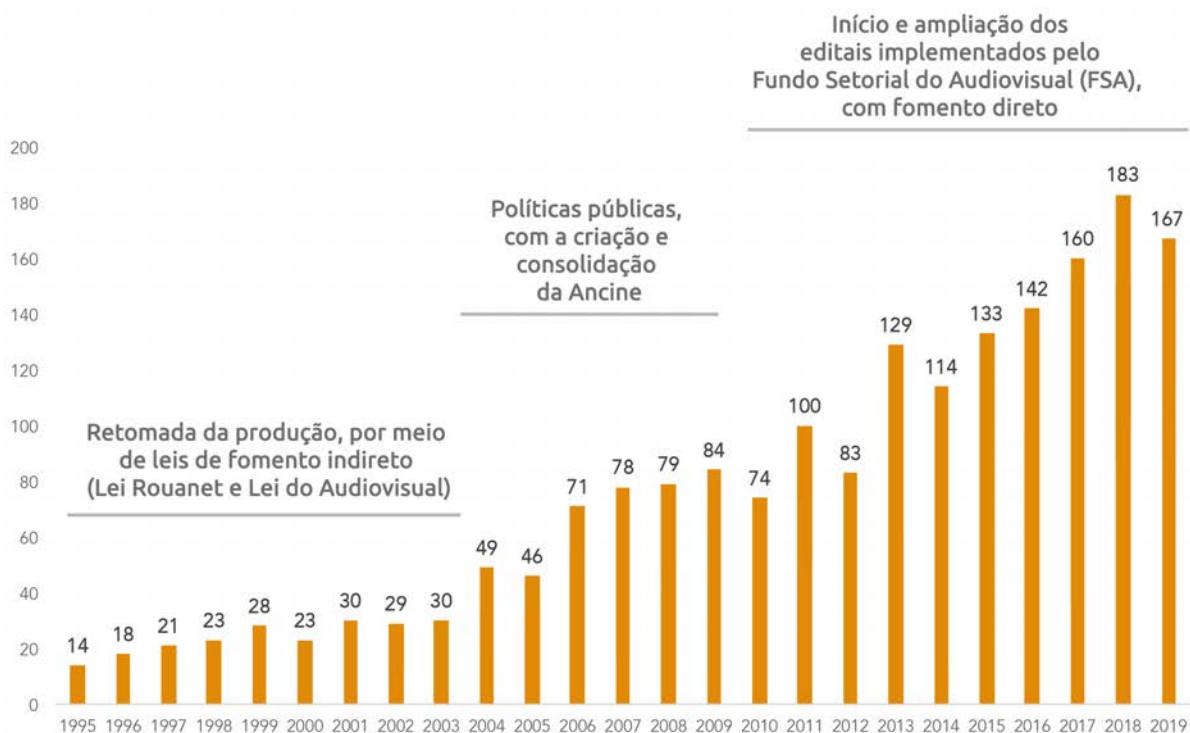
suprir uma demanda que estava negligenciada pelo governo federal, conforme pontua a pesquisadora Melina Marson (2009, p. 50). As iniciativas estavam distribuídas por boa parte do país, como em Pernambuco, São Paulo, Minas Gerais, Paraíba, Rio de Janeiro, Distrito Federal. Para a autora, a legislação regional foi de grande importância “para o cinema brasileiro da década de 90, já que esses estímulos locais viabilizaram a regionalização e a tão alardeada diversidade do Cinema da Retomada”. A iniciativa, porém, não dava conta de retomar uma produção consolidada nacionalmente, o que só foi possível a partir de um conjunto de leis e decisões estatais, nas décadas seguintes.

Ao tratar sobre a série de iniciativas governamentais para a atividade audiovisual no Brasil, o pesquisador Marcelo Ikeda (2015, p. 9) divide o período entre 1990 e 2010 em três fases: a primeira se inicia com uma tentativa de regulação pelo próprio mercado audiovisual, com as leis de fomento indireto baseadas em renúncia fiscal, a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual; a segunda, começa a se formar já no final do governo de Fernando Henrique Cardoso³³ (por volta de 2001), com a criação de um tripé institucional com o objetivo de regulação maior nas diretrizes políticas para o campo, construídas a partir do Conselho Superior de Cinema, da Secretaria do Audiovisual e da Agência Nacional de Cinema (Ancine); a terceira, com os dois governos do presidente Luís Inácio Lula da Silva (de 2003 a 2010), é iniciada com a gestão de Gilberto Gil e de Juca Ferreira no Ministério da Cultura, marcada por uma intervenção maior do Estado não apenas na regulação das atividades cinematográficas, mas também na promoção e no estímulo às políticas públicas.

É importante destacarmos, ainda, um período mais recente, de 2010 a 2018, fortemente influenciado pelo Fundo Setorial do Audiovisual (FSA)³⁴, que introduziu uma outra lógica à cadeia de fomento e iniciou o incentivo direto à atividade audiovisual por meio de editais públicos em suas três frentes: a produção, a distribuição e a difusão de conteúdo. Considerando esse ciclo, que se inicia com a implementação das leis de incentivo indireto no início dos anos de 1990 e chega a 2020 com os reflexos do amplo investimento público no audiovisual por meio do fundo setorial, podemos notar a ligação entre a intensificação das políticas públicas de incentivo e o número de longas-metragens lançados.

33. Presidente do Brasil por dois mandatos em sequência, foi eleito em 1995 e governou o país até o final de 2002.

34. O FSA foi criado em 2006 e manteve a chamada de editais regulares até 2018.



De volta aos anos de 1990, essa trajetória se inicia com uma tentativa de recuperar a produção nacional. Por pressão do mercado cinematográfico brasileiro, foram criadas no início daquela década duas leis de incentivo indireto ao cinema, via renúncia fiscal: a Lei Rouanet (n. 8313/91), de 1991 e a Lei do Audiovisual (8.685/93), de 1993. Apesar de terem a intenção de ser provisórias e emergenciais, previstas para vigorar apenas 10 anos, elas continuam a ser um dos principais mecanismos de fomento à atividade audiovisual no país. Segundo a pesquisadora Lya Bahia (2012, p. 61), o intuito dessas leis era o de estimular a formação de um mercado cultural, com o objetivo de se tornar autossustentável e, aos poucos, independente dos recursos do Estado.

O mecanismo de ambas as leis é similar: uma empresa privada escolhe um projeto para ser apoiado e, em contrapartida, o Estado abre mão de uma parcela do imposto devido por ela. A diferença entre elas é que, no caso da Lei Rouanet, não há qualquer participação da empresa que apoia o projeto nos ganhos futuros; já a Lei do Audiovisual permite a participação nos lucros que forem originados a partir do objeto cultural financiado.

À época de suas implementações, essas duas iniciativas permitiram uma saída gradual do estado crítico em que se encontrava a produção nacional, com uma estabilização em

Figura 2: Filmes brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição, de 1995 a 2019. Fonte: elaboração do autor, a partir de dados dos relatórios da Ancine (ANCINE, 2019a, p. 61 e ANCINE, 2020).

35. Não há, ao certo, um período exato para o Cinema da Retomada, que iremos detalhar mais à frente nesta pesquisa. No geral, ele abriga a produção de uma década, que vai de 1995 a 2005, conforma Nagib (2002), Oricchio (2003), entre outros.

torno de 20 a 30 títulos por ano, de 1995 a 2002. Esse movimento de intensificação da produção cinematográfica, com o lançamento de cerca de 200 longas-metragens nesse período, ficou conhecido como “Cinema da Retomada”³⁵ e marcou o reinício de um ciclo de produção audiovisual no país. No entanto, elas não foram suficientes para desencadear um crescimento orgânico no mercado audiovisual brasileiro. Segundo o crítico de cinema Luiz Oricchio (2003, p. 27), uma das queixas mais frequentes do setor era a de que as leis deixavam a escolha das obras nas mãos das empresas que destinavam verba aos projetos. Portanto, eram elas quem deliberavam sobre o que seria ou não produzido no país.

Como no caso dessas leis de fomento indireto um dos principais recursos utilizados é o do mecenato privado, são as pessoas físicas ou jurídicas que escolhem os projetos pré-aprovados pelo Ministério da Cultura para receber recursos para sua produção. Conforme sintetiza o pesquisador Marcelo Ikeda (2015, p. 25), isso permite que mesmo que os recursos aplicados sejam públicos, por meio da renúncia fiscal, a escolha de quais projetos seriam apoiados era dos próprios incentivadores, que estavam fora dos domínios do Estado. Portanto, por mais que o governo interfira na elegibilidade dos projetos que podem captar verba via lei de incentivo, cabe aos empresários a escolha de quais filmes serão beneficiados.

O fato de não haver políticas públicas que englobassem o ciclo industrial completo do cinema, incluindo distribuição e exibição, e não restritas apenas à produção, fez com que, segundo Bahia (2012, p. 69), essas leis não conseguissem estimular a industrialização do cinema nacional, como eram seus objetivos. Com a escolha centrada no setor privado, que não tinha nenhuma experiência com a participação e o apoio da produção cinematográfica, conforme destaca Marson (2009, p. 37), não havia um projeto centralizador que permitisse a evolução e a consolidação do campo.

Em setembro de 2001, por meio da Medida Provisória nº 2228/01, o então presidente Fernando Henrique Cardoso cria a Agência Nacional do Cinema (Ancine)³⁶, aos moldes de outras agências reguladoras que fizeram parte de seu governo³⁷. Com o objetivo de fomentar, regulamentar e fiscalizar as políticas para o cinema brasileiro, ela se consolidou no ano seguinte, com a contratação de funcionários específicos para seus quadros e aprovação de uma estrutura regimental, conforme elabora o pesquisador Sérgio Santos (2016, p. 56). Uma

36. É importante destacar a influência do III Congresso Brasileiro de Cinema (CBC), realizado em Porto Alegre, em 2000, para a consolidação da demanda da classe cinematográfica, que reivindicava, entre outras inúmeras pautas, a existência de uma agência nacional reguladora para o setor, com a capacidade de fomento à atividade. Ver Bahia (2012, p. 29) e Ikeda (2015, p. 35).

37. Sobre as semelhanças entre a Ancine e as demais agências de regulação, criadas principalmente com o objetivo de gerenciar as empresas recém-privatizadas durante o governo de Fernando Henrique Cardoso, ver Ikeda (2015, p. 70).

dessas ações, segundo o autor, é a composição de uma Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine), fundo formado pela taxação de atividades audiovisuais, como a veiculação, produção, licenciamento e distribuição de obras audiovisuais com fins comerciais. Ou seja, quanto maior a atividade econômica do setor, maior a possibilidade de reverter investimentos para a própria área, via arrecadação de tributos. Essas medidas permitiram o início da captação de recursos para compor, nos anos seguintes, os editais de fomento.

A partir de então, ficou sob responsabilidade da Ancine a regulação e a fiscalização de inúmeras atividades audiovisuais. A MP de 2001 também deu origem a uma série de fomentos indiretos, diversificando o conjunto da década anterior, além de ampliar a possibilidade aos editais de fomento direto³⁸, por meio do artigo 47. Ikeda (2015, p. 47) detalha que a iniciativa de origem, o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional (Prodecine), depois seria complementada por mais dois, em 2006, o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (Prodav) e o Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual (Pró-Infra).

Com o primeiro governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, iniciado em 2003, e a decisão de convidar o músico Gilberto Gil para o Ministério da Cultura³⁹, há a mudança da Ancine para a pasta, e a agência passa a integrar um plano amplo de gestão cultural conduzido pelo Estado, baseado em uma série de ações diretas e de direcionamentos práticos nas atividades culturais. Essas intenções e diretrizes foram reunidas no Plano Nacional de Cultura⁴⁰ (PNC), elaborado pelo ministro e enviado ao Congresso Nacional em 2006. O objetivo principal do PNC, conforme detalha Bahia (2012, p. 117), não era apenas definir premissas e eixos gerais de atuação, mas ratificar o papel do Estado na cultura nacional, atuando na mediação entre as ações locais e sua institucionalização. Há uma ideia de promover e assegurar a diversidade⁴¹, mesmo em diálogo com a mundialização, que requer do governo políticas para democratizar o acesso à cultura.

Apesar de o cinema brasileiro passar, na primeira década dos anos 2000, por uma experiência de crescimento, com grandes programas de fomento por meio de leis de incentivo federais que ultrapassavam os 140 milhões de reais por ano, havia um entrave com a distribuição e com a exibição das

38. Dois mecanismos de fomento direto (e com critérios pré-estabelecidos) foram formulados pela Ancine: o Prêmio Adicional de Renda (PAR), em novembro de 2005, que consistia em um fomento automático, baseado no sucesso do filme nas bilheteiras nacionais; e o Prêmio de Incentivo à Qualidade do Cinema Brasileiro (PAQ), em setembro de 2006, destinando um montante fixo para um certo número de filmes que tivessem resultados satisfatórios de crítica, tendo por parâmetros festivais de cinema no Brasil e no exterior.

39. A pesquisadora Lia Calabre (2014) fez um balanço das políticas públicas para a cultura no governo Lula. Segundo a autora, os primeiros quatro anos são compostos por um conjunto de programas e políticas que buscaram dar importância ao ministério no cenário político nacional, o que não havia ocorrido até então. Nos anos seguintes, houve uma frustração pela impossibilidade de implantação de muitos dos programas propostos anteriormente, apesar de Calabre destacar o caráter de busca por uma política cultural mais democrática e participativa.

40. Cabe destacar a influência sobre o Plano Nacional de Cultura da Convenção sobre a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais, documento elaborado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) em 2005, resultado do diálogo de salvaguarda cultural entre inúmeros países, mais notadamente entre Brasil e França. O compromisso foi ratificado pelo governo brasileiro em 2006, e faz parte de uma iniciativa global em que a diversidade é empregada como uma das principais bases para a condução das políticas culturais em cada país signatário. O protagonismo dos dois países está detalhado no estudo de Yves Fanzetto (2017).

41. Sobre a influência de um discurso da diversidade na elaboração do PNC, ver mais na tese de Thiago Siqueira Venanzoni (2021a).

42. A Globo Filmes foi criada em 1997, como uma das empresas que compõem o conglomerado de comunicações. Ela ganhou força a partir de 2003, impulsionada, principalmente, pelo artigo 3º da Lei do Audiovisual, conforme detalha Ikeda (2015, p. 87), que permite destinar parte do imposto devido sobre créditos resultantes de remessa de material audiovisual ao exterior a projetos audiovisuais no país. Segundo o autor (id., p. 86), a importância desse artigo no conjunto das leis de fomento indireto é que os agentes envolvidos na produção passam a ser compostos por empresas que fazem parte da própria atividade audiovisual, estimulando uma complementariedade na cadeia produtiva do audiovisual brasileiro.

43. Apesar de criado em 2006, o fundo só foi regulamentado no final de 2007 e lançou suas primeiras ações efetivas, com a publicação de chamadas públicas por meio de editais, no final de 2008. No entanto, os primeiros longas-metragens a contar com financiamento via edital do Fundo Setorial do Audiovisual foram lançados apenas em 2012, segundo dados da Ancine.

obras. A autora (id., p. 128) detalha que o mercado incorporava pouco os filmes brasileiros, concentrando-se nos de grande interesse comercial, produzidos pelas empresas já consolidadas, como é o caso da Globo Filmes⁴², líder do setor, e distribuídos por meio dos mesmos agentes, já estabelecidos.

Portanto, as políticas públicas de fomento e regulação haviam surtido algum efeito positivo na produção, mas havia ainda entraves que teriam de ser solucionados para dar forma à indústria cinematográfica e à ideia de produção cultural plural, fundamentada a partir da diversidade que guiava o PNC. Do lado da produção, não bastava haver incentivos que continuassem privilegiando os maiores agentes do mercado, provenientes de polos tradicionais de produção, como Rio de Janeiro e São Paulo. Se o propósito do plano nacional era fortalecer a diversidade e as manifestações culturais regionais, era preciso também estender essas diretrizes ao cinema. Do lado da distribuição, não havia nenhum edital específico que auxiliasse o escoamento da produção brasileira. Por último, na exibição, era preciso ampliar o número de salas de cinema e, consequentemente, levar a tela grande a públicos e cidades onde ainda não havia a possibilidade de consolidar um mercado exibidor para o conjunto dos filmes produzidos.

Ao invés de um pensamento sistêmico que permitisse o desenvolvimento do setor em várias frentes e uma pulverização da atividade audiovisual por todo o país, o que se viu, segundo Ikeda (2015, p. 147), foi uma maior oferta de longas-metragens, sem a elaboração de uma política estratégica para o setor, ou uma competitividade que proporcionasse a circulação do material produzido por todo território nacional, já que as leis de incentivo representaram uma retomada da produção audiovisual, “mas não permitiram o aumento de competitividade das produções nacionais num mercado pequeno e concentrado, em que o produto hegemônico tem posição dominante”.

Considerando essa situação e notando uma estagnação de bilheteria com possível queda da produção audiovisual, especialmente no cinema, o governo federal decidiu criar, no final de 2006⁴³, o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), que tinha por objetivo principal a ampliação de toda a cadeia produtiva e a descentralização da produção, via editais específicos e financiamento direto. O FSA integrou um conjunto de ações mais amplas do governo, com a formação de um Fundo Nacional de Cultura, que buscava gerar receita para fomento no

campo cultural por meio da taxaço das suas próprias atividades. Ou seja, quanto maior o volume de transações realizadas pelas atividades econômicas ligadas à cultura, maior o volume de investimentos que esses mesmos setores receberiam.

Boa parte desses recursos eram obtidos via Condecine⁴⁴, que passou a ser destinada ao fundo, por meio da Ancine. A intenção era ampliar o espectro do financiamento de obras audiovisuais, mas havia uma tendência de ênfase no cinema de longa-metragem com destinação às salas de cinema. Conforme podemos ver na figura 3, essa estratégia foi mantida, mas a produção e programação de conteúdos para TV também foi expressiva nos 10 anos iniciais de funcionamento do FSA, de 2009 a 2018.

44. É importante ressaltar o aumento considerável de arrecadação da Condecine a partir da Lei n   12485/11, aprovada no segundo semestre de 2011 e conhecida como "Lei das TVs por assinatura", por regular o conteúdo dos canais pagos. Ela exigia que todo canal que veiculasse em horário nobre conteúdo de espaço qualificado (ou seja, material audiovisual que não fosse *hardnews*), exibisse, no mínimo, 3h30min por semana de conteúdo brasileiro produzido nos últimos 7 anos. Desse total, ao menos 1h45min devia ser preenchida por produções independentes, o que gerou um grande crescimento do mercado audiovisual para televisão e, conseqüentemente, uma arrecadação substancial por parte do governo, o que possibilitou o aumento dos editais e o volume de verba destinada ao fomento direto no audiovisual. Ver mais em Ikeda (2015, p. 252).

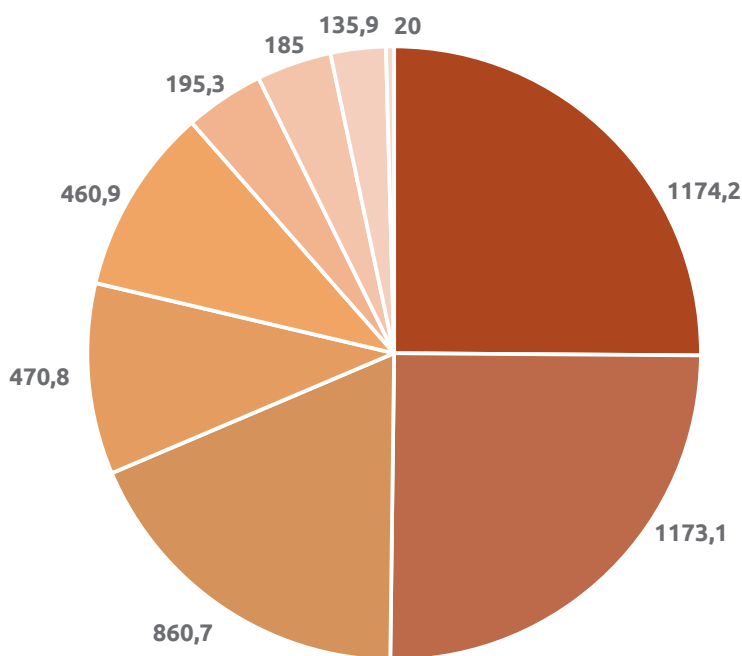


Figura 3: Recursos disponibilizados pelo FSA, por objeto financiado em milhões de reais, de 2009 a 2018. Fonte: Relatório de resultados consolidados do FSA (ANCINE, 2019b).

- Produção de longas-metragens
- Produção e programação de conteúdos para TV
- Programa Cinema Perto de Você
- Suporte automático
- Arranjos regionais
- Ações SaV/MinC
- Desenvolvimento de projetos
- Distribuição de conteúdos
- Outras

Ainda que tivesse por propósito diversificar a produção nacional, expandi-la para todos os estados do país e ampliar o perfil dos agentes que participavam do audiovisual no Brasil, havia algumas condições na etapa de habilitação dos projetos que deixavam de lado boa parte da produção constituída mais à margem do mercado. Segundo detalha Ikeda (2015, p. 233), um dos pontos considerados para a habilitação do projeto no FSA é o currículo das empresas e dos profissionais envolvidos no projeto. Com isso, quanto mais tempo profissional e quanto maior o sucesso de produções anteriores, maior a possibilidade de adquirir apoio por meio dos editais de incentivo. Além disso, diferentemente do histórico da Ancine, que habilitava o projeto a partir de critérios técnicos, o FSA passou a eleger os conteúdos audiovisuais também por seu mérito artístico, a partir de um júri constituído por funcionários concursados e por outros agentes do circuito audiovisual.

Apesar de alguns entraves, o fundo possibilitou, segundo levantamento do pesquisador Sérgio Santos (2016, p. 110), refletir sobre as políticas de cinema e audiovisual em uma perspectiva ampliada, diferente das que estavam sendo praticadas até então. Ao analisar a produção por meio do FSA de 2008 a 2016, Santos (id.) destaca o fortalecimento da produção, mas também melhoras em outras frentes do audiovisual, como a distribuição das obras, a ampliação dos locais de difusão, o apoio aos festivais e fóruns para discussão. Além disso, pontua que houve um incentivo à exploração de novos formatos de criação, com núcleos criativos e laboratórios para desenvolvimento de projetos, em especial para a televisão.

No conjunto de ações que definiram a forma de atuação do FSA, é importante mencionar o lançamento pela Ancine, em 2013, do *Plano de diretrizes e metas para o audiovisual*, que previa um planejamento para o setor com um conjunto de metas a serem atingidas até 2020. Com o título de “O Brasil de todos os olhares para todas as telas”, a iniciativa reconheceu o audiovisual como elemento indispensável da vida em sociedade e também seu valor econômico, cultural e político.

Como diretriz geral, previa estabelecer algumas bases para o desenvolvimento da atividade audiovisual, baseada na produção e circulação de conteúdos brasileiros, “como economia sustentável, competitiva, inovadora e acessível à população, e como ambiente de liberdade de criação e diversidade cultural” (ANCINE, 2013, p. 81). Esse último parâmetro, da diversidade, estava muito ligado a uma ampliação da produção

audiovisual por todo o país, algo que, mesmo diante de todas as tentativas da agência, ainda não havia ocorrido, e ao incentivo às produções independentes⁴⁵. Por mais que haja nesse documento uma intenção de se pensar o cinema e o mercado audiovisual a longo prazo, o que nunca foi feito de maneira efetiva no país, ainda há a exclusão de uma grande parcela da produção audiovisual, especialmente aquela que historicamente se constituiu de maneira não-institucionalizada⁴⁶.

Como resultado do plano de 2013, foi elaborado no ano seguinte o programa *Brasil de todas as telas*, por meio do FSA. Segundo Manoel Rangel (ANCINE, 2014), presidente da agência à época, a nova diretriz tinha por objetivo expandir a produção considerada independente, realizar arranjos produtivos regionais, ampliar a presença do cinema brasileiro no exterior e facilitar o acesso da população ao cinema. A previsão era destinar 1,2 bilhão de reais do fundo setorial para esse programa, por meio de processos de seleção e editais, tanto em nível federal quanto de maneira mista, na colaboração com os governos estaduais. Essa estratégia de produção foi alcançada, e o programa apoiou naquele ano cerca de 300 longas e 400 séries, com a mobilização de todas as regiões do país e a produção em 25 unidades federativas, resultado de 46 editais lançados.

Aos poucos, o FSA conseguiria ampliar a produção em todos os estados do país, chegando à destinação de verba para todas as unidades federativas, seja em apoio direto, por meio de edital centralizado, seja na transferência de verba para os editais e arranjos locais, elaborados pelo FSA em conjunto com as secretarias de cultura locais. Conforme podemos observar no Quadro 3, que reúne as parcerias realizadas entre 2014 e 2018 pelo Fundo, há uma maior negociação desse tipo de arranjo regional com a região nordeste, principalmente aos estados de Pernambuco, da Bahia e do Ceará, que articularam parcerias entre diversos agentes locais e o governo federal para viabilização de fundos audiovisuais locais, em sistema de coparticipação.

45. Seguindo critério da própria Ancine, “produtora independente brasileira” é uma empresa constituída sob as leis brasileiras, com sede e administração no país, com 70% no mínimo de capital nacional e consolidada dessa forma há mais de 10 anos. A gestão das atividades e responsabilidades também devem ser feitas nacionalmente há pelo menos 10 anos. Ou seja, há uma noção de conteúdo independente como aquele produzido fora dos conglomerados de mídia que atuam no país, mas não por coletivos que não se constituem em empresas, ou associações diversas, por exemplo.

46. Sobre isso, a pesquisadora Anita Simis (2018, p. 107) avalia que, nos últimos anos, houve recursos públicos em grande escala, salas e público em crescimento, novas formas de distribuição, por meio das inovações tecnológicas, mas ainda uma dificuldade em viabilizar um circuito que dê sustentação ao cinema considerado independente.

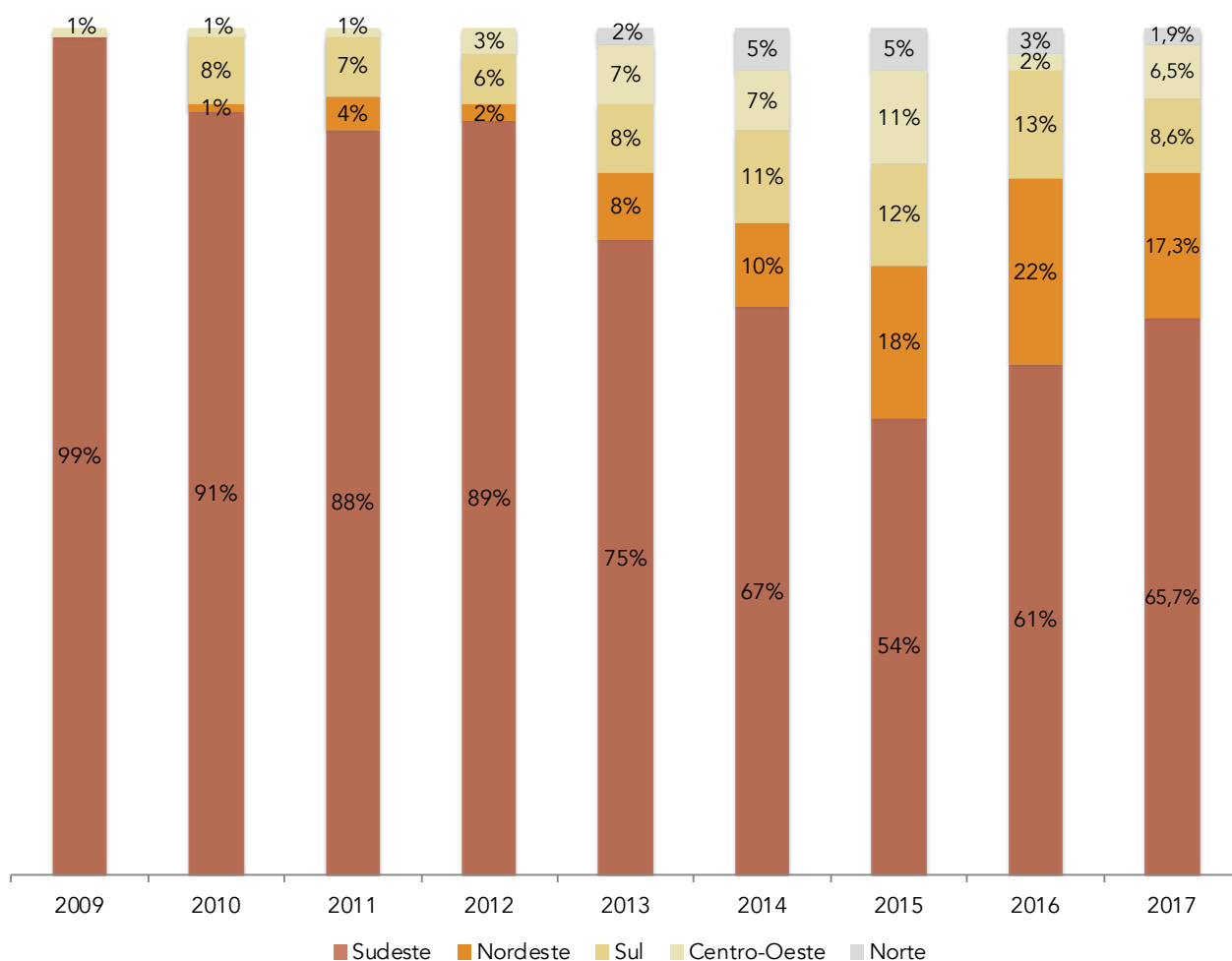
Quadro 3: Coinvestimentos regionais – Parcerias realizadas entre 2014 e 2018

Região	Parcerias		Valor aprovado para as parcerias		
	Unidades Federativas	Entes Participantes	FSA	Local	Total
Norte	7	9	12.370.000	7.185.000	19.555.000
Nordeste	9	17	124.414.606	86.953.000	211.367.606
Centro-Oeste	4	8	69.902.000	51.051.000	120.953.000
Sudeste	4	8	83.584.026	66.101.476	149.685.502
Sul	3	9	42.655.000	18.950.000	61.605.000
Total	27	51	332.925.632	230.240.476	563.166.108

Fonte: Relatório de Gestão FSA (ANCINE, 2018a).

É nesse cenário que, em 2018, há distribuição de recursos para projetos selecionados pelo fundo setorial em todas as regiões do país, ainda que com uma concentração majoritária no sudeste, como ocorre historicamente na produção audiovisual brasileira. Na Figura 4, podemos notar uma progressão dessa divisão a partir de 2010, mas que representa uma mudança significativa apenas em 2014, com o início dos arranjos regionais pela Ancine e FSA.

Figura 4: Distribuição dos recursos para os projetos selecionados entre as regiões. Fonte: Relatório de resultados consolidados do FSA (ANCINE, 2019b).



Além da regionalização da produção, a diversidade de raça e gênero também era algo que estava previsto para ser alcançado por meio do financiamento público do audiovisual, mas caminhava a passos muito lentos. Em 2016, o Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (GEMAA/UERJ) fez um levantamento das produções audiovisuais daquele ano, que depois seria utilizado como base para uma reflexão mais ampla da Ancine, que sintetizou a pouca participação de mulheres em projetos audiovisuais elaborados a partir do fomento público, a quase nenhuma participação de homens negros e a inexistência de mulheres negras nos cargos de direção de longas-metragens, roteiro e produção executiva.

Em 2012, a Ancine havia promovido um edital específico para produção de curtas-metragens, *Curta Afirmativo*, que contemplou 29 projetos e se repetiu em 2014, com 32 filmes apoiados. O edital dava maior pontuação para a produção proposta por mulheres e por homens negros. Em 2013, a Secretaria do Audiovisual também lançou um edital específico para diretoras mulheres⁴⁷, com o objetivo de financiar a produção de 10 curtas-metragens e 6 médias-metragens. Só em 2016 é que os longas-metragens foram contemplados, e ainda assim em um edital de *Baixo Orçamento Afirmativo*, que contemplou 3 obras, por meio de favorecimento da pontuação segundo fatores como origem, gênero e raça, privilegiando mulheres negras oriundas do centro-oeste, norte, nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo.

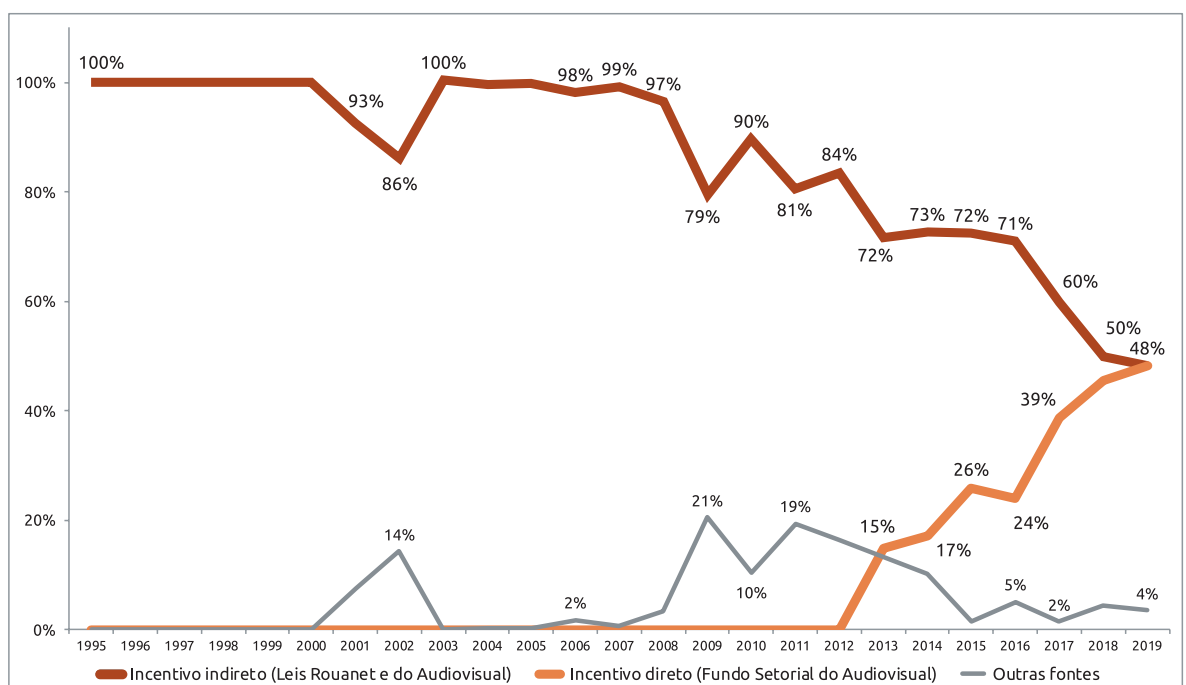
Essa trajetória foi detalhada pela Ancine (2018b) para justificar a necessidade da constituição de um grupo de trabalho específico para a *Diversidade de gênero e étnico-racial*, validado pelo conselho de administração da entidade, em fevereiro de 2018. Esse grupo aprovou a elaboração de um edital específico, lançado em 2018, com recursos de 100 milhões de reais destinados à produção de cinema, que contava com a alocação mínima de 35% dos recursos para projetos audiovisuais de produtoras independentes “dirigidos por mulheres cisgênero ou mulheres transexuais/travesti” (ANCINE, 2018b), além do mínimo de 10% dos recursos da chamada para projetos audiovisuais de produtoras independentes dirigidos por pessoas negras ou indígenas. Houve ainda a decisão de que todos os editais, mesmo fora dessa série, passariam a implantar cotas específicas, com percentuais diversos, para novos diretores, diretores de regiões fora do eixo Rio-São Paulo, negros, indígenas e mulheres.

47. A pesquisadora Lina Távora (2016) detalha a maneira como o edital foi elaborado e os seus resultados, que garantia a exibição dos filmes por meio de uma parceria com a Empresa Brasileira de Comunicação (EBC). O total de projetos inscritos, segundo a autora (id., p. 1245), foi de 417, oriundos de 21 estados e do Distrito Federal.

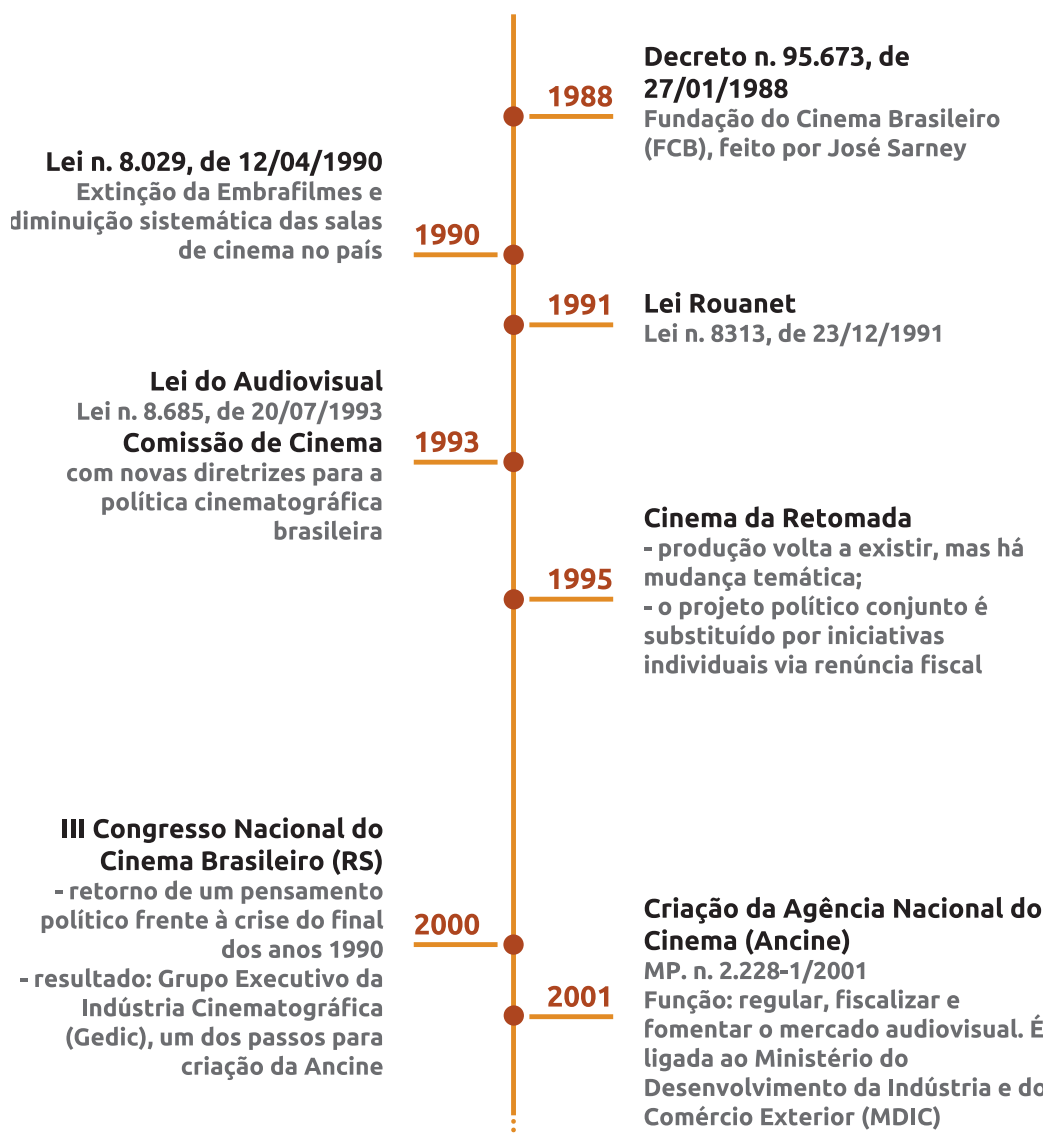
Por mais que alguns arranjos regionais, em parceria com o Fundo Setorial do Audiovisual, tenham lançado nos últimos anos editais específicos para determinadas regiões do país e com a proposta de uma diversidade étnico-racial e de gênero, há ainda uma produção muito pequena desses agentes no conjunto de filmes lançados no país e apoiado por políticas públicas de fomento. Esses editais, que começavam a ser abertos em maior número, foram interrompidos (assim como os demais) pelo congelamento do orçamento do FSA e da Ancine, que diminuiu significativamente desde 2016, com a interrupção do governo da presidenta Dilma Rousseff, e que foi paralisado a partir da chegada ao poder federal da extrema-direita, em 2019.

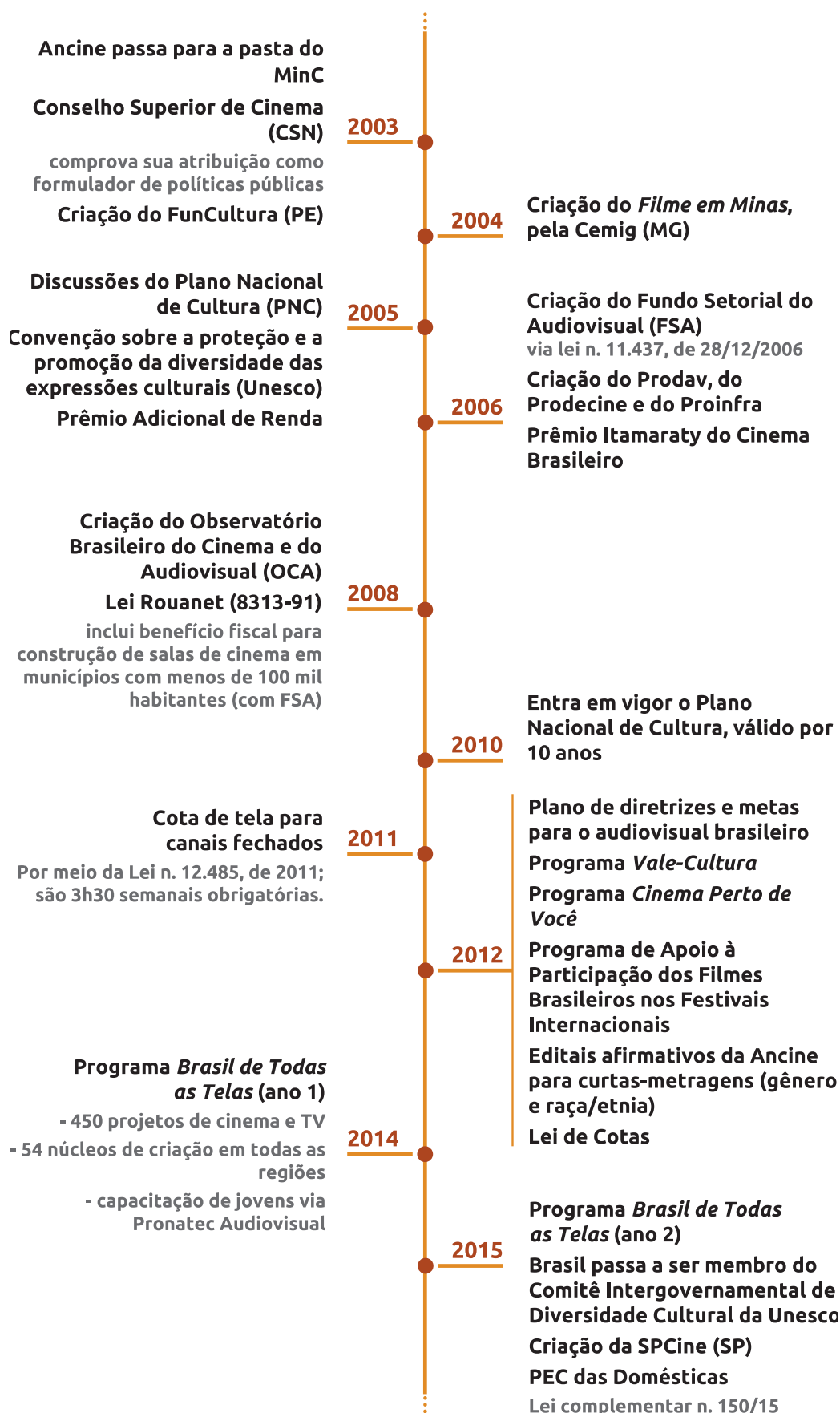
Com a ampliação do fundo setorial, houve uma diminuição da composição de outros fomentos (indiretos e diretos) para o financiamento dos projetos de longa-metragem. Se analisarmos todos os filmes que tiveram algum tipo de apoio público no período, de 1995 a 2019, podemos perceber a progressiva redução do recurso indireto (representado pela Lei do Audiovisual e pela Lei Rouanet) e o aumento da influência do Estado nesse setor, por meio do fundo (FSA e Funcines), conforme o gráfico abaixo (Figura 5). No entanto, ainda há uma participação notória das leis de fomento indireto para a continuidade das produções cinematográficas nacionais.

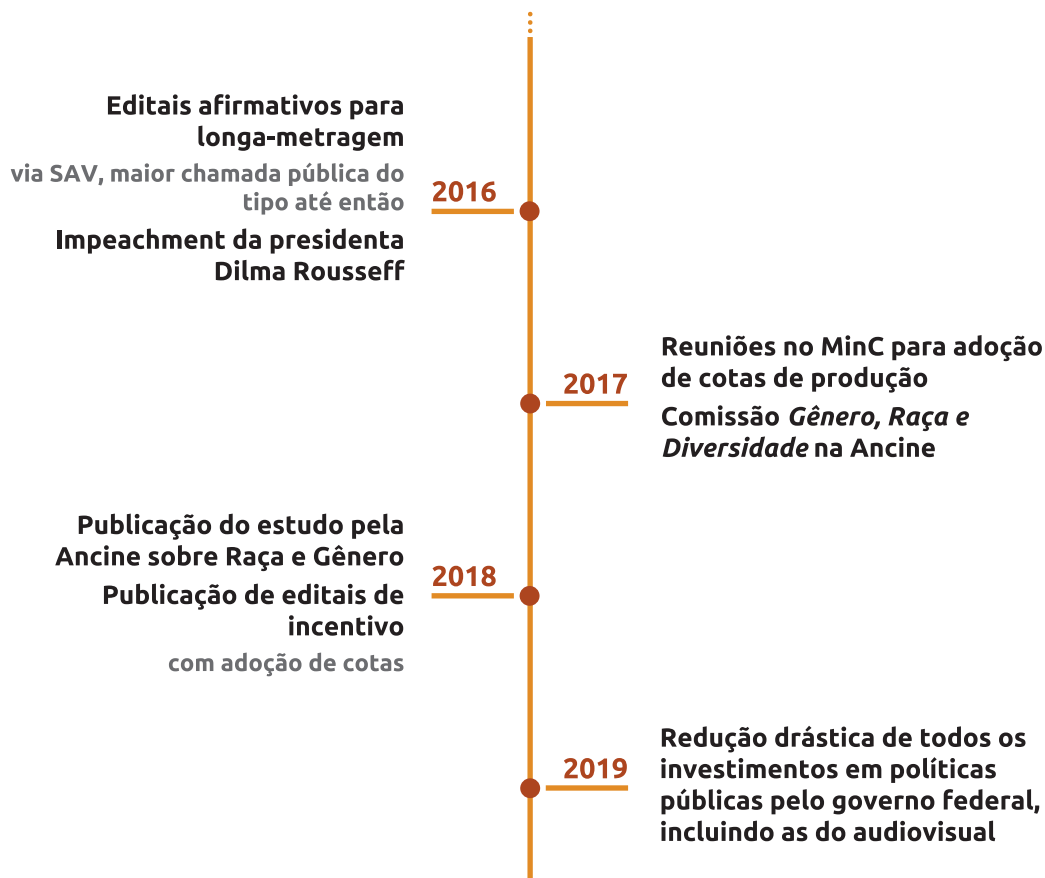
Figura 5: Composição do fomento para longas-metragens brasileiros, de 1995 a 2019, lançados em salas comerciais e catalogados pela Ancine. Fonte: elaboração do autor, a partir de dados de planilha da Ancine (ANCINE, 2021).



No aspecto de internacionalização da produção brasileira, o FSA se pautou no conjunto de metas para o audiovisual nacional, lançado em 2013, para potencializar os acordos de coprodução com outros países. Além disso, leis e editais de incentivo buscaram aumentar a participação do cinema brasileiro nos festivais internacionais e nos lançamentos comerciais em cinemas do mundo todo, com estratégias de distribuição mais amplas e que permitissem a difusão do cinema produzido no período.







O objetivo deste percurso, mais que detalhar o longo e complexo processo de elaboração e implantação de políticas públicas para o audiovisual no Brasil, nos últimos 30 anos, foi o de compreender um processo amplo que levou ao lançamento de um maior número de obras nacionais no cinema brasileiro. Foi elaborado também com a intenção de observar a possibilidade de um maior número de agentes participarem do mercado audiovisual no país, principalmente oriundos de polos que não eram tradicionalmente locais produtores. A sequência de documentação dessas políticas públicas, ainda que sintética, será fundamental para podermos refletir, posteriormente, sobre os reflexos e impactos desse cenário do setor para as temáticas, as circulações, as interpretações e os usos desses filmes.

Figura 6: Linha do tempo com as principais políticas públicas de fomento ao audiovisual, desde os anos próximos à promulgação das Leis Rouanet e do Audiovisual, até a interrupção dos programas de incentivo direto, em 2019.

Fonte: elaboração do autor.

1.3 — PERCURSO DE PESQUISA: RECORTE TEMPORAL, MAPEAMENTO INICIAL, OBJETIVOS E HIPÓTESE

O trajeto realizado até aqui nos permitiu observar alguns traços importantes sobre o cinema brasileiro recente. Um deles é o aumento significativo das obras de longa-metragem lançadas nas salas de cinema nos últimos anos. Com um maior número de filmes, é possível obter mais narrativas e circulações como material de pesquisa. Além disso, a inserção de novos agentes, provenientes, muitas vezes, de locais que não se configuravam como polos de produção audiovisual, promovida principalmente por meio de financiamento estatal direto e indireto, nos permitem pensar na ampliação e na maior pluralidade de temáticas e representações.

No que diz respeito à circulação dessas obras, ela também foi alterada pelo contexto político e social dos últimos anos, em intensa transformação no país. Isso impacta não apenas individualmente nos espectadores, mas também nas maneiras coletivas de receber e fazer circular os produtos culturais. A tensão política e uma certa instabilidade institucional constante podem ter contribuído para modificar os públicos, as interpretações e os fluxos dos filmes. A intenção deste estudo foi a de analisar as obras por meio de sua produção, recepção, circulação e sob uma perspectiva crítica acerca dessas interpretações que são compostas pelo extra-obra.

Todas essas mudanças são pontos-chave para a composição de um mapeamento inicial de obras para a pesquisa. Por isso, iniciamos nossa busca pelo conjunto de longas-metragens lançados em salas comerciais no Brasil e catalogado pela Ancine entre 2012 e 2018. Esse recorte temporal nos parece adequado para compreender as obras que tiveram, como base de fomento, políticas públicas do período analisado, em especial o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). O órgão federal iniciou a publicação efetiva de editais em 2010, mas apenas em 2012 as primeiras produções de longas-metragens financiados pelo fundo começaram a circular, inicialmente em festivais e, no ano seguinte, nas salas

comerciais de exibição. Portanto, é importante considerar 2012 como ponto de partida para refletir sobre uma primeira circulação desses filmes. Além disso, como vimos, as mudanças no tecido político institucional e no espaço público ganharam força em 2013, com os protestos de rua em junho, o que reforça a necessidade de analisar a produção do período do ponto de vista de sua circulação.

Encerrar o mapeamento em 2018 se justifica, primeiramente, pelo ápice do número de longas-metragens lançados, a maior parte deles financiados pelo FSA, o que já começava a ser reduzido no ano seguinte. É também em 2019 que a extrema-direita alcança o poder executivo, suspendendo todos os programas da Ancine previstos para aquele ano e interrompendo um ciclo de políticas públicas que organizou a produção do período. Considerar esse aspecto na política institucional e, conseqüentemente, no espaço público de circulação, nos parece requerer outro aprofundamento teórico e contextual. Por isso, acreditamos que o intervalo entre os anos 2012 a 2018 seja adequado para direcionar nossos questionamentos.

Ao consultar as obras lançadas pela agência nacional nesses anos, deparamo-nos com o total de 944 longas-metragens. Diante desses filmes, fez-se necessário um primeiro filtro para o recorte desse mapeamento: considerando que a temática pode influenciar de maneira mais direta a circulação dos filmes, nos pareceu um caminho pertinente buscar por aqueles que tematizam o político e o social e colocam essas questões em suas tramas narrativas para compreender esses reflexos também em suas circulações.

A sistematização da análise da produção de um período a partir de uma recorrência temática, ou de *motivos temáticos*⁴⁸ foi o que orientou as pesquisas de Ismail Xavier (2018) sobre o conjunto de filmes da Retomada. Analisando as persistências narrativas daquele momento, o teórico encontrou dois temas que se repetiam como gesto recorrente no cinema: o ressentimento com um presente incerto e um passado traumático; e a reconstrução de encontros inesperados, envolvendo quase sempre um adulto ressentido e uma criança inocente. Por mais que não seja esse o movimento a que se propõe esta tese, é importante considerar esse método como possibilidade de investigação da cinematografia de uma época. Para nós, portanto, há uma ideia inicial de busca pelo *motivo temático* do político e do social, como ponto de partida de

48. Para conceber esse conceito, Xavier (2018) recorre a uma teoria da literatura, por meio do estruturalista Boris Tomachevski (1976), publicada originalmente em 1925. O autor russo aponta para a existência de um *tema*, que pode estar na obra como um todo ou em cada uma de suas partes, que irá provocar a união de todo o texto ao redor de uma ideia principal. A relação dos esquemas narrativos de diversos textos, em que esse tema aparece como recorrência, é que compõe um *motivo temático* para um conjunto de obras.

uma investigação mais ampla que terá, também, como orientação, a circulação das obras.

O que observamos, a partir dessa recorrência, é que cerca de um quarto dos filmes lançados no período tematizam essas questões, colocadas na tela grande de várias maneiras. Assim, além das alterações notadas no espaço público e no tecido social, há também um emprego relevante desses temas nas obras do período. Avançando no recorte, e com a intenção de adequar as bases iniciais deste estudo, recorremos a mais um filtro na seleção das obras: aquelas que tiveram, em alguma etapa de sua produção ou de sua distribuição, acesso às políticas públicas de fomento, seja por meio de financiamento indireto (leis Rouanet e do Audiovisual), seja pelo financiamento direto (via editais federais ou regionais do Fundo Setorial do Audiovisual).

O Quadro 4 permite visualizar os 92 filmes reunidos, distribuídos entre 2012 e 2018, indexados como documentários ou ficções, com produtoras registradas em 9 estados do país. Por mais que haja uma predominância de financiamento indireto, por meio da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual, é visível um aumento da presença do FSA ao longo dos anos. Procuramos destacar os arranjos que foram estabelecidos com outros agentes estatais, como a Secretaria do Audiovisual (SAv), a RioFilme, empresa estatal fluminense que produziu e distribuiu algumas obras de maneira autônoma no período, o Filme em Minas, com o financiamento da Cemig, empresa de energia elétrica do estado, o Funcultura, órgão da Secretaria de Cultura do estado de Pernambuco, muito atuante desde a Retomada, e a SPCine, autarquia paulistana de produção audiovisual, vinculada à Secretaria de Cultura do município.

Quadro 4: Longas-metragens selecionados em mapeamento desta pesquisa

Ano	Título	Direção	Gênero	UF	Público	Leis Rouanet e Audiovisual	FSA	Outros
2012	<i>5 x pacificação</i>	Cadu Barcelos, Luciano Vidigal, Rodrigo Felha, Wagner Novais	Doc.	RJ	6.296			PAR
2012	<i>A novela das oito</i>	Odilon Rocha	Ficção	SP	5.147	•		
2012	<i>Era uma vez eu, Verônica</i>	Marcelo Gomes	Ficção	PE	20.956	•		
2012	<i>Marighella</i>	Isa Grinspum Ferraz	Doc.	SP	5.439	•		
2012	<i>Reis e ratos</i>	Mauro Lima	Ficção	RJ	128.396	•		
2012	<i>Vou rifar meu coração</i>	Ana Rieper	Doc.	RJ	11.081	•		
2012	<i>Xingu</i>	Cao Hamburger	Ficção	SP	378.087	•		
2013	<i>A cidade é uma só?</i>	Adirley Queirós	Doc.	DF	1.473			DF
2013	<i>A memória que me contam</i>	Lucia Murat	Ficção	RJ	6.204		•	
2013	<i>Cidade cinza</i>	Guilherme Valiengo/Marcelo Mesquita	Doc.	SP	11.347	•		
2013	<i>Doméstica</i>	Gabriel Mascaro	Doc.	PE	3.269			Funcultura (PE)
2013	<i>Dores de amores</i>	Raphael Vieira	Ficção	RJ	444	•		
2013	<i>Dossiê Jango</i>	Paulo Henrique Fontenelle	Doc.	RJ	8.097			DF
2013	<i>Mataram meu irmão</i>	Cristiano Burlan	Doc.	SP	745			SAV
2013	<i>Morro dos Prazeres</i>	Maria Augusta Ramos	Doc.	RJ	2.283			RioFilme
2013	<i>O som ao redor</i>	Kleber Mendonça Filho	Ficção	PE	95.776	•		
2013	<i>Olhe pra mim de novo</i>	Claudia Priscilla, Kiko Goifman	Doc.	SP	1.431	•		
2013	<i>Raça</i>	Joel Zito Araújo	Doc.	RJ	2.112	•		
2013	<i>Tatuagem</i>	Hilton Lacerda	Ficção	PE	46.618	•	•	
2014	<i>A primeira missa ou tristes tropeços, enganos e urucum</i>	Ana Carolina	Ficção	RJ	767	•	•	
2014	<i>À queima roupa</i>	Theresa Jessouroun	Doc.	RJ	1.372	•	•	
2014	<i>Alemão</i>	José Eduardo Belmonte	Ficção	SP	955.841	•		
2014	<i>Aos ventos que virão</i>	Hermano Penna	Ficção	SP	2.266	•	•	
2014	<i>Castanha</i>	Davi Pretto	Ficção	RS	3.180			Funproart e RS
2014	<i>Em busca de Iara</i>	Flavio Frederico	Doc.	SP	7.563	•		
2014	<i>Getúlio</i>	João Jardim	Ficção	RJ	508.901	•	•	

Ano	Título	Direção	Gênero	UF	Público	Leis Rouanet e Audiovisual	FSA	Outros
2014	<i>Hoje eu quero voltar sozinho</i>	Daniel Ribeiro	Ficção	SP	204.791	•	•	
2014	<i>Jardim Europa</i>	Mauro Baptista Vedia	Ficção	SP	1.593			SP
2014	<i>Jogo de xadrez</i>	Luis Antonio Pereira	Ficção	RJ	521	•		
2014	<i>O mercado de notícias</i>	Jorge Furtado	Doc.	RS	13.324			MinC
2014	<i>Praia do Futuro</i>	Karim Aïnouz	Ficção	SP	133.086	•	•	
2014	<i>Sem pena</i>	Eugenio Puppo	Doc.	SP	7.434	•		
2014	<i>Ventos de agosto</i>	Gabriel Mascaro	Ficção	PE	8.109			Funcultura (PE)
2015	<i>A história da eternidade</i>	Camilo Cavalcante	Ficção	PE	13.061		•	
2015	<i>Beira-mar</i>	Filipe Matzembacher, Marcio Reolon	Ficção	RS	11.211		•	
2015	<i>Branco sai, preto fica</i>	Adirley Queirós	Ficção	DF	19.130			DF
2015	<i>Casa grande</i>	Fellipe Gamarano Barbosa	Ficção	RJ	38.075		•	
2015	<i>Cidade de Deus, 10 anos depois</i>	Cavi Borges, Luciano Vidigal	Doc.	RJ	3.633		•	
2015	<i>Homem comum</i>	Carlos Nader	Ficção	SP	1.970	•	•	
2015	<i>Mulheres no poder</i>	Gustavo Acioli	Ficção	RJ	7.804	•	•	
2015	<i>Orestes</i>	Rodrigo Siqueira	Doc.	SP	2.790	•		
2015	<i>Que horas ela volta?</i>	Anna Muylaert	Ficção	SP	493.568	•	•	
2015	<i>Se Deus vier que venha armado</i>	Luis Dantas	Ficção	SP	1.703	•	•	
2015	<i>Tudo que aprendemos juntos</i>	Sérgio Machado	Ficção	SP	25.816	•	•	
2016	<i>A vizinhança do tigre</i>	Affonso Uchôa	Ficção	MG	1.959	•		
2016	<i>Aquarius</i>	Kleber Mendonça Filho	Ficção	PE	356.979	•		
2016	<i>Boi Neon</i>	Gabriel Mascaro	Ficção	PE	34.761			Funcultura (PE)
2016	<i>Brasil S/A</i>	Marcelo Pedroso	Ficção	PE	2.432			Funcultura (PE)
2016	<i>Campo Grande</i>	Sandra Kogut	Ficção	RJ	4.854		•	
2016	<i>Ela volta na quinta</i>	André Novais Oliveira	Ficção	MG	1.668			Filme em Minas
2016	<i>Mãe só há uma</i>	Anna Muylaert	Ficção	SP	33.461		•	
2016	<i>Ralé</i>	Helena Ignez	Ficção	SP	2.189	•		

Ano	Título	Direção	Gênero	UF	Público	Leis Rouanet e Audiovisual	FSA	Outros
2016	<i>Sob pressão</i>	Andrucha Waddington	Ficção	RJ	39.237	•		
2016	<i>Trago comigo</i>	Tata Amaral	Ficção	SP	3.023	•	•	
2017	<i>A cidade onde envelheço</i>	Marília Rocha	Ficção	MG	9.101	•	•	
2017	<i>A gente</i>	Aly Muritiba	Doc.	PR	566			SPCine
2017	<i>A Glória e a Graça</i>	Flávio Ramos Tambellini	Ficção	RJ	5.403	•	•	
2017	<i>Com os punhos cerrados</i>	Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti	Ficção	CE	602			SPCine
2017	<i>Como nossos pais</i>	Laís Bodanzky	Ficção	SP	206.905	•	•	
2017	<i>Corpo elétrico</i>	Marcelo Caetano	Ficção	SP	20.128	•	•	
2017	<i>Divinas Divas</i>	Leandra Leal	Doc.	RJ	34.127		•	
2017	<i>Era o hotel Cambridge</i>	Eliane Caffé	Ficção	SP	30.555	•	•	
2017	<i>Intolerância.doc</i>	Susanna Lira	Doc.	RJ	236	•		
2017	<i>Joaquim</i>	Marcelo Gomes	Ficção	PE	19.671	•	•	
2017	<i>Martírio</i>	Ernesto de Carvalho, Tatiana Almeida (Tita), Vincent Carelli	Doc.	PE	6.429		•	
2017	<i>Meu corpo é político</i>	Alice Riff	Doc.	SP	2.308		•	
2017	<i>Pitanga</i>	Beto Brant, Camila Pitanga	Doc.	SP	4.603	•	•	
2017	<i>Redemoinho</i>	José Luiz Villamarim	Ficção	RJ	12.130	•	•	
2017	<i>Rifle</i>	Davi Pretto	Ficção	RS	2.034		•	
2017	<i>Vazante</i>	Daniela Thomas	Ficção	SP	10.178	•	•	
2017	<i>Vermelho russo</i>	Charly Braun	Ficção	SP	7.992	•	•	
2017	<i>Waiting for B.</i>	Abigail Spindel, Paulo Cesar Toledo	Doc.	SP	1.774			SPCine
2018	<i>Arábia</i>	Affonso Uchôa, João Dumans	Ficção	MG	11.780	•	•	
2018	<i>As boas maneiras</i>	Juliana Rojas/Marco Dutra	Ficção	SP	11.420	•	•	
2018	<i>Baronesa</i>	Juliana Antunes	Doc.	RJ	6.496			Filme em Minas
2018	<i>Benzinho</i>	Gustavo Pizzi	Ficção	RJ	39.639	•	•	
2018	<i>Café com canela</i>	Ary Rosa Duarte, Glenda Nicacio	Ficção	BA	10.523		•	
2018	<i>Camocim</i>	Fellipe Fernandes, Quentin Delaroche	Doc.	PE	1.627		•	
2018	<i>Construindo pontes</i>	Heloisa Passos	Doc.	PR	2.538		•	

Ano	Título	Direção	Gênero	UF	Público	Leis Rouanet e Audiovisual	FSA	Outros
2018	<i>Ex-Pajé</i>	Luiz Bolognesi	Doc.	SP	9.133		•	
2018	<i>Excelentíssimos</i>	Douglas Duarte	Doc.	RJ	2.210		•	
2018	<i>Henfil</i>	Angela Zoé	Doc.	RJ	2.480	•	•	
2018	<i>Imagens do Estado Novo 1937-45</i>	Eduardo Escorel	Doc.	SP	2.701	•	•	
2018	<i>Marcha cega</i>	Gabriel Di Giacomo	Doc.	SP	900		•	
2018	<i>Paraíso Perdido</i>	Monique Gardenberg	Ficção	RJ	21.598		•	
2018	<i>Piripkura</i>	Bruno Jorge/ Mariana Oliva/ Renata Terra	Doc.	SP	908		•	
2018	<i>Praça Paris</i>	Lucia Murat	Ficção	RJ	13.348	•	•	
2018	<i>Rasga coração</i>	Jorge Furtado	Ficção	RS	8.250	•		
2018	<i>Sertão velho cerrado</i>	André D'Elia	Doc.	SP	1.789		•	
2018	<i>Slam: voz de levante</i>	Roberta Estrela D'Alva, Tatiana Lohmann	Doc.	SP	748	•	•	
2018	<i>Soldados do Araguaia</i>	Belisario Franca	Doc.	RJ	1.299		•	
2018	<i>Tinta bruta</i>	Filipe Matzembacher, Marcio Reolon	Ficção	RS	8.290		•	

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de planilha obtida junto ao Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (ANCINE, 2021).

Ao olhar para esse conjunto, por mais diverso que ele se apresente, podemos notar algumas recorrências narrativas que nos levaram a elaborar 3 grandes eixos temáticos. Essas linhas são diferentes maneiras de tematizar o político e o social, que nesta pesquisa podem apontar para elos e diálogos contextuais, como elaboramos mais à frente. Eles refletem sobre a possibilidade de manifestação do político em diferentes arranjos e em uma certa pluralidade dessas representações no cinema recente.

A primeira categoria, *o político e o social a partir do popular massificado*, aponta para um conjunto de filmes que questionam, desenham ou problematizam o popular a partir de uma representação do massificado, do que emerge como cultura popular por meio de um povo e de seus hábitos culturais. Há uma série de obras que abordam essa transformação do popular tradicional para um popular *pop*, tanto na centralidade dos personagens, como é o caso de *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015), como no plano de fundo da narrativa, em *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014). Nesse grupo, também estão obras que se enveredam pelo popular a partir de uma representação de classe ou grupo social, como é o caso de *Corpo elétrico* (Marcelo Caetano, 2017) e *Arábia* (Affonso Uchôa e João Dumans, 2017).

A segunda categoria é *o político e o social a partir das intimidades*. Parece haver uma quantidade significativa de filmes que tematizam o efeito de alterações políticas, sociais e econômicas dos últimos anos no país a partir das relações domésticas ou do privado. Mesmo que os reflexos da narrativa estejam ligados à esfera pública, é no íntimo que elas ganham sua maior expressão. Aqui, há uma recorrência de uma ideia de que o nível privado impacta, é impactado, e reflete as dinâmicas da convivência e do tecido social. É o caso das relações entre empregados e empregadas domésticas e patrões, como em *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013), *Casa grande* (Fellipe Barbosa, 2015), *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) e *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016). Ou, ainda, filmes que discutem a esfera da individualidade por meio das identidades, em questões de gênero, sexualidade e raciais/étnicas. Entre eles estão *Olhe pra mim de novo* (Kiko Goifman e Claudia Priscilla, 2013), *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014) e *Ela volta na quinta* (André Novais Oliveira, 2015).

Por fim, a terceira categoria, *o político e o social a partir do institucional ou do histórico*, reúne uma série de obras, mais presentes nos últimos anos do nosso recorte, que tematizam as próprias mudanças de um contexto social e político brasileiro, com o objetivo de compreender o que havia mudado na política institucional, ou por meio de uma exploração das raízes históricas para problemas e questões contemporâneas. Esse conjunto parece buscar uma análise dos tempos históricos, dos mais atuais – como o impedimento de uma presidenta eleita anos antes – aos mais remotos, mas ainda presentes – como a história do Brasil colonial. Entre eles podemos citar *Joaquim* (Marcelo Gomes, 2017), *Era o hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2017) e *Excelentíssimos* (Douglas Duarte, 2018).

Essas categorias partem da narrativa fílmica e nos direcionam a possíveis ligações com o contexto e com a repercussão crítica na circulação das obras, para *pontos de fixação* que podem ser colocados em perspectiva. Porém, para analisá-las como propomos nesta pesquisa, é necessário aprofundar a elaboração de ferramentas e conceitos teórico-metodológicos que nos permita eleger os objetos empíricos para a análise dos filmes também a partir de suas circulações, interpretações e conflitos. Se a intenção é compreender o cinema brasileiro contemporâneo como um território em disputa, cabe-nos colocar as obras em diálogo com essas tensões.

Assim, ao olhar para a produção do cinema brasileiro recente, esta pesquisa não tem o propósito de analisar apenas os filmes, como um universo desconectado de sua circulação e de suas múltiplas interpretações no espaço público. Da mesma forma, seria redutor colá-los a um contexto, na tentativa de um encaixe automático em seu cenário político, social e institucional, sem que deles emergisse esse diálogo. Nossa intenção é, então, analisá-los de maneira expandida, buscando compreendê-los em sua totalidade, desde a produção até sua circulação e, nesse percurso, buscar reflexos, usos e elaborações do político e do social.

Quando iniciamos este estudo, ainda na fase de projeto, elaboramos a figura conceitual de uma *obra navegante*. Foi ela que nos levou a pensar que o percurso dos filmes, ora em mares mais revoltos, ora em trajetos de calmaria, influenciava seus destinos e os fazia chegar a diferentes portos. Foi dessa ideia que surgiu dois dos operadores teóricos-metodológicos desta pesquisa: a *ancoragem*, um movimento da obra em direção ao seu contexto de circulação; e o *engate*, um outro,

independente do primeiro, que trata do diálogo do espectador com o filme, encontrando nele reflexos de alguns dos debates presentes no espaço público no momento de sua circulação.

Em termos teóricos, partimos da semiopragmática elaborada por Roger Odin (2011) para considerar duas esferas de produção a partir da obra. De um lado, há uma elaboração de sentido e uma leitura iniciada na produção fílmica, na perspectiva discursiva de seu emissor. De outro, há uma segunda leitura motivada pela recepção, um segundo momento da produção de sentido. Em diálogo com Jean-Pierre Esquenazi (2006) e Janet Staiger (1992), ampliamos essa abordagem também para a constituição de uma *situação fílmica* que permitisse enquadrar como centro da análise não a própria obra, mas um conjunto de relações conduzidas a partir do filme, em sua produção, circulação e interpretação crítica. Além disso, buscamos reconstituir um histórico de suas interpretações, colocando em perspectiva o tecido narrativo, seu contexto e seu público em um determinado período histórico.

Há, ainda, a necessidade de analisar criticamente os objetos, o que implica olhá-los a partir de seu contexto, não como obras fechadas em si mesmas, mas em uma ligação entre as práticas midiáticas e seus impactos sociais, como estabelecem Rosana Soares e Gislene Silva (2016 e 2019). É pela crítica de mídia que passamos a considerar os objetos empíricos sintomas de uma determinada época histórica e, por meio do que as autoras sugerem, colocá-los em crise.

Essa *crise* a partir das circulações fílmicas nos levou a refletir sobre alguns casos em que a ancoragem dos filmes se dá em contextos conflituosos de recepção ou em cenários políticos e sociais instáveis, gerando diferentes interpretações de sua tessitura narrativa e dos complexos que se aglutinavam em seu trajeto crítico. Da mesma forma, o contato entre o público e a obra não é direto, mas mediado por interpretações muitas vezes em conflito, que não partem necessariamente da materialidade fílmica, mas mais uma vez de suas circulações.

Esses *ruídos* que se formavam ao redor da obra – e a partir dela –, alteram a maneira como o filme é interpretado, gerando muitas vezes um posicionamento específico de grupos sociais frente à obra. A reação de alguns desses grupos, que para Esquenazi (2011) se unem como “comunidades de interpretação”, é o que dá uma dimensão política aos objetos culturais. Ao expandir essa repercussão política das obras a conjuntos mais amplos de espectadores é que chegamos à

49. Esse percurso será melhor aprofundado no capítulo 2 da tese.

ideia das “comunidades deliberativas”, grupos que interpretam os filmes e os fazem dialogar com debates presentes no espaço público por meio do acumulado de suas trajetórias críticas, como estabelece Guillaume Soulez (2013).

É por meio desse conjunto teórico e metodológico que construímos o método de análise⁴⁹, que passa pela elaboração de uma *rede de ruídos* a partir das ancoragens, dos engates e dos ruídos mobilizados pelas obras e por suas circulações, colocando os filmes no centro dessa teia. Consideramos o político nessas relações também a partir de Jesús Martín-Barbero (1997), ao destacar a necessidade de se colocar em crise a centralidade da mensagem comunicacional, suas interpretações e as assimetrias de suas produções de sentido, em diversas trajetórias. Para ele, a obra se torna política ao atingir os meios de comunicação massificados. É por meio deles que a política passa a ser introduzida no espaço doméstico e na esfera pública dos debates (MARTÍN-BARBERO, 2018).

Se desde o início desta pesquisa nos propusemos analisar o político e o social na produção do cinema brasileiro recente, pensamos que seria necessário encontrar os filmes que transcendessem apenas o circuito cinematográfico restrito, que se fizessem presentes como ferramentas de um político em outros meios e nas redes. Essa direção, para Beatriz Sarlo (2005), é também uma escolha metodológica, que exige, desde o início da investigação, *olhar politicamente* para os objetos de análise.

Considerar as múltiplas esferas do filme, incluindo as produções de sentido na produção e na recepção da obra, requer a consideração de sua materialidade – ao preservar a relação dentro da própria obra, entre forma e conteúdo – e de seu contexto de circulação social. Por isso, para compreendermos o político tematizado e em construção com um momento histórico em que os filmes são recebidos, é necessário posicioná-los como o centro de uma grande teia de conexões e sentidos.

A partir desse trajeto teórico inicial, que busca direcionar a uma certa reflexão sobre a dimensão política dos objetos culturais, sintetizados aqui como os objetivos desta tese, é importante reiterar a necessidade de: i. considerar as obras a partir de sua temática e de sua forma, principalmente na perspectiva dos *dissensos* e de como eles podem atuar na ampliação das políticas de representação; ii. compreendê-las como produtos culturais em constante *disputa*, cuja acepção política pode estar também elaborada a partir de suas

circulações, no diálogo entre diferentes interpretações junto a múltiplos grupos de espectadores, coletivamente; iii. analisá-las por meio das mediações, colocando-as entre, mesmo na concepção de um político, que está na obra, mas também nos sujeitos mediados por essas experiências, nos ambientes midiáticos e em suas circulações, em uma perspectiva crítica.

Ao olharmos para a representação desses temas nos filmes de 2012 a 2018 e como ela altera as narrativas sobre o próprio cinema nacional, com a inserção de novos agentes, entendemos que há uma tendência à interpretação política das obras. Se há uma ampliação nos produtores que participam do audiovisual contemporâneo, há também um alargamento estético nessa partilha, que impacta nas mediações e nos sujeitos, uma partilha ampliada do simbólico. É nesse sentido que compreendemos que um objeto cultural, como o cinema, pode se tornar ferramenta política.

Ainda que não haja, como no Cinema Novo, um projeto nacional que torne o cinema deliberadamente político, essas produções audiovisuais podem adquirir essa conotação, à medida que dialogam com o espaço público. Por isso, o uso do cinema como ferramenta do político pode se estabelecer a partir de sua temática, mas se consolidar por meio de suas interpretações e de suas circulações. Considerando essas possibilidades, elaboramos uma hipótese para esta pesquisa: a circulação das obras com temáticas políticas e sociais, em um circuito mediado e mediatizado, torna uma parte do cinema brasileiro recente instrumento do político no debate público, a partir de suas interpretações e de seu complexo crítico, gerados pelos filmes e a partir deles.

Ao longo de um trajeto teórico e metodológico, como veremos no capítulo seguinte, nos caberá expandi-la para a consideração desse uso político como ferramenta no debate público, não apenas pelo complexo crítico da obra, mas centrado na rede de ruídos na qual o filme está inserido. Se ele é o centro de uma trama complexa de interpretações muitas vezes conflituosas, percebemos que há uma dimensão do político que o leva a essa centralidade. Nossa intenção, portanto, não é apenas a de encontrar nesses filmes os usos do político, mas analisar como há, no próprio cinema, a busca de uma ferramenta política para os debates no espaço público.

Por isso, buscaremos investigar, ao longo desta tese, qual o processo em que o cinema se torna objeto de debate em outras mídias, expandido seus públicos e aumentando

seus meios de difusão e diálogo. E, por fim, se ele o faz como uma possibilidade de representar o político, de tematizá-lo, de reelaborar suas estéticas e de compor narrativas a partir e com as obras. Isso será possível com a análise de 4 obras do cinema brasileiro recente, elencadas a partir de critérios teóricos e metodológicos que encontram o político não apenas nas temáticas fílmicas, em sua narrativa, ou mesmo exclusivamente em sua circulação, mas em uma rede mais ampla de fatores, incluindo os ruídos gerados pela circulação dos filmes e pela presença das obras em outras mídias que não apenas o cinema, como veremos nos próximos capítulos.

Para isso, dividimos a tese em 5 partes, além das considerações finais. Nesta “Introdução”, primeiro capítulo da tese, traçamos um panorama do contexto social e político brasileiro dos últimos anos, além das principais políticas públicas de fomento à atividade audiovisual. Na sequência, em direção ao percurso da pesquisa, reunimos brevemente os principais conceitos teóricos e metodológicos mobilizados neste estudo, além de um mapeamento dos objetos audiovisuais, os objetivos e a hipótese de pesquisa.

No capítulo 2, intitulado “*Ancoragem, engate e redes de ruídos* ao redor dos filmes”, abordaremos de maneira mais aprofundada os operadores teóricos e metodológicos que nos conduzirão às análises do *corpus*, por meio das ideias de ancoragem, engate e de uma rede de ruídos estabelecida na circulação dos filmes. É também nesse momento que refletiremos sobre a recorrência do político como temática no cinema brasileiro, além de avançar na delimitação do *corpus*, por meio da análise das obras no centro de uma rede de relações.

Os capítulos 3 e 4 se direcionam à análise dos objetos de estudo, selecionados por serem representativos de uma circulação dos filmes que transcende sua própria narrativa. Além disso, fazem com que a discussão sobre o cinema brasileiro recente expanda um circuito cinematográfico, chegando até outras mídias, como a televisão, as redes sociais e uma discussão mais ampliada no espaço público.

O terceiro capítulo, “Interpretações e ruídos a partir das obras e de suas circulações”, reúne as análises dos filmes *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014) e *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015). Em ambos os casos, são as dimensões da própria obra, desde sua produção, que impactam em suas circulações: o primeiro, com reações preconceituosas do público, quando da estreia do filme, nas salas de cinema;

o segundo, na ancoragem, em um contexto político e social que se relacionava com as temáticas da obra e suas representações. Isso não quer dizer que as interpretações não adquiriam outros contornos, pelo contrário, há uma série de engates e ruídos produzidos a partir das obras, mas que se expandem para além delas.

No quarto capítulo, “A política institucional e o cinema como ferramenta de debate” tratamos dos longas-metragens *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) e *Vazante* (Daniela Thomas, 2017). A proximidade entre os dois filmes está em seu modo de circulação, na rede de ruídos que movimentam. Nos dois casos, houve uma interpretação fílmica motivada pela sua difusão inicial em festivais de cinema – o primeiro, no Festival de Cannes, na França, em 2016; e o segundo, no Festival de Brasília, em 2017. Esses complexos críticos e os conflitos que se estabelecem em suas circulações redimensionam as narrativas, produzindo inúmeros elementos extra-obra, que passam a ser essenciais para compreendermos os filmes.

Se nos itens anteriores damos enfoque a uma análise mais aprofundada das obras audiovisuais propostas, no capítulo 5, “Dimensões e interpretações do político no cinema brasileiro recente”, retomamos o diálogo entre elas e outros filmes produzidos no período. Ele é iniciado na perspectiva do trânsito e das influências entre os agentes e os circuitos de legitimação. Em seguida, voltamo-nos às temáticas recorrentes no período, elaboradas a partir do *corpus* da pesquisa. Ainda no quinto capítulo, sintetizamos as análises propostas no trajeto da tese, e reunimos conjuntamente os 4 filmes, buscando semelhanças e distanciamentos entre suas esferas de produção, ancoragem, engate, na rede de ruídos e na esfera da crítica profissional. Por fim, as “Considerações finais” apresentam alguns dos pontos de chegada da pesquisa, mas ampliam os resultados alcançados pela tese para outros caminhos possíveis, sempre na perspectiva de uma análise do político no audiovisual brasileiro.



2 – ***ANCORAGEM, ENGATE E REDES DE RUÍDOS AO REDOR DOS FILMES***

- _Político como temática
- _Mediação e circulação
- _Comunidades de interpretação e deliberação
- _Objetos de análise e a circulação fílmica

1. O vídeo está em sua página no *Facebook*. Disponível em: http://bit.ly/joaquim_corrupção. Acesso em: 16 mar. 2021.

No início de 2017, a página do filme *Joaquim* (Marcelo Gomes, 2017) no *Facebook* publicou um vídeo¹ para divulgar o lançamento próximo do longa-metragem nas salas de cinema brasileiras, em 20 de abril daquele ano. Com o título “Corrupção: regra ou exceção?”, a gravação de menos de dois minutos mostrava o ator Julio Machado, protagonista da obra, na Avenida Paulista, em São Paulo, conversando com algumas pessoas. Ele pedia para que elas lessem um pequeno parágrafo: “Nessa terra só tem três tipos de gente: bandido, corrupto e vadio. (...) De três em três anos, chega um novo governador e leva tudo da gente. Isso tem que acabar”. Indagava, na sequência, se algum deles fazia ideia de quem poderia ter dito tal frase. No vídeo, muitos disseram que eles mesmos poderiam ter falado aquelas palavras, diante do cenário do Brasil à época. Outros, ao serem interrogados se Tiradentes (o autor histórico das palavras) era um herói,

disseram que uma democracia consolidada não precisava de heróis, e sentenciaram que ele era essa figura porque o o país vivia, naquele momento, uma ditadura. O ator concluiu o vídeo convidando as pessoas a irem aos cinemas assistir ao filme *Joaquim*, que, segundo ele, falava sobre a formação da consciência política do personagem mineiro que ganharia projeção histórica nacional.



A legenda da postagem detalhava que, apesar de se passar no século 18, a obra dizia muito sobre o nosso Brasil de hoje. Mesmo que as reações ao vídeo e os comentários não sejam volumosos, o número de visualizações da divulgação passou de 160 mil, muito superior aos 20 mil espectadores que foram efetivamente acompanhar o longa-metragem nas salas de cinema. Os comentários versavam sobre diversos temas, desde a “revelação” de que Tiradentes era escravocrata e ditador, o comparando a outros líderes políticos da América Latina hoje em dia, até a ironia de um possível envolvimento do inconfidente mineiro em um escândalo de corrupção da época, que poderia ser comprovado pelos livros de história, sem nenhuma fonte precisa, evidentemente.

O filme de Marcelo Gomes busca reconstituir a trajetória do personagem histórico antes de se tornar Tiradentes, quando ainda era um oficial militar que prevenia o contrabando das riquezas da coroa portuguesa em Minas Gerais. A partir de suas experiências com os oficiais do império, os trabalhadores escravizados no garimpo e os intelectuais da época, remonta os caminhos que levaram Joaquim a se transformar em um ícone político. Há uma composição narrativa de histórias dos personagens negros e negras escravizados, a indignação com a forma como os oficiais e nobres portugueses tratavam os brasileiros, e uma ambição por descobrir pedras e minérios preciosos. Ao partir em uma jornada para mapear novos garimpos, Joaquim passa a questionar o sistema colonial português. Ao final da história, encontra com militantes

Figura 7: Sequência do vídeo *Corrupção: regra ou exceção?*

Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.

da época que começavam a se indignar com aquela situação e, pouco a pouco, passa a integrar o grupo dos inconfidentes mineiros. O início do filme, inclusive, já apontava para o seu fim: a cabeça cortada de Tiradentes, exposta em praça pública, elabora as razões pelas quais chegou até ali.



Figura 8: Sequência do filme *Joaquim* (Marcelo Gomes, 2017).
Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.

2. Sobre esse aspecto, ver a Introdução desta tese. É possível encontrar um histórico da preocupação popular com o tema da corrupção em Singer (2018, p. 263).

A iniciativa da produção de divulgar um vídeo que ligasse diretamente o contexto do Brasil colônia com aqueles dias de 2017, em que a corrupção passou a se tornar o tema central midiático das manifestações de rua², desde a eclosão dos movimentos de 2013, pode ser compreendida como uma maneira de conectar a narrativa histórica à contemporaneidade. Mais ainda, de levar o espectador ao centro dessa relação, entre aquele cenário do século 18 e a realidade do país, com a frustração da política representativa, a sensação de violência vinda do poder público, a impunidade e a corrupção nos meios do Estado.

Esse contato com o tempo histórico, em um diálogo com o presente, parece ser um movimento da produção do filme em tentar promover uma interpretação da obra que também transcende sua narrativa, buscando nas origens históricas uma relação direta entre o passado reconstruído em tela e o presente, simbolizado na aderência de uma carta de séculos

atrás. A tentativa de uma busca das origens históricas para questões contemporâneas não parece ser algo que parte da própria circulação crítica da obra de maneira espontânea, mas sim de um direcionamento da equipe de divulgação do filme para uma chave interpretativa possível, antes mesmo de o filme ter sido lançado comercialmente nas salas de cinema.

Considerar um filme como *Joaquim* não apenas na materialidade de sua narrativa, mas também em suas circulações e na maneira como dialoga com seu contexto político, social, econômico e cultural nos aproxima da ideia de que uma obra – e, mais especificamente, um objeto audiovisual – é um processo histórico, presente em um meio social específico e que pode tomar diferentes posições, dependendo de sua circulação e de suas apropriações. Além disso, é também um objeto midiático (mediado e midiaticado), que se constitui e é atravessado durante todo o processo de sua circulação.

A partir das estratégias da produção do filme *Joaquim* (Marcelo Gomes, 2017) para sua divulgação, podemos refletir, inicialmente, sobre dois movimentos. Um deles, que vai do próprio filme em direção a sua circulação, tenta compor a figura de Joaquim José da Silva Xavier (o Tiradentes), um homem público do século 18 que fazia parte de um governo fundamentado na exploração de bens e indivíduos – colocando-os, inclusive, no mesmo patamar –, em práticas políticas injustas, violentas e ineficazes, e na corrupção em todas as esferas, uma relação com o Brasil de 2017, momento de crise política institucional em que a corrupção passa a ser apontada como um dos principais problemas nacionais. Há um diálogo da obra com seu contexto, que se fortalece por meio de uma analogia histórica, alicerçada principalmente na opção do filme por uma estética mais realista, longe dos artifícios heróicos de representação clássica dos personagens históricos.

Essa conversa entre obra e tempo histórico é reforçada pelas iniciativas de divulgação, especialmente na busca por colar à atualidade uma narrativa de séculos atrás, como vimos no vídeo divulgado nas redes sociais do filme. Isso condiz com um outro movimento, sincrônico, que pode partir do espectador, ao encontrar alguns elementos na obra que o permite preencher as lacunas da narrativa com suas próprias interpretações, por meio de pontos de encaixe entre os debates que já estão colocados no espaço público – como é o caso da corrupção, por exemplo, mas não apenas – com a maneira como ele vê a narrativização dessas questões na própria obra.

Por isso, nesta pesquisa, consideramos esses dois movimentos—da obra em direção ao seu contexto de circulação; e do espectador em direção à obra – como dois operadores teóricos e metodológicos: a *ancoragem*, tentativa do filme de encontrar pontos de contato com o contexto político, social, econômico, cultural e histórico; e o *engate*, processo do espectador em direção à obra, no intuito de encontrar pontos de fixação e identificação entre os debates estabelecidos no espaço público e uma instrumentalização dos filmes para a exemplificação ou elucidação dessas discussões.

Ao se colocar em circulação, no entanto, há obras que não ancoram em um contexto correspondente ao estabelecido em sua concepção narrativa. Da mesma forma, há casos em que o engate pelos espectadores não é feito de modo a encontrar um diálogo nos filmes, mas em refutar a maneira como os objetos audiovisuais incorporam os debates que circulam no espaço público. E ainda, casos em que a ancoragem e o engate operam de maneira diferente daquela prevista na própria narrativa fílmica. Portanto, como um terceiro operador metodológico, a partir da concepção de situações em que não há um decalque preciso na ancoragem, no engate, ou nesses dois polos, pensamos na possibilidade de haver ruídos que interferem decisivamente nos dois primeiros movimentos. É importante considerar que eles não são negativos ou positivos para a fruição do filme em sua circulação, mas sim complexos críticos que se produzem a partir da obra e ao redor dela, e que devem ser levados em consideração ao analisarmos os filmes.

Essa concepção da obra em diálogo com seu contexto pode levar à consideração do próprio filme como uma ferramenta do político, seja a partir de sua temática, seja por meio de sua circulação. Iniciamos este capítulo com uma contextualização do político como temática recorrente no cinema brasileiro, além de uma reflexão teórica sobre o que torna uma obra política. Para podermos avançar nos conceitos de ancoragem, engate e ruídos como operadores teórico-metodológicos para a análise dessa teia de relações que se estabelece a partir das obras, iremos traçar, também, um breve percurso sobre eles, recuperando alguns de seus usos e definições. Mais que esgotar todas as apropriações sobre esses termos, procuramos contextualizar e definir de maneira mais ampliada a apropriação que este estudo faz de cada uma dessas palavras.

Ao refletir sobre as obras e um modo de analisá-las para compreender sua circulação social e crítica, seu diálogo com o contexto, as inúmeras interpretações que mobiliza e os conflitos que motiva nesses trânsitos, pensamos ser necessário constituir uma rede a partir do filme. Essa trama seria apropriada para olharmos além da obra, no que veio antes e depois dela, e em como há a geração de sentidos e perspectivas a partir desse complexo crítico, em dimensões que muitas vezes nem estavam inicialmente colocadas nesses filmes.

Por isso, mais ao fim deste capítulo, expomos os objetos que escolhemos para nossas análises mais específicas, a partir de um mapeamento de pesquisa e de uma cronologia dos ruídos que suas circulações mobilizaram: *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014), *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015), *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) e *Vazante* (Daniela Thomas, 2017). Eles têm como objetivo nos encaminhar para o aprofundamento da hipótese e das categorias analíticas desta pesquisa, compreendendo o uso do cinema como uma ferramenta do político na esfera pública de debates.

2.1 — O POLÍTICO COMO TEMÁTICA NO CINEMA BRASILEIRO: DIÁLOGOS ENTRE OS FILMES E SEUS CONTEXTOS DE CIRCULAÇÃO

Ao observar o conjunto de obras produzidas pelo cinema brasileiro nos últimos anos, é possível notar a recorrência de narrativas que tematizam o político, seja em sua dinâmica pública, institucional, seja em uma perspectiva do privado e dos meandros sociais brasileiros, por meio das relações de classe, de gênero, de sexualidade, de raça e etnia. Nossa intenção é colocar essa relação estreita entre o cinema e o político em perspectiva, como uma temática constante no que é e foi produzido no país e, de maneira mais ampla, em toda cultura audiovisual brasileira.

Se outras formas de expressão, como as artes plásticas e a literatura, já vinham se aproximando dessa temática ao longo dos anos, foi nas décadas de 1950 e 1960 que o cinema se inseriu definitivamente como uma representação social da cultura brasileira, entrando, então, em sintonia com outras esferas culturais. O sociólogo José Mário Ortiz Ramos (1983) escreve sobre duas correntes opostas, do ponto de vista dos agentes produtores nessas décadas: de um lado, os industrialistas-universalistas, que se importavam mais com uma ideia de cinema global, para exportação, que constituísse uma indústria e não tanto com uma produção conceitual e autoral; e do outro os nacionalistas, para os quais a essência do cinema estava em destacar a cultura popular brasileira e seu povo, em uma ideia uníssona do que era a representação dessa massa.

A efervescência social e revolucionária da época levou a essa postura crítica direcionada à cultura popular, conforme reflexão dos teóricos do cinema Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão (1983, p. 137). Segundo eles, o desejo de influenciar de alguma forma o tecido social, e a crença de que a atividade cultural era uma forma relevante de participação “conduziu os jovens que se interessavam por arte e cultura em geral, e pelo cinema em especial, à participação nos movimentos de cultura popular”. Essa intenção culminou no surgimento do Cinema Novo, que começava a se interessar não

apenas por expressar o que vinha *do povo*, no propósito de ali encontrar o que havia de *popular*, mas também tinha por intenção se dirigir ao povo. Os autores (id., p. 159) detalham que para os realizadores desse movimento não bastava completar as esferas da cultura popular com conteúdos políticos, mas sim chegar a uma linguagem, uma forma que fosse popular, construída e pensada como tal.

As obras populares tinham de partir, portanto, de uma intenção política e não deveriam ser passivamente recebidas, mas despertar uma reflexão sobre seu efeito e sua temática, ainda que em formatos não tão simples de serem assimilados – por isso mesmo deveriam produzir um efeito questionador, de incômodo. A militância política que guiava a criação cinematográfica queria trazer para o centro do debate fílmico certos temas da ciência social brasileira, em especial, conforme destaca o teórico Ismail Xavier (2001, p. 19), “ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social”, em uma linguagem que despertasse o pensamento crítico.

É por isso que os cineastas do período eram vistos mais como intelectuais militantes que como produtores de filmes. Xavier (2006, p. 27) detalha a necessidade comum a esse grupo de questionar o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da possibilidade de criar algo mais livre e mais imerso na realidade do país, um conjunto “que se traduziu na ‘estética da fome’, em que a escassez de recursos se transformou em força expressiva”, encontrando a linguagem capaz de elaborar com força dramática os seus temas sociais, além de fazer com que a categoria do nacional entrasse no ideário do cinema moderno. Essa identidade expressiva e produtiva buscava demonstrar a carência das formas para retratar a carência social, em uma vertente mais verossimilhante, mas ao mesmo tempo que se utilizava de alegorias do popular, como o religioso, o sertão, o homem comum, os habitantes periféricos da grande cidade, a favela, todas elas chaves simbólicas para essa correlação.

Essas temáticas, alegóricas ou não, buscavam uma unidade na opção pelo nacional e popular. Para Bernardet e Galvão (1983, p. 139), a preocupação era em transformar o cinema em um instrumento de descoberta e de reflexão sobre a realidade, defendendo a ideia de que o popular é inseparável do nacional, ou seja, que só era possível construir o país por meio de seu povo. São os elementos da cultura popular que

agem como ponte: “a ideia é que se faça um cinema popular (que se dirija ao povo) com matéria-prima popular (que vem do povo)”. Chegar ao povo como uma ideia abstrata e tratado no coletivo já pressupõe um distanciamento dele por parte dos cineastas. Por isso, a crítica recorrente ao Cinema Novo e à produção do período, é que se delineia acerca dos limites de se falar sobre o povo, para o povo, mas não com o povo. Mesmo a perspectiva de se falar para o povo é contestada, já que nem sempre as classes populares retratadas são o público espectador das obras que as retratam.

É por essa razão que Bernardet (2003), em obra clássica de 1985 em que analisa as imagens do povo produzidas pelo Cinema Novo, define boa parte dos filmes do período com uma intenção “sociológica”. O autor (id., p. 218) critica a finalidade de tematizar o político por meio da representação de um popular, sem se preocupar com a presença do povo entre os próprios realizadores: “Falou-se sempre em colocar o povo na tela, mas não se tratava tanto de questionar a dominação dos meios de produção pelos cineastas”, mas eles preferiam imaginar-se como os próprios representantes do povo. O conjunto popular serviria apenas como fonte para comprovar uma tese, uma ideia pré-concebida pelos realizadores e descolada de uma experiência empírica.

O cinema poderia ter a intenção de falar com a massa, mas não o fazia, seja pela temática, pelas narrativas, mas também pelo número de espectadores. Mesmo que o sucesso de muitos filmes fosse grande para a época³, foi com a televisão que o audiovisual se tornou um veículo massivo no Brasil, já na década de 1970. José Mário Ortiz Ramos (2004) destaca que com a diminuição das produções do Cinema Novo, no final desse período, e com o crescimento da TV, em número de canais, em uma explosão da produção, e também na instalação de aparelhos por todo o país, muitos dos quadros técnicos e criativos que faziam parte desse movimento e também do Cinema Marginal migraram para o novo meio. Esse conjunto de produtores, diretores e técnicos tenta levar consigo também a linguagem, buscando aplicar na televisão uma estética mais verossímilante, de uma realidade nacional-popular, que foi, aos poucos, se traduzindo em uma busca por telenovelas mais realistas.

Não é estranho pensar em encontrar nas novelas da época um “universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol”, maneira que o historiador Paulo Emílio

3. Sobre a questão do público no Cinema Novo, ver Bernardet (2009, p. 253). O autor estabelece uma crítica entre a noção de “público” e de “povo” no período, questionando se os grandes sucessos dessa época poderiam ser considerados um cinema de massa.

Sales Gomes (1996, p. 103) descreveu a temática do Cinema Novo. Em 1970, com a obra *Irmãos Coragem* (Daniel Filho), a transmissão passou a ser nacional, e a narrativa trazia à tela pequena desde um jogador de futebol, até o cenário rural, em disputas com cavalos e revólveres, como descreve a pesquisadora Esther Hamburger (2005, p. 33), que também considera essa época uma transição entre os dois meios. Não levou muito tempo para que houvesse uma centralidade da telenovela como produto-chave na programação televisiva e na sociedade, com grande público e destaque. A televisão começou a se consolidar como maior veículo de massa do país – lugar antes ocupado pelo rádio – e representante de um público significativo, ainda na ideia de uma unidade nacional.

Nas décadas seguintes, o projeto do Cinema Novo foi deixado para trás, reconfigurando as temáticas do cinema nacional, mas sem uma ruptura evidente. Xavier (2001, p. 38) registra que nos anos de 1980 o perfil das produções deixa de lado as estratégias de construção de obras engajadas ou que tendem a uma reflexão política, descartando o que seria uma busca pela verossimilhança e pelo realismo no cinema moderno, e abandonando o perfil sociológico das preocupações, sem mais focar na resolução dos grandes problemas nacionais.

No entanto, depois de um hiato no lançamento de longas-metragens nacionais, a Retomada, a partir de 1995, se configura como um período de retorno às temáticas do popular, recompostas em certos núcleos temáticos como a questão da identidade nacional, e continuando a recorrer a esquemas alegóricos na representação do poder (XAVIER, 2001, p. 43). Essa recomposição alegórica tem como predominância um popular, na ligação com o religioso, e também na relação entre sertão e mar, bastante presente no Cinema Novo, conforme sintetiza a teórica Lúcia Nagib (2006). Dessa vez, as narrativas são compostas a partir da individualização das personagens, em rompimento com construções sociais arcaicas, mas sem representar um coletivo, sem uma ideia (e um projeto) de povo uníssona.

A própria concepção de nação perdeu a força que possuía antes, e ressurgiu mais como um ideal de nacional para ser exportado, um produto de consumo, segundo a pesquisadora Melina Marson (2009, p. 150), tornando a identidade nacional mais próxima de um cinema popular *pop*, com cores locais, porém recriadas para uma apresentação internacional. A repolitização das temáticas do cinema brasileiro viria, então,

com a tematização da violência urbana: “Enquanto a leitura da cultura popular apresentou-se como o polo positivo do Brasil, a violência urbana surgiu como seu oposto, mostrando o país sem saídas” (id., p. 170).

É dessa relação entre frustração pela ausência de um futuro possível para o país e o aumento da representação da violência, principalmente nos centros urbanos, que Ismail Xavier (2018, p. 329) encontra como recorrência um personagem ressentido nos filmes desse período: “A violência dos pobres entre si e os surtos coléricos de personagens fracassadas é expressão de uma experiência marcada pelo senso de impotência diante das engrenagens sociais”. Há uma crise na construção da cidadania e na deterioração do espaço social que, nos filmes, é evidenciada, segundo o autor (2006, p. 56), pelo loteamento das áreas de poder para o crime organizado.

A temática da violência é representada também por uma estética⁴ presente em inúmeros filmes dos anos 2000, como é o caso de *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999), *Palace II* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2001), *Cidade de Deus* (dos mesmos diretores, 2002) e *Carandiru* (Héctor Babenco, 2003). Apesar de possuírem enredos diversos, a sensação de uma câmera trêmula na mão, e a reconstrução das favelas para o centro da cena nas representações de violência são constantes nas obras do período.

Se comparada aos anos 1960 e 1970, essa produção mais recente mudou de uma pedagogia da violência para um contexto contemporâneo em que, segundo a pesquisadora Ivana Bentes (2007, p. 247), “a violência e a miséria são pontos de partida para uma situação de impotência e perplexidade e a imagem das favelas é pensada no contexto da globalização e da cultura de massas”. Ao refletir sobre os novos territórios empregados pelo cinema a partir das favelas e do sertão, a autora considera o uso desses locais como cartões postais da perversidade, em uma abordagem folclórica da tradição e da invenção, extraídas a partir da adversidade e dos problemas sociais.

Isso faz com que a antiga ideia cinemanovista da “estética da fome” seja substituída pelo emprego de uma “cosmética da fome”, termo cunhado pela autora. A violência parece ser propícia para exportação, para consumo de uma cultura popular internacionalizada, globalizada. Há um olhar estrangeiro na chave do exótico sobre a miséria no país que faz circular clichês e estereótipos, como o da associação do homem negro morador de favela ao extermínio mútuo e à violência exacerbada.

4. Apesar da recorrência da temática e estética estarem presentes no cinema do período, é importante destacar o papel da televisão na formação de um ideário que liga periferias, subúrbios e favelas à pobreza e à violência. O pesquisador Gustavo Silva (2011, p. 45) recorda que os programas como *Aqui, agora* (veiculado no SBT entre 1991 e 1997, e retomado por pouco tempo em 2008) e *Cidade alerta* (Record, 1995 a 2005) contribuíram para as “representações das periferias apenas como espaços de violência e da barbárie”, que continuam sendo reforçadas ao longo dos anos 2000, pelo impacto muito maior que a televisão tem na sociedade brasileira se comparada ao cinema.

O questionamento dessas formas de representação proporciona um amplo debate em torno das narrativas midiáticas da periferia, que até então se encontrava disperso, conforme identifica Esther Hamburger (2007, p. 121). Para a autora, esse questionamento se direcionava aos filmes que deram forma mais expressiva a uma perspectiva “que associava violência e pobreza, raça e gênero, como que deslocando para o espaço público e expressando de maneira ampliada um mito caro à sociedade brasileira”, ligando as camadas mais pobres da sociedade, em uma perspectiva racial, com a violência extrema⁵. Há uma disputa por quem controla as representações e as visualidades⁶, na definição de assuntos e personagens que ganharão destaque no audiovisual, que passa a ser “elemento estratégico na definição da ordem, e/ou da desordem, contemporânea” (id., p. 114) a que a autora intitula “políticas da representação”. Agentes periféricos passam a reivindicar produções feitas por eles, questionando a autoridade de diretores não oriundos da periferia para retratar esses temas.

Questiona-se a legitimidade de se falar por ao invés de se falar com ou se de falar a partir do povo, nos mesmos moldes da indagação motivada por críticas ao Cinema Novo. Dessa vez, no entanto, como ressalta Hamburger (id.), com maior acesso aos mecanismos técnicos de produção, se começa uma pluralidade de obras, principalmente as que veem na autorrepresentação e na direção fora dos circuitos tradicionais de produção audiovisual uma possibilidade de expansão e de fortalecimento de novas maneiras de se representar a periferia.

Esses questionamentos passam pelas formas redutoras e estereotipadas de representação das periferias, incluindo a maneira de colocar em tela personagens negros e negras⁷. É no início dos anos 2000 que Joel Zito Araújo lança o longa-metragem documental *A negação do Brasil*, em que aborda a existência de negros e negras nas telenovelas brasileiras apenas em papéis estereotipados, submissos. A pesquisadora Janaína Oliveira (2018, p. 261) recorda, ainda, dois documentos da mesma época, essenciais para questionar as representações e a ausência de diretores e diretoras negros.

O primeiro deles é o manifesto *Gênese do cinema brasileiro*, conhecido como *Dogma feijoada*, lançado pelo cineasta Jefferson De no 11º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo. Ele estabelecia sete direcionamentos para

5. Para o teórico do cinema Fernão Pessoa Ramos (2013, p. 207), há uma recorrência no período do que ele classifica como “popular criminalizado”, uma ligação (principalmente a partir do documentário) da periferia com a criminalidade. O autor acredita que um contraponto a essa concepção são narrativas que exibem o popular em uma dimensão comunitária, como é o caso do programa televisivo *Central da periferia* (2006-2008), exibido na Rede Globo e comandado por Regina Casé. Esther Hamburger (2007, p. 120) também comenta sobre a importância do programa, que representou uma “janela para a ampla e diversificada produção cultural que circula na periferia”.

6. Há uma sensação por parte dos próprios diretores do período, em sua maioria vindos das classes média e alta, da falta de legitimidade para retratar personagens periféricos. Ismail Xavier (2001, p. 44) fala em “perda de mandato” que, no Cinema Novo, permitia que o cineasta falasse pelo povo mesmo que não viesse das camadas populares.

7. É importante destacar que há muito tempo já se questionava as representações e atribuições racializadas, em especial no caso da mulher negra. A pesquisa da filósofa e antropóloga Lélia Gonzalez (1984) é fundamental nessa reflexão. A autora aponta para três representações consolidadas na cultura nacional hegemônica relacionadas à mulher negra: a da mulata, da doméstica e da mãe preta.

8. Apesar dessas reivindicações, demorariam muitos anos ainda para o início de uma produção audiovisual que incluísse diretores, roteiristas e produtores negros e negras. Cabe destacar, na produção mais recente, as diretoras negras Viviane Ferreira, Larissa Fulana de Tal, Jéssica Queiroz, Glenda Nicácio, Grace Passô, entre outras, cujas obras se destacam em festivais e em uma circulação mais ampla, no Brasil e no exterior.

9. Em obra mais atual (SOARES, 2020), a autora retoma à produção audiovisual brasileira, dessa vez ampliada para o período de 2007 a 2011 e encontra, além da continuidade dessa temática, um embaralhamento e relativo apagamento das fronteiras entre ficção e documentário. Ela ressalta a possibilidade de construção, por meio dessas obras, de “novas visibilidades” (id., p. 136) no audiovisual produzido no país, sempre a partir da análise de sua relação com os estigmas sociais.

10. Na produção contemporânea brasileira, Mattos (2018, p. 486) salienta a centralidade do documentário entre 2003 e 2008, com um grande número de obras lançadas, graças ao surgimento de novas formas de patrocínio, dos processos de digitalização da produção, mas também de uma valorização crítica e grande atenção dos meios editoriais para esse gênero. Já a partir de 2008, o pesquisador Cezar Migliorin (2011) acredita haver um retorno ao ficcional como principal gênero para a elaboração de um cinema político no país.

o cinema negro que seria produzido a partir de então, desde a necessidade de o filme ser dirigido por um cineasta negro, o mesmo para o protagonista, até a necessidade de privilegiar o negro comum brasileiro, sem super-heróis ou bandidos.

O segundo é o *Manifesto de Recife*, resultado do encontro de agentes negros do audiovisual na 5ª edição do Festival de Recife, em 2001. Esse documento, além da representação, também mostrava a necessidade da criação de um fundo para incentivar a produção audiovisual multirracial no país, assim como a ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, roteiristas, diretores e produtores afrodescendentes. Entre os signatários dessas reivindicações estava o cineasta Joel Zito Araújo, que apresentou seu documentário no mesmo festival. Segundo Janaina Oliveira (2018, p. 261), esse pode ser “considerado o primeiro movimento que almeja, na história do cinema negro, a elaboração de políticas públicas de ação afirmativas para o audiovisual”, apesar de a participação de mulheres nos dois casos ser muito pequena⁸.

Com o objetivo de compreender uma ligação entre discursos midiáticos e estigmas sociais, a pesquisadora Rosana Soares (2009, p. 12)⁹ analisa longas-metragens brasileiros lançados no circuito comercial entre 2002 e 2006, e encontra uma tendência no cinema brasileiro daquele período “em tratar de temáticas políticas e sociais, quase sempre de forma crítica e engajada”. Essa tônica em filmes políticos e de crítica social os vinculam às diversas maneiras de tratar os estigmas sociais. A autora (id., p. 16) menciona uma referência, por parte da produção do período, à “realidade brasileira (tida como desigual e excludente, apresentando conflitos econômicos e sociais de toda espécie)”, no questionamento de como fazer para se destacar da mesma situação. Dessa maneira, podemos perceber uma continuidade da tematização do político e do social no cinema produzido logo após o movimento da Retomada, ampliado para as questões da representação e da representatividade, de quem pode falar por, ou da necessidade de se falar a partir de determinados lugares.

Em análise específica sobre o documentário¹⁰, o crítico de cinema Carlos Alberto Mattos (2018) avalia haver um fenômeno, iniciado em 2013, de repolitização do cinema brasileiro, que se sobrepõe a um modelo anterior, mais antropológico e humanista. Ainda que o autor reflita sobre a existência de uma temática social e socioambiental nos anos anteriores, ele destaca uma nova “leitura de documentários altamente críticos

e propositivos sobre a realidade política imediata a partir das manifestações de junho de 2013”, além dos debates acerca da campanha eleitoral de 2014 (MATTOS, 2018, p. 507).

A representação do político nesses filmes, ainda que dê centralidade para a política institucional, permanece com uma ideia de tematização do popular. Em artigo sobre os documentários que recontam os protestos de junho de 2013, os pesquisadores Samuel Paiva e Joyce Cury (2014, p. 110) encontram alguns referenciais que remetem aos anos de 1960. Segundo eles, há uma “reiteração da hierarquia dos intelectuais sobre o povo”, em um diálogo próximo ao encontrado por Jean-Claude Bernardet (2003) quando da análise dos filmes considerados “sociológicos”, por colocar os personagens dissolvidos de uma condição de individualidade, em que eles se tornam “objetos de estudo e falam para reforçar uma tese, um ponto de vista construído pelo cineasta, alicerçado por um saber científico, generalizante e de fora da experiência” (PAIVA; CURY, 2014, p. 104). Ainda assim, os autores percebem que a ampliação do acesso aos meios de produção, distribuição e exibição, nos últimos anos, pode abrir possibilidades de diminuição das hierarquias presentes na representação do popular e, de forma mais extensa, na temática do político e do social.

Uma dessas representações recorrentes, na perspectiva de um cinema político, está nas narrativas sobre o trabalho e os trabalhadores, que ganham nova força nas obras contemporâneas do cinema brasileiro, conforme elaboram os pesquisadores Vera Follain de Figueiredo, Tatiana Siciliano e Eduardo Miranda (2019). Segundo eles, os conflitos suscitados pela relação de capital e de trabalho reaparecem na narrativa cinematográfica, em especial por meio da ficção¹¹, como é o caso das empregadas domésticas, que sempre foram “desfocadas da cena principal para emprestar verossimilhança ao cotidiano familiar burguês” (id., p. 11), e agora ganham centralidade nas obras.

Ao analisar o conjunto de obras do cinema brasileiro, em especial de 2012 a 2018, da mesma forma que esse trajeto aqui apresentado, podemos observar uma recorrência de filmes que tematizam o político e o social: por meio da representação de populares; na composição de um político a partir das intimidades e das relações sociais centradas na casa e no privado; nas buscas de raízes históricas que esclareçam temas cotidianos que emergem no tecido social como retorno de engrenagens sociais mais profundas; na representação das próprias tramas da política institucional recente.

11. Se essas elaborações estão presentes na ficção com uma reconfiguração das personagens, elas encontram eco também no cinema documental. Ao analisar algumas produções de 2008 a 2012, a pesquisadora Mariana Souto (2020) identifica uma reincidência do político por meio das relações de classe nos documentários.

12. Entre as produções periféricas, é importante destacar um conjunto de filmes presentes em territórios à margem, impulsionados pelo vídeo e pelo digital, distribuídos localmente e com temáticas que emulam os grandes gêneros fílmicos, como a ação, o horror e o musical. Essas obras, distantes dos grandes centros e que não chegam nem a figurar como uma produção “independente”, foi analisada mais atentamente por um grupo de pesquisadores que deram a elas o título de “cinema de bordas” (com sua gênese na obra homônima organizada por Bernadette Lyra e Gelson Santana em 2006). São filmes que se situam “quase sempre às margens, quer do sistema industrial puramente cinematográfico, quer dos circuitos exibitivos da arte” (Lyra, 2009, p. 33), e mesmo distante de um cinema de periferia como empregado usualmente para aquelas obras produzidas à margem dos modos tradicionais de realização e circulação. Esse tipo de produção audiovisual, praticamente invisível, se reapropria de gêneros já consolidados no cinema hegemônico: “em geral, são filmes produzidos por realizadores autodidatas que concretizam seus trabalhos valendo-se de poucos recursos financeiros e exibindo-os em feiras e praças, localizando-se à margem dos sistemas institucionalizados de produção, distribuição e exibição”, conforme explica Rosana Soares (2011, p. 139).

O que buscamos traçar, a partir da recorrência da temática do político no cinema e, de maneira mais ampla, no audiovisual brasileiro, são as inúmeras disputas que ela envolveu ao longo dos anos. Desde o Cinema Novo, em que estava presente uma ideia de representação da identidade nacional por meio do popular, há uma impossibilidade de se falar a partir do povo, gerando inúmeros debates em torno das representações do popular no espaço público. Na Retomada, observamos uma ampliação desse caráter político, com o início de reivindicações mais contundentes acerca da necessidade de representatividade no cinema e do direito à autorrepresentação por parte de agentes periféricos, cujo retrato mais evidente era o da violência e da pobreza extremadas.

Retomando as reflexões acerca do papel do poder público no financiamento do audiovisual nacional, a disputa na modificação das representações passa decisivamente pela representatividade, e se amplia na necessidade de mais agentes produtores. Daí as reivindicações por políticas públicas específicas, com recorte de gênero, raça, etnia e região geográfica. Essas demandas foram, em grande número, reforçadas e alargadas pelas mudanças sociais, econômicas, culturais e políticas dos últimos anos, com maior acesso a bens materiais, culturais e simbólicos. Entre eles, a ampliação do acesso à universidade – incluindo a formação superior em audiovisual, com maior quantidade de cursos e com a política de cotas nas universidades públicas – modificou o tecido social profundamente.

O movimento de inserção de novos agentes produtores no contexto audiovisual brasileiro não é recente, por mais que tenha despontado em reflexos midiáticos e institucionais com mais ênfase nos últimos anos. O pesquisador Gustavo Souza da Silva (2011, p. 15) relata que há um movimento de produção audiovisual, desde o final dos anos 1990, por parte de moradores de subúrbios, favelas e periferias, “que começavam a experimentar outra forma de contar histórias: com filmes e vídeos realizados em oficinas de cinema e audiovisual espalhadas por diversas cidades brasileiras”. Um dos fatores para isso, segundo o autor (id., p. 40) é a popularização do digital, que funcionou como importante vetor para o desenvolvimento da produção nas periferias, na possibilidade de abrir um novo panorama de narrativas e representações dessas localidades a partir de seus próprios moradores¹².

Se esse movimento tem sua origem no final do século passado, depois de duas décadas já há uma maior presença

dessas produções em um circuito institucional. São processos concomitantes o de compreender a periferia como personagem e como produtora (SILVA, 2011, p. 15). É essa emergência de novos artistas e coletivos nas periferias que, para o pesquisador Wilq Vicente (2021, p. 147) “introduz um novo componente de disputa de significados e também de recursos e espaços, ainda que sobremaneira marcado pela desigualdade social”. Com novos recursos tecnológicos e uma série de transformações culturais e políticas, há no audiovisual contemporâneo uma “disputa cultural por representatividade em temáticas socioculturais, identitárias, de gênero e escolhas artísticas”, motivadas principalmente por realizadores capacitador em “cursos de audiovisual reconhecidos ou de cursos técnicos livres, mas que a todo tempo evocam a periferia num esforço de compartilhar suas memórias, vivências e percepções locais” (id., p. 137).

Esses novos agentes introduzem outros elementos nos processos culturais. Para Esther Hamburger (2018, p. 42), é possível pensar que por meio de uma série de fatores, entre eles as políticas públicas de financiamento à produção de filmes, séries e documentários, houve uma ampliação do escopo de realizadores, incluindo aqueles oriundos de bairros periféricos, que “trazem novas pautas, encaram o conflito e a discriminação” em uma diversificação de vozes e plataformas. Essa produção, muitas vezes coletiva e de valorização de um circuito local de realização, distribuição e exibição, se apoia em estratégias de fomento públicas, não só em uma produção independente, mas já por meio de editais de financiamento direto ou indireto.

Conforme detalha Vicente (2021, p. 149), as possibilidades “decorrem do objeto e conteúdo dos vídeos, mas sobretudo de vínculos que são estabelecidos com os territórios, comunidades, temas e movimentos abordados nas produções”. Essas maneiras de reivindicar espaço na produção, na representação e na constituição de novas narrativas proporciona um engajamento de “indivíduos e grupos em uma ação ou interpretação política, o que implica em entender-se como agentes culturais de transformação” (ibid.).

O cinema, como objeto cultural, acompanha essas mudanças políticas, sociais e econômicas. Não apenas do ponto de vista de sua produção, de seus agentes ou de suas temáticas, mas também em sua circulação, que está em constante debate. O aumento das temáticas políticas e sociais no cinema

nacional não está dissociado de um movimento mais geral das produções em retomar um discurso político. É notável, nos últimos anos, a emergência de novos sujeitos na disputa pelas representações. Ao analisar a ligação entre as manifestações culturais e o exercício de uma atividade política, a partir de um estudo comparativo junto a coletivos juvenis de São Paulo e de Medellín (na Colômbia), a pesquisadora Estefanía Vélez (2015, p. 108) observa que há um conjunto de expressões culturais, da música ao próprio uso artístico de um discurso sociopolítico, que produz uma disputa a partir de novos sujeitos do discurso, vindos de territórios periféricos como as favelas, as periferias, os guetos, os bairros e as cidades. Esses indivíduos, organizados coletivamente, ascendem à esfera midiática, mas trazem elementos em suas obras que se distanciam das instituições políticas tradicionais, se aproximando mais da esfera da cultura para realizar essas alterações, em representações e na própria representatividade.

Considerar a dimensão política da obra é, para a teórica Beatriz Sarlo (2005, p. 60), também uma direção metodológica, que ela classifica como “olhar politicamente” para os objetos. Para ela, essa atitude se traduz pela necessidade de se colocar as dissidências no centro do foco, principalmente ao considerar a arte e seus discursos (ideológicos, morais, estéticos) já estabelecidos. Cabe, ao lançarmos esse olhar político, descobrir algumas das fissuras do estabelecido, “as rupturas que podem indicar a mudança tanto nas estéticas quanto no sistema de relações entre a arte, a cultura em suas formas prático-institucionais e a sociedade”.

Isso não quer dizer, automaticamente, que os objetos culturais influenciem o social, mas que ao tensionar as representações, operam em um regime estético que também é político, por isso dialogam. Essa relação não é, segundo o filósofo Jacques Rancière (2012, p. 75), uma passagem de uma forma de ficção para a realidade do mundo histórico, mas uma relação entre maneiras de produzir as ficções, as narrativas e representações.

Ao traçar um panorama de como poderia ser compreendida uma arte engajada na atualidade, o autor reconhece haver uma vontade de repolitização, manifestada por estratégias e práticas muito diversas, mas que se direcionam a uma mesma incerteza: o que é a política, a arte, e como conduzir uma relação entre elas. Em uma definição geral, o autor compreende que a arte pode ser considerada política “porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza

os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social” (RANCIÈRE, 2012, p. 52).

Em um sentido mais geral, arte e política estabelecem entre si uma série de operações na reconfiguração da experiência do sensível, e ambas, para Rancière (2010, p. 20), são formas de “dissensos”. Por mais que a arte não provoque uma alteração direta na política, elas se influenciam por meio das reconfigurações das formas e das imagens, no que podemos considerar as políticas da representação. Nesse sentido, dissensos são as maneiras de representar que expandem o tecido do comum, que mudam as coordenadas do representável, a percepção dos acontecimentos sensíveis, por meio de figuras e narrativas. A concepção de arte política se liga, então, a uma arte crítica, que modifica um consenso nas representações já dadas e consolidadas: “o atributo da arte é operar um novo recorte do espaço material e simbólico. E é nesse ponto que a arte toca a política” (ibid.). A ampliação desse tecido representativo é política, pois reconfigura a “partilha do sensível”¹³, e introduz novos sujeitos e objetos, tornando visível o que não era visto nem ouvido.

Se podemos pensar em uma ampliação das representações como um possível diálogo entre práticas culturais e a dimensão política das obras, ela passa também por uma disputa dos próprios sujeitos que elaboram essas narrativas. Basta recordarmos da disputa pelas representações no cinema brasileiro dos anos 2000: homens negros e periféricos, representados em longas-metragens compostos por imagens mais realistas, tinham suas figuras ligadas à violência, à pobreza, à criminalidade. A reivindicação, ali, era por uma ampliação dessas representações, mas também uma disputa por quais eram os sujeitos que compunham e produziam aquelas narrativas.

É essa relação na partilha de uma experiência particular, “de objetos colocados como comuns e originários de uma decisão comum, de sujeitos reconhecidos como capazes de designar esses objetos e argumentar a respeito deles” que Rancière (2010, p. 20) classifica a política, mais que o simples exercício do poder. Ainda que essa dimensão não esteja em uma forma de enunciação coletiva próxima da atividade política (a constituição de um nós), para o filósofo (RANCIÈRE, 2012, p. 65), ela forma um tecido dissensual em que são colocadas possibilidades de enunciação subjetiva e, por isso, se aproximam das ações de coletivos políticos.

A transposição da obra considerada política por ampliar as representações para o tecido social na organização

13. Teorizada por Rancière (2009), a “partilha do sensível” caracteriza-se pela relação dos indivíduos com formas de representação do político e do estético, em sua relação com o sensível e na ampliação desses contatos, em um favorecimento da diversidade de representações, que podem ser acessíveis a um número cada vez maior de sujeitos.

política empírica seria possível se houvesse uma circulação, e se ela despertasse para uma organização social ao seu redor, ou impulsionada por ela. O sociólogo Renato Ortiz (2012) reconhece a dimensão dos fenômenos culturais em desenvolver relações de poder, porém pondera que não seria apropriado considerá-los como expressões diretas de uma consciência política ou, mais especificamente, de um programa partidário, institucional. Para o autor, é necessário ponderar que as expressões da cultura não se apresentam de maneira imediata como projeto político, mas “para que isso aconteça é necessário que grupos sociais mais amplos se apropriem delas para, reinterpretando-as, orientá-las politicamente” (ORTIZ, 2012, p. 142).

Há uma série de atravessamentos da obra junto ao espectador que nos leva a pensar nos próprios objetos audiovisuais como esferas de mediação entre as dimensões do político e do social e suas formas de representação. Obra, espectador e espaço público seriam compostos, dessa forma, como um conjunto de mediações diversas, plurais e que influenciariam decisivamente na maneira como os produtos audiovisuais são recebidos. Isso implica, segundo Ortiz (*ibid.*), em definir esferas de mediação que atuam, inclusive, na consideração da obra como fato cultural, que pode levar a um político, em um sentido mais amplo. Essa dimensão é imanente à vida social, aos domínios da cultura, mas nem sempre o que é político, ou seja, uma série de relações de poder, “se atualiza enquanto política, o que implica aceitar que entre os fatos culturais e as manifestações propriamente políticas é necessário definir uma mediação”.

Há um trajeto a ser percorrido pelos objetos culturais em sua concepção política que pode, conforme vimos em Rancière, passar por uma alteração nas políticas da representação, na ampliação de dissensos, mas que deve, pela perspectiva de Ortiz, ser acionado também em suas circulações. Dessa maneira, por mais que um filme não suscite automaticamente uma alteração no tecido social e político, ele pode motivar discussões que mobilizem grupos de espectadores e gerem, em um encadeamento possível, uma reivindicação mais ampla, com alguns efeitos nos regimes de visibilidade. É na intenção de compreender como essas dimensões se influenciam, na circulação das obras e na interpretação de seus públicos, que elaboramos o percurso seguinte, na tentativa de constituir as ideias de *ancoragem* e de *engate*.

2.2 – **ÂNCORAGEM E ENGATE: MOVIMENTOS DAS OBRAS EM DIREÇÃO A SEUS CONTEXTOS E PÚBLICOS**

Ao analisarmos uma obra audiovisual, pensamos ser necessário, além de considerar os filmes apenas em sua própria constituição, olharmos também para seu entorno, antes e depois de sua produção, além de uma perspectiva histórica de suas interpretações. Ao propor um método para compreender os objetos audiovisuais, o sociólogo Jean-Pierre Esquenazi (2006) expõe a necessidade de tomar como centro da análise não um filme ou texto fílmico, mas uma situação fílmica, da qual a obra é o centro. O objetivo dessa visada seria o de dar coerência a uma série de relações conduzidas a partir do filme: as de produção (o antes dele), e a extensa circulação de depois, com a interpretação crítica da obra.

O teórico reitera que o intuito não pode ser de preencher o filme com uma determinada situação narrativa ou contextual, nem reduzi-lo a suas condições de produção ou interpretação, mas sim de analisar como ele constitui uma “resposta original a uma conjuntura produtiva específica; e como esse filme ativa diversas interpretações de acordo com diferentes contextos interpretativos” (ESQUENAZI, 2006, p. 62)¹⁴. É por isso que, para o autor, os filmes constituem fatos sociais e são produtos culturais imersos em uma circulação social específica.

Ao sistematizar uma sociologia das obras, Esquenazi (2007, p. 211) avança nessa abordagem. Ele propõe que a obra é, mais que um objeto, um processo, um catalisador de encontros no interior das situações de produção e de interpretação, que permite observar e compreender os diferentes tipos de fatos sociais contidos e suscitados por ela. Por isso, é necessário analisar como os espectadores se relacionam com as obras, “distinguem os significados de seus materiais concretos, como as tornam símbolos de uma estrutura expressiva para representar seus julgamentos, suas opiniões, suas identidades”¹⁵.

Reconstituir uma rede elaborada ao redor, mas também sobre as obras e a partir de suas circulações, nos parece um caminho importante para compreender os filmes e seus

14. Do original: “*Je cherche à comprendre comment un film constitue une réponse originale à une conjoncture productive particulière; et comment ce film active des interprétations diverses selon différents contextes interprétatifs*” (ESQUENAZI, 2006, p. 62). Tradução nossa.

15. Do original: “*Dans chaque cas il s’est avéré nécessaire d’apprécier les investissements des acteurs dans le corps même des œuvres, de saisir comment ils distinguent des éléments signifiants dans son matériau concret, comment ils en font les signes d’une structure expressive afin de représenter leurs jugements, leurs opinions, leurs identités*” (ESQUENAZI, 2007, p. 211). Tradução nossa.

agentes, no que, para o autor (id.), significaria retrair um histórico das interpretações da obra. Essa ideia parte da elaboração teórica realizada pela pesquisadora Janet Staiger (1992). Segundo ela, os estudos de recepção de um filme não devem compreender apenas como ele é recebido, mas colocá-lo em perspectiva, em um dado contexto e diante de um determinado público. Para a autora, não se trata de interpretar os textos elaborados a partir da obra, mas sim de ponderar sobre suas interpretações, realizar uma espécie de inventário das recepções críticas de cada objeto audiovisual.

Partindo da teoria de estudo da recepção literária, Staiger (id., p. 9) discorda de que compreender a recepção de um filme deva ser interpretá-lo textualmente, mas sobretudo buscar caminhos para colocar essas interpretações em sua dinâmica contextual. Segundo a teórica da comunicação, os objetos fílmicos não são recipientes com significados imanescentes, mas constituídos em contextos históricos e, na maior parte das vezes, em conflito. Da mesma forma, há um conjunto de interpretações sobre as obras que não se produzem de maneira aleatória, mas estão conectadas com discursos e estratégias interpretativas que circulam em um espaço social específico. É por isso que, para ela, há uma variação dessas interpretações alicerçada em fundamentos históricos e influenciadas pelas situações sociais, políticas, econômicas, que refletem em diversos elementos dos indivíduos que as elaboram, como a identidade, o gênero, a orientação sexual, a raça, a etnia, a classe (STAIGER, 1992, p. 211).

Há um processo metodológico aconselhado pela autora para desenvolver essas análises. Ele passa, primeiro, por um trajeto em direção ao texto fílmico, tornando necessário pensar não apenas na narrativa, mas como ela implica um espectador específico. O segundo, é em direção ao espectador, em um campo alargado da recepção crítica e das diversas maneiras de recepção possíveis para uma obra. Por último, deve-se refletir sobre o contexto, tanto de produção quanto de circulação da obra, colocando todos esses polos em relação.

Ao empregar o pensamento de Janet Staiger, Jean-Pierre Esquenazi (2000, p. 33) pontua que a opção efetiva da autora na aplicação de seu método é pelo terceiro ponto, enfatizando mais o contexto em suas análises que propriamente o tecido fílmico e o papel das interpretações. Para o autor (id., p. 36), uma forma mais apropriada de aplicar os procedimentos sistematizado por Staiger seria pensar em

uma teoria social do filme que leve a uma análise a partir do “evento fílmico” ou, mais precisamente, uma “situação fílmica”, e que englobe tanto a análise da obra e de suas recepções, quanto do contexto de produção e circulação dos objetos. Isso permitiria, ainda, para o autor (2006, p. 62), recriar uma história das interpretações sobre o filme, um caminho para compreender esse diálogo entre obra, produção, recepção e contextos.

Refletir a partir das esferas de produção, recepção e circulação da obra é o que propõe a análise semio-pragmática¹⁶. Esse campo teórico dos estudos de comunicação, fundamentado principalmente a partir das ideias de Roger Odin (2011), compreende os filmes em duas dimensões, ao definir para a análise de um objeto audiovisual o que o autor classifica como espaço de comunicação¹⁷. Nesse caminho, além do contexto de recepção e circulação da obra como influência para sua leitura pelos espectadores, há a necessidade de se considerar um conjunto de contratos, regras e acordos que faz com que essa conexão entre produção e recepção se torne complexa e possa ser alterada em qualquer uma dessas etapas, tanto na emissão quanto na recepção.

Analisar esses dois momentos de um mesmo objeto audiovisual nos parece fundamental para estabelecer uma análise crítica: de um lado, há o desenvolvimento de um texto com base em um conjunto de vibrações de imagens e sons na produção da obra; de outro, na recepção, há a elaboração de um outro texto (ou outros textos) a partir das mesmas vibrações imagético-sonoras. Esses textos e suas possibilidades de leitura são atravessados por inúmeros fatores, como a esfera contextual, e outros, mais amplos e fundamentais, que são os contratos¹⁸. Estes podem ser *universais* – como é o caso da ideia de narrativa – ou *específicos*, como no caso dos modos de leitura (a que tende ao ficcional, ou ao documental, entre outras). Mais importante que o detalhamento dessa teoria para a análise das obras audiovisuais, é frisarmos uma certa centralidade do espectador nesse processo. Ele não se configura como um receptor passivo do filme, mas se coloca também como um agente na produção de sentido da obra e, de forma ampla, gerador de outras interpretações, à medida que a obra circula.

Mesmo que essa divisão pareça uma separação entre o que seriam dois momentos de produção de sentido para a obra, há um diálogo no espaço de comunicação formatado pelo conjunto dessas regras, para que emissor e receptor

16. Para desenvolver a ideia da semio-pragmática, Roger Odin (2011) parte do paradigma imanentista – ou seja, aquele que considera a obra desconectada de sua circulação contextual e a analisa a partir de si mesma – e de outro, o paradigma pragmático – que, segundo o autor, utiliza do contexto para justificar as repercussões textuais, inclusive com uma certa dependência contextual para a interpretação. O autor destaca que, em sua visão, deve haver uma crença na existência do texto como autônomo, que se baseia fundamentalmente na linguagem e em seus signos, em uma abordagem semiótica; e, ao mesmo tempo, o reconhecimento de que o sentido da obra se altera quando se mudam seus contextos de circulação, a abordagem pragmática. É na junção dessas duas esferas como aliadas teórico-metodológicas que estaria a semio-pragmática.

17. Para o autor (2011), “espaço de comunicação” é uma delimitação analítica elaborada em cada pesquisa comunicacional, buscando compreender a formação das leituras nos níveis da produção e da recepção.

18. Em sua obra, Odin (2011) classifica essa categoria como *contraintes*, que poderia ser traduzido também por “regras e convenções”. Como há, no campo linguístico, o uso do termo “contrato” (como em “contrato narrativo”), optamos por traduzir também dessa forma a elaboração do autor.

19. Segundo Odin (2012), ao acionar alguns dos elementos elaborados pelo gênero ficcional, um filme documental pode provocar esse tipo de leitura no espectador. Da mesma maneira, um filme ficcional, ao reconstruir uma determinada sequência que tenha uma elaboração mais direta com o tempo histórico, pode desencadear uma leitura documental (ou *documentarizante*). Uma ideia de “entremeio narrativo”, a partir de Odin e das diferentes maneiras de ativar essas leituras e os gêneros fílmicos pode ser encontrada em pesquisa anterior (ver SOUSA, 2017).

possam produzir sentido a partir de um mesmo eixo de pertinência e definir quais maneiras de interpretação são mais apropriadas para cada filme. É desse aspecto que parte a possibilidade de elaboração de diferentes leituras para a obra, mesmo aquelas que não estejam em sintonia com o gênero indexado pelo filme¹⁹.

Esse caminho de análise não exclui o contexto, pelo contrário. O autor evidencia a necessidade de se considerar os vários textos construídos na emissão e na recepção a partir do impacto de cada contrato contextual na produção de sentido. O que ele faz é expandir esses contextos para um conjunto maior de variantes. Para elucidar a importância do contexto em suas análises, Odin (2011) esclarece que para compreendê-lo é necessário expandir a investigação para uma dimensão maior, mais ampla e de mais variantes e contratos, como é o caso do espaço de comunicação. Não bastaria, portanto, olhar apenas para o diálogo social da obra, mas também para sua dimensão comunicacional, de produção de sentido.

Por isso, não há uma transmissão automática de uma obra audiovisual daquele que a concebe (o emissor) para aquele que a assiste (o receptor-espectador), mas um duplo processo de produção de sentido. Além dos textos criados pela produção e pela recepção, há esse conjunto de contratos – o contrato da língua, da ficção, da narrativa – e de contextos – relacionais, de memória, discursivos, ideológicos, teóricos, políticos, sociais, culturais, econômicos, institucionais – que atuam nesse conjunto. Mesmo que no percurso o teórico não detalhe um método, considerar as duas esferas (produção e recepção) como produtoras de sentido nos parece um caminho importante para analisar os objetos audiovisuais.

Há, portanto, uma dinâmica da mediação na circulação das obras, que passa pelo objeto, pela sua circulação e pela crítica a esses polos, que se estabelece também como mediação e, nesse sentido, deve ser posta em análise. Tais disputas podem passar ainda por uma tomada de posição coletiva, a partir da circulação social dos objetos culturais, produzidas por sujeitos que são, também, eles, “midiados”. O teatrólogo Patrice Pavis (2008) desenvolve esse termo por compreender que tanto os produtores das obras quanto seus espectadores são influenciados pelas mídias, incorporando e interiorizando suas regras e estratégias de funcionamento. Para ele, são as mídias que atuam nessa experiência de mundo, ocupando um lugar que hoje se conduz a partir das mediações.

Compreender a obra em seu contexto nos aproxima de uma dimensão crítica, não apenas aquela mobilizada pelo próprio complexo crítico gerado pela circulação do filme, mas também uma reflexão crítica sobre esse processo. É nesse agrupamento de produção, obra e circulação que encontramos uma possível dobra, que podemos analisar por meio da crítica de mídia.

Analisar criticamente os objetos requer olhá-los não dissociados de seu contexto, ou fechados em si mesmas, como teorizam as pesquisadoras Rosana Soares e Gislene Silva (2019, p. 70). Segundo as autoras, mesmo que o mundo histórico não deva ser forçado à análise das obras, não podemos “observá-las como fechadas em si mesmas. Devemos levar também em consideração como os acontecimentos do mundo estão nelas construídos” e, para isso, reconstituir um movimento constante de contextualização e de retorno à materialidade da obra, assumindo o próprio processo da crítica como uma forma de interpretar e de produzir sentido.

Observamos, então, uma ligação entre as práticas midiáticas e seu impacto social, podendo encontrar potência crítica tanto no próprio objeto, quanto em seu contexto e em sua recepção (SOARES; SILVA, 2016). Por isso que os objetos empíricos, quando analisados sob essa perspectiva, podem ser considerados como sintomas de uma determinada época histórica, desde que, para isso, os coloquemos em crise, conforme recomendam as teóricas: “a atividade crítica possibilita a inserção de determinado objeto midiático em uma rede de relações geradora de novos sentidos”, sendo necessária a articulação de suas implicações “históricas, políticas, sociais, culturais e econômicas” (id., p. 26). Se a crítica, como dobra da reflexão sobre um objeto de mídia, nos direciona para a análise em termos empíricos e contextuais, podemos considerá-la também como parte da dimensão política das obras.

O teórico da comunicação Jesús Martín-Barbero (1997, p. 291) ressalta o caráter de produção na leitura, não apenas a reprodução de um texto já existente, inclusive com a força de questionar um lugar de verdade muitas vezes estabelecido pelo texto. Para o autor, colocar em crise a própria centralidade do texto e da mensagem comunicacional é expor também as assimetrias dessas produções, passíveis de serem perpassadas por “diversas trajetórias de sentido”.

20. A primeira concepção de “ancoragem”, para Metz (1975), era a função que os elementos na estrutura fílmica tinham de atrair a atenção do espectador de volta para o filme, curiosamente próxima de uma das possíveis ideias que delinearemos mais à frente como “engate”.

21. A teórica da imagem Martine Joly (1994) irá utilizar as concepções de Barthes para a imagem publicitária e Metz para a imagem cinematográfica na retomada que faz do termo “ancoragem”. Porém, em seus estudos, ela não conclui o que seria exatamente esse movimento, apontando apenas as relações entre legenda-imagem, e filme-tempo histórico. Ao elaborar um *Dicionário crítico e teórico do cinema*, os pesquisadores Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 17) incluem o termo “ancoragem” entre suas definições. Eles o classificam a partir dos três autores franceses, mas atribuem a ele um sentido de caráter de controle na apreensão do significado. Segundo os autores, é como se a narrativa fílmica, a oralidade da narração ou até mesmo a mensagem escrita – no caso das cartelas e dos letreiros do cinema silencioso – atuassem como uma “ancoragem” para o filme, em uma tentativa de explicitar o que se mostra.

22. Há ainda uma definição de “ancoragem” que parte da teoria de Serge Moscovici (2003). Segundo os pesquisadores Ana Peixoto, Hejaine Fonseca e Ramony Oliveira (2013, p. 8), trata-se do processo de “transformar algo estranho e perturbador em algo comum, familiar”, como um conjunto de elementos do conhecimento que passam a integrar uma rede de categorias mais corriqueiras. Por não condizer com o percurso teórico desta pesquisa, optamos por deixar de fora essa conceituação, mas compreendemos que é necessário mencioná-la como um recurso possível aos estudos de comunicação que se valem do campo da representação social.

Esse breve percurso nos leva a refletir sobre dois movimentos possível que circundam as obras audiovisuais: um deles é da obra em direção ao seu contexto, que aqui chamaremos de *ancoragem*; e outro, do espectador (ou de um grupo de espectadores) em direção aos filmes, intitulado de *engate*. Esses dois conceitos serão articulados, na sequência, de maneira teórica e metodológica, tornando-se centrais para a observação dos objetos desta pesquisa.

No plano teórico dos estudos da imagem e do cinema, o termo “ancoragem” foi frequentemente empregado como uma forma de apoio ou de restrição: primeiro a partir da concepção do semiólogo Roland Barthes (1964), que vê nas legendas das imagens publicitárias uma forma de ancorar a interpretação que deve ser determinante, frente a todas as outras possíveis. Depois, já apropriada ao cinema, a ancoragem será a relação que o tecido fílmico estabelece com o mundo histórico, a partir do que desenvolve o teórico Christian Metz (1977)²⁰, que coloca a realidade da imagem cinematográfica como uma ponte entre imagem e cotidiano, lançando âncora no tempo histórico²¹.

Todas essas interpretações do conceito²² parecem considerar mais uma ideia restritiva da ancoragem que propriamente uma perspectiva de diálogo com o contexto, como pretendemos elaborar. Além disso, há uma maneira de analisar o filme, que prioriza a sua forma e seus elementos dentro da própria obra, e não sua expansão com a circulação. Sobre essa relação do filme com seu contexto político e social, o historiador Pierre Sorlin (1977, p. 232) estabelece uma ideia de “pontos de fixação”, mais próxima do que compreendemos como uma possível ancoragem. Segundo o autor, há uma recorrência de temas que estão presentes em um conjunto de obras de um mesmo período e, apesar de não aparecer de maneira explícita nos filmes, pode ser encontrada no mapeamento das relações entre personagens, entre várias obras, e na forma como a narrativa tematiza os acontecimentos políticos do mundo histórico.

Para o autor (id., p. 237), esses pontos nodais, de fixação, fundamentam os filmes de uma época e podem contribuir para estreitar a relação entre público, obra e realizadores. Mais que uma simples repetição de relações, há uma expressão ideológica que só pode ser identificada se analisarmos as obras em diálogo com seus contextos e em uma rede que as coloque umas frente às outras. Ainda que em seu

estudo Sorlin trate especificamente do cinema italiano da década de 1950, ele elabora uma noção de “imaginário social”, simbolizado nos filmes, que não está colocado nas relações sociais da mesma forma que é elaborado em tela.

Há construções do ambiente familiar, no caso daquela produção, que não retratavam exatamente o contexto italiano, mas provocavam uma reação por parte do público com a intenção de interferir na opinião pública e deslocar os limites das interpretações possíveis sobre as obras e, de uma forma mais ampla, sobre o próprio conceito de família. A recomposição dos grupos de espectadores que estavam implicados nessas interpretações seria essencial para reelaborar também o que se estabelecia nas narrativas, as relações hierárquicas entre os personagens e, por fim, as relações sociais que se pretendiam a partir delas, segundo Sorlin (1977, p. 239).

Portanto, para o autor, compreender o diálogo entre filme e contexto histórico pressupõe implicar também um grupo de espectadores a quem determinadas tematizações estariam direcionadas. Em outras palavras, a possibilidade de identificar uma relação de *ancoragem* na obra requer a recomposição de suas circulações, a partir do complexo crítico formado ao redor dos filmes, por eles, e a partir da relação que eles estabelecem com seus espectadores.

A possibilidade de encontrar nos documentos audiovisuais traços do contexto histórico, político, social, econômico e cultural é compreendida pelo pesquisador Guillaume Soulez (2011a) como “leitura retórica” da obra. Para o autor (id., p. 148), toda vez que o espectador considera que o responsável pelo discurso fílmico o direciona para seu espaço social e político, ele desencadeia uma leitura retórica. Dessa maneira, ela é complementar à “leitura poética”, mais voltada à forma do filme e à constatação de que a obra constitui um universo próprio.

No caso da retórica, o espectador compreende que o universo produzido na obra compartilha do mesmo tempo histórico que ele, portanto, público e obra estão em um mesmo eixo de interpretação. A leitura retórica comporia, então, uma concepção do filme que poderia variar de acordo com o diálogo social que ela provoca, já que as leituras dependem de sua circulação contextual e não são, portanto, objetivas e diretas, mas sempre móveis e passíveis de serem remontadas de acordo com sua difusão. É também por meio dela que o filme representa, em seu diálogo com a circulação, uma tomada de

23. O autor traça esse conceito a partir de Immanuel Kant e da atualização mais recente da teoria do filósofo alemão pela releitura de Hannah Arendt. Para o comentador da filósofa, Simon Swift (2009, p. 26), a ideia de uma projeção do público como emblema democrático é central para Arendt, que concebe esse espaço de discussão no mundo ocidental desde a Grécia antiga, em especial na obra *A condição humana*, de 1958 (Arendt, 2016). No entanto, Swift (ibid.) pontua que Arendt é um tanto radical ao considerar que na contemporaneidade, com a sociedade burguesa, essas bordas foram borradas e a indistinção entre público e privado prejudicaria a projeção dos cidadãos na esfera pública.

24. Sem a intenção de nos alongarmos na complexidade desse conceito, é necessário mencionar a importância de pensar o espaço público não apenas como o local das instituições, mas também da própria mídia. Isso nos aproxima, ainda que com ressalvas, do pensamento do filósofo Jürgen Habermas, que dedicou boa parte de sua produção a refletir sobre a relação entre mídia e esfera pública. Segundo o pesquisador Alexandre Dupeyrix (2009, p. 155), o espaço público para Habermas não se limita às esferas de debate institucionalizadas (como o parlamento, o tribunal, as universidades), mas também nas discussões informais que estão presentes em todos os interstícios da vida social, principalmente por meio do poder comunicacional das mídias. Ainda que o filósofo alemão elabore uma concepção pessimista da manipulação midiática por meio de uma filiação à Teoria Crítica do período, é importante refletirmos sobre essa extensão que ele faz da esfera pública aos meios midiáticos, como espaço de formação e elaboração de debates.

25. Sobre a virtualidade possível do espaço público na contemporaneidade, convém mencionar o estudo da pesquisadora Ilaria Casillo (2013), que estende aos fóruns de discussão *online* uma relação com o espaço público das cidades. Também cabe citar, como já fizemos no primeiro capítulo desta tese, as discussões do sociólogo Manuel Castells (2013 e 2018) sobre redes sociais, virtualidade, espaço público e democracia.

posição, um conjunto de argumentos e, em alguns casos, uma prova de um debate que já está colocado no espaço público.

Ao entrar em uma sala de cinema ou ao se sentar no sofá para assistir a um filme, o espectador não deixa de lado sua postura de cidadão, não deixa de manifestar suas opiniões apenas porque se depara com uma obra, seja ela ficcional ou não, conforme estabelece Soulez (2021, p. 132). Da mesma maneira, não é o mergulho na obra que tira o espectador do mundo histórico, mesmo que ele esteja submerso na narrativa fílmica. Ou seja, há uma constância da esfera pública na interpretação das obras, que influencia também a maneira pela qual olhamos para os filmes. Esse aspecto, para o autor, sugere a existência de uma *ancoragem política* da obra em seu espaço público.

A reflexão da centralidade do espaço público na circulação das obras, em uma perspectiva democrática da política, de maneira mais ampla, é central na consideração do papel social do filme a que Soulez (2011a e 2021) faz referência²³. Consideramos o espaço público²⁴ também como um espaço de debate político que permite a elaboração de uma crítica dos poderes e das instituições, além de novas demandas e concepções, transmitidas muitas vezes da periferia ao centro do poder político estabelecido. Por isso, compreender como circulam os filmes e como eles se ancoram em debates existentes no espaço público a partir de sua circulação midiática, como propõe esse percurso em torno do conceito de ancoragem, nos parece fundamental para analisar o uso político das obras audiovisuais a partir do complexo crítico que elas movimentam²⁵. Ao refletirmos sobre o papel da mídia no espaço público como uma das esferas possíveis da ancoragem das obras, é necessário voltarmos a considerar a dinâmica da mediação como central nessa relação entre obra, público e circulação midiática.

Para considerar a recepção como um dos processos fundamentais na circulação das obras audiovisuais e definir como a compreendemos na tese, é importante recorrer aos estudos literários, que discutem, há algumas décadas, a possibilidade de centrar no leitor (ou espectador) as reflexões sobre um objeto cultural. Na década de 1960, esse aspecto foi importante na crítica da Escola de Constança, movimento alemão de teóricos da literatura, às principais correntes analíticas da época. A pesquisadora Regina Zilberman (1989) relata que esse grupo se insere no contexto intelectual

daquele período, que começava a considerar o leitor como parte importante – e fundamental – para o processo de concepção e análise de uma obra.

É nesse contexto que surge, principalmente pela sistematização de Hans Robert Jauss (1978), a proposta de uma “Estética da recepção”²⁶. Ela se opõe a duas principais correntes da análise literária: a primeira, uma teoria formalista, de aplicação hegemônica até então, que encontrava no próprio texto suas chaves interpretativas, o que o autor classifica como puramente estética; a segunda, a teoria sociológica de tradição marxista, que para Jauss não concebe a história da arte como um processo independente, mas busca analisar em qualquer produção cultural uma reprodução da realidade histórica.

A proposta do teórico é, então, incorporar a dimensão dos leitores para sair do dilema de unir em uma só chave analítica tanto a estética quanto a perspectiva histórica. A pesquisadora Mirian Zappone (2004, p. 158) esclarece que, segundo a estética da recepção, a conexão entre texto e dinâmica histórica é o próprio leitor, que compõe uma sucessão de recepções, mostrando seu valor estético e seus significados históricos. A literatura não se torna, portanto, processo histórico concreto a não ser a partir das experiências de seus leitores, que as julgam, se apropriam delas ou as refutam.

A função do leitor é receber a obra, mas também dialogar com ela, com aquelas que vieram antes e as dinâmicas do gênero, que fazem parte de seu repertório. Para o crítico literário Jean Starobinski (1978, p. 12), Jauss concebe o leitor como sendo aquele que ocupa, ao mesmo tempo, o papel de receptor, mas também de crítico, ao aceitar ou rejeitar a obra e produzir sentidos diversos a partir dela. É por isso que a arte, nesse quadro teórico, não apenas representa o real, mas também o cria (ou recria). É na compreensão crítica a partir do leitor e sua recepção ativa que há uma atualização da obra, uma renovação de seu sentido em seu contexto de circulação.

Outro teórico da Escola de Constança que atribui papel central ao leitor, ou à recepção, é Wolfgang Iser (1996, p. 51). Ele esclarece que a obra se realiza em uma convergência entre texto e leitor, portanto não há uma realidade apenas no texto, nem uma concepção puramente do leitor, mas sim uma “virtualidade da obra”. Essa junção entre as duas perspectivas é o que pode ajudar a analisar os efeitos provocados pela sua circulação, já que “a obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor”.

26. As teses de Jauss (1978) ao formular a Estética da recepção são sete. Em síntese, o autor considera que: o texto só é válido ao se propagar por diversos públicos; há um “horizonte de expectativa” no leitor, que, a partir de um sistema histórico de leituras, concebe ligações entre os textos; esse horizonte pode ser rompido, com o afastamento entre leitor e texto, produzindo uma “distância estética”; há um processo histórico em que o leitor se insere, que irá influenciar o modo como o texto é lido; há a necessidade de se considerar uma “história das recepções”, em um diálogo com a história das obras em contextos variados; e as obras devem ser compreendidas nesse diálogo, com outras interpretações que vieram antes. Por último, a literatura é capaz de alargar seus efeitos para fatos sociais, portanto, segundo a concepção de Jauss, ela não produz uma reação apenas no tecido representativo, mas também em uma dinâmica social, política e histórica. Além da obra do autor alemão, mais detalhes sobre as teorias da Escola de Constança podem ser encontrados nas pesquisas de Luiz Costa Lima (1979) e Regina Zilberman (1989).

É necessário destacar que, para o teórico alemão, há em todo texto a ideia de um “leitor implicado”, a quem a obra é dirigida. Não se trata apenas de uma perspectiva subjetiva, mas de um papel próprio desempenhado pelo leitor, que se realiza histórica e individualmente, de acordo com suas vivências e a compreensão que eles introduzem na leitura. “Isso não é aleatório, mas resulta de que os papéis oferecidos pelo texto se realizam sempre seletivamente” (Iser, 1996, p. 78). A interpretação, portanto, não depende apenas de um sentido apontado pelo texto, mas do diálogo entre obra e leitura, já que não existiria a “forma do texto” sem que ele fosse “colocado em contexto”.

Há fendas que se fazem presentes no texto e só podem ser completadas com a ajuda ou a interferência de um leitor. Zilberman (1989, p. 113) explica que essas “estruturas de apoio” imaginadas por Iser, que seriam esses encaixes por onde o público imergiria em uma obra, concebem um texto literário não como uma “composição fechada; pelo contrário, contém lacunas e pontos de indeterminação, que exigem a concretização do leitor e exercem certo efeito sobre ele”.

É evidente que a teoria da recepção sistematizada para os textos literários foi elaborada com preceitos específicos para aquele campo, e deve ser utilizada em uma perspectiva crítica ao pensarmos na dinâmica da circulação e das recepções dos objetos audiovisuais. Porém, há dois elementos mais amplos que emergem dessas formulações, em conjunto com a sociologia das obras e a conceituação da semio-pragmática, que nos parecem fundamentais para este estudo. O primeiro, é de que as obras dialogam com seu contexto histórico, social, político, econômico e cultural, a ponto de aderirem ou refutarem aquelas que vieram antes delas, em uma perspectiva estética, mas também de inserir novos elementos em debate no espaço de sua circulação, constituindo a história de suas recepções e interpretações. O segundo, é considerar que o espectador desempenha um papel central na elaboração da obra, se conectando com ela a partir de lacunas e de fendas que requerem sua participação para que o texto – e também o texto fílmico – se complete.

Ao refletir sobre as relações entre mídia, sociedade, política e cultura, Jesús Martín-Barbero (1997, p. 287) propõe a centralidade da natureza comunicativa da cultura como ponto fundamental para sua própria compreensão, ou seja, seu caráter no processo de produção das significações “e não de

mera circulação de informações, no qual o receptor, portanto, não é um simples decodificador daquilo que o emissor depositou na mensagem, mas também um produtor”. Para ele, é nessa perspectiva que a cultura se inscreve no interior do político e a comunicação na cultura. Ao analisarmos, portanto, uma possível ancoragem dos filmes do cinema brasileiro em um contexto político e social, temos de considerar o caráter dinâmico da comunicação, que atravessa cultura e política no espaço público.

Martín-Barbero (2018, p. 14), ao prefaciар em 1998²⁷ sua obra clássica *Dos meios às mediações*, destaca o papel das mediações (especificamente televisivas e radiofônicas) na constituição “da trama dos discursos e da própria ação política. Pois essa mediação é socialmente produtiva, e o que ela produz é a densificação das dimensões rituais e teatrais da política”. É através dos meios de comunicação, segundo o autor, que a política passa a ser introduzida no espaço doméstico, em uma interação social mais corriqueira, cotidiana: “pensar a política a partir da comunicação significa pôr em primeiro plano os ingredientes simbólicos e imaginários presentes nos processos de formação do poder” (id., p. 15). Para Martín-Barbero, não é possível pensar na política e na democracia sem pensar em sua constituição na comunicação massiva.

Ao refletir sobre um diálogo das obras com o político e, nesse caminho, em sua ancoragem, é necessário considerar a reconstituição do próprio político nessas obras, a partir de suas circulações. Em síntese, não apenas apontar para a existência da mediação, mas também para um processo de midiaticização²⁸. De maneira mais ampla, ao usarmos o conceito de ancoragem neste estudo, analisamos como os filmes se ancoram em debates políticos e sociais, a partir de suas representações, em um movimento desencadeado ou potencializado pela circulação das obras.

Se há essa projeção inicial do filme em um espaço público de circulação, há também outro, vindo do espectador, que se conecta com a obra, toma-a para si, constrói suas interpretações sobre ela, ou movimenta as interpretações que já estavam presentes e em circulação nas esferas crítica e midiática – o que compreendemos como *engate*. Esses dois movimentos são concomitantes e podem ocorrer em igual intensidade, ou ainda ao mesmo tempo, mas em intensidades diferentes. Para compreender essa ligação do espectador com a obra, é importante iniciarmos por retomar um conceito elaborado

27. O texto foi reproduzido na revista *Matrizes* em 2018, de onde o extraímos. Segundo a publicação, o prefácio original foi traduzido no Brasil na segunda edição do livro de Martín-Barbero, em 2003.

28. É importante registrar a diferença, estabelecida pelos pesquisadores Nick Couldry e Andrea Hepp (2013, p. 197), entre “mediação” e “mídiatização”. Eles recorrem a Roger Silverstone e Jesús Martín-Barbero para classificar a mediação como um momento fundamental no desenvolvimento da comunicação como interação simbólica, como a passagem de diferentes infraestruturas tecnológicas e midiáticas, os meios. Já mídiatização se refere, para os autores, ao papel de uma mídia em particular no processo emergente da mudança sociocultural. Neste estudo, preferimos adotar a *mediação*, a partir de Martín-Barbero, como um movimento de atravessamento das obras em sua circulação e *mídiatização* para o processo de circulação dos filmes *pela mídia*. Ou seja, há tanto um processo de difusão dos filmes, compreendidos como objetos culturais e comunicacionais, que os tornam *mediados*, quanto uma colocação dessas obras em circulação em outras mídias, as *mídiatizando*.

29. Apesar de a expressão poder ser traduzida como “faseamento, colocação em fase, desenvolvimento”, ou até mesmo “em funcionamento”, preferimos manter o termo original, conforme ocorreu em alguns textos do autor na versão em português. Ver a tradução de Samuel Paiva em Odin (2012), por exemplo.

30. Esse termo faz referência à ideia de “leitor-modelo”, presente em Umberto Eco (1976), com o conceito de “obra aberta”. Ali, Eco já concebia a ideia de um texto que se completa em seu leitor, ainda que tratasse da literatura. A ideia de Odin (2000) é complementar a essa, mas considera que há textos que se modificam a partir de suas produções de sentido, agindo de maneira independente tanto na produção como na recepção, e não mais com uma ideia de complementariedade, que estava implicada nos escritos de Eco. Wolfgang Iser (1996) também concebe dois tipos de leitores pressupostos nas obras, o ideal e o contemporâneo. Enquanto o primeiro seria impossível de ser concretizado, pois espera-se dele uma compreensão absoluta da forma do texto, o segundo dialoga com a literatura a partir de seu contexto. É importante reiterar que ambas as concepções, assim com a de Roger Odin, constroem um modelo de leitor ou espectador individualizado, subjetivo.

31. Odin (2000) faz essa ressalva porque mesmo que a obra não seja indexada como ficcional, ela pode ser interpretada, em alguns de seus trechos, a partir dessa chave de gênero. Ver mais em: Odin (2012).

por Roger Odin (2000) que, ao refletir sobre a esfera da recepção de uma obra, encontra entre espectador e filme uma *mise en phase*²⁹. Há uma ideia nesse conceito de que há uma espécie de espectador-modelo³⁰, imaginado para cada obra e que dialoga com ela.

Essa *mise en phase* seria um processo, para o autor (id.), que conduz o público a vibrar no ritmo que o filme dá a ver e a compreender, uma modalidade de participação afetiva do espectador com o filme, um contato emotivo e de afetação mútua: ao mesmo tempo em que a obra o afeta, ela é afetada por ele, com a produção de outros textos, a partir de um mesmo filme. A noção de que um filme pode tomar outras dimensões em sua leitura a partir de diferentes relações que o espectador estabelece com ele, e de que o tecido fílmico e narrativo não é estático, é muito relevante para pensarmos no diálogo entre obra e público.

Quando se trata de uma obra de ficção, ou, mais especificamente, quando há um processo de ficcionalização³¹ do filme, essa experiência do espectador é mais intensa. Odin (2000, p. 40) separa em dois tipos as operações de *mise en phase*. Um deles seriam as operações enunciativas, que tendem à identificação de símbolos e da estrutura fílmica a partir de sua própria representação, ao tentar encontrar elementos na obra que levem a uma determinada interpretação, para uma produção de sentido. Elas estariam ligadas a uma concepção narrativa que se estende também à forma do filme.

Já o outro tipo de ligação entre espectador e obra são as operações psicológicas, que podem ser subdivididas em quatro movimentos. O primeiro, as identificações emocionais, que dizem respeito às reações afetivas dos espectadores com os personagens, demonstrando simpatia ou antipatia, que altera a narrativa do ponto de vista emocional. O segundo, é um diálogo entre espectador e contexto, em que a troca de afetações depende de uma expansão da obra para um determinado momento histórico, social e político. Ou seja, só é possível ser afetado por um personagem ou por um aspecto da obra quando ela implica uma noção contextual, quando há um evento no mundo histórico que se conecta com o evento fílmico.

O terceiro movimento, ainda nas operações psicológicas, é o das estruturas de identificação do filme, que pode surgir como uma “cola” entre o espectador e a obra, sem que haja uma razão concreta, em uma dinâmica mais subjetiva que as demais reações. Já o quarto e último, prevê essa mesma

projeção entre o público e a obra, mas motivada principalmente por estratégias da produção, por uma indução que direciona espectador à determinada interpretação da obra.

Apesar de ser apropriada para uma primeira formulação do diálogo entre público e obra, essa concepção de Odin nos conduz a uma individualização do espectador, ou até a uma virtualização desse papel, na subjetividade de cada uma dessas interações. Em um percurso híbrido, que pode começar teoricamente com um espectador imaginado, mas parte para a busca empírica das reações às obras fílmicas, o pesquisador Guillaume Soulez (2021) desenvolve o conceito de “deliberação das imagens”, expandindo a análise da leitura da obra não apenas a aspectos formais e contextuais, mas na possibilidade de fluidez dessas esferas e de uma relação de complementariedade e de influência mútua entre forma e contexto.

A deliberação parte da constatação de que determinados espectadores elegem uma certa chave interpretativa para a obra, entre inúmeras outras possíveis. Ao fazer isso, eles parecem encontrar no filme uma correspondência com os debates presentes no espaço público de discussão, por isso que, ao deliberar sobre uma obra e ser atravessado pelas interpretações disponíveis sobre ela, seja por meio da crítica, da circulação ou mesmo do contexto sociocultural de difusão do documento audiovisual, o espectador se torna, ele próprio, espaço público. Para Soulez (2021, p. 150) as deliberações ocorrem por meio de projeções e expectativas, que podem ser culturais (como os gêneros do filme), sociais (distinção ou desejo de pertencimento a um coletivo) e políticas (posições políticas, percebidas ora como dominantes, ora como dominadas).

É importante ressaltar que o conceito de deliberação parte, inicialmente, da conceituação política do termo: entre múltiplas concepções sobre um determinado assunto e mediante um debate amplo no espaço público, se elege uma visão do tema, passando a defendê-lo, escolhendo uma interpretação frente a outras possíveis. Nesse sentido, deliberação das imagens parte do mesmo princípio, o de encontrar no filme um significado e uma relação sobre um debate que já está posto no espaço público por onde ele circula.

Como método empírico de análise, o pesquisador aconselha partir de um apanhado de circulações críticas sobre as obras. No caso específico de sua pesquisa (SOULEZ, 2011b e 2021), ele mapeia alguns fóruns *on-line*³² em que

32. A recepção *on-line* das produções culturais, segundo Soulez (2013, p. 129), representa uma ampliação do próprio espaço público. É a dinâmica que a obra estabelece com suas interpretações que agrega outros elementos de contestação, de diálogo e de embate, que não estariam presentes se considerássemos apenas a crítica especializada.

espectadores franceses colocam suas opiniões e avaliam os filmes assistidos. Além disso, abre a possibilidade de também mapear revistas especializadas e as circulações que a mídia provoca das obras, estabelecendo uma mesma hierarquia para os críticos profissionais, jornalistas e espectadores.

A partir desse conjunto, seria possível olhar para algumas recorrências, ainda que considerando somente as reações sobre os filmes que foram, de alguma maneira, publicizadas. Essas similaridades dão origem a “famílias de reação” (SOULEZ, 2011a, p. 117). Elas nos permitem alcançar diferentes interpretações do tema que está em debate, em uma certa convergência das formulações sobre as obras.

O primeiro passo é, então, mais ligado a uma ideia de recepção em rede que propriamente de deliberação, que é desenvolvido na sequência. Para analisar essa deliberação, há cinco etapas sintetizadas pelo autor (SOULEZ, 2021, p. 153): primeiro, olhar o filme como um debate sob a forma de imagens e sons, e não apenas como uma representação ou uma narrativa; segundo, considerar que é a partir dessa forma que podemos pensar a conexão com um contexto; terceiro, partir da ideia de que esse contato é construído também pelo espectador, por meio da maneira como ele dialoga com a obra, e com base em opiniões próprias, vindas antes dela³³; quarto, como essa conversa é colocada em debate, no espaço público, em um dado lugar e em um momento histórico; e, por último, considerar que essa esfera pública de debate não é homogênea e nem igualitária, portanto devemos atentar para uma esfera *dos debates*, levando em consideração um histórico desse mesmo espaço público, sua relação com outros espaços e outras culturas, as estratégias dos agentes que compõem essa dinâmica, as lutas por legitimidade que fazem com que certos debates tomem lugar e outros não.

A própria lógica deliberativa pressupõe a existência de um debate público que direciona a relação da obra com os filmes e com o espaço público, a obra em relação aos espectadores em uma perspectiva crítica, mas também do que a obra poderia produzir em cada um dos espectadores, que se faz espaço público ao confrontar diferentes leituras possíveis, e ao mobilizar as formas e os debates para produzir suas interpretações. Para Soulez (2011b, p. 441), a relação entre obra e espaço público não se reduz apenas em identificar quais os temas de que tratam os filmes, ou compreender que eles são objetos que circulam nesse espaço e que, a partir deles, deliberamos.

33. Nesse ponto, encontramos uma relação com as formulações da Estética da Recepção, como vimos antes neste capítulo, principalmente com a possibilidade de haver um *horizonte de expectativa*.

Se essa pluralidade de leituras faz parte da imersão do espectador como membro de um espaço de discussão, é necessário compreender quais são as interpretações possíveis de que ele dispõe ao assistir ao objeto audiovisual. Ou ainda: é necessário reconstituir esse contexto que dá, ao espectador, a centralidade de se elaborar como espaço público. Essa possibilidade de projetar o espectador em seu contexto nos aproxima, novamente, de uma ideia do político nas obras.

De maneira sintética, a ancoragem é um movimento que parte da obra e a coloca em diálogo com um contexto de circulação, e o engate é uma dinâmica complementar, que leva o espectador a encontrar pontos de contato entre os debates que estão presentes no espaço público e o filme. Muitas vezes, essa cola entre público e obra ocorre, inclusive, por fatores que não estão na própria narrativa fílmica, mas que se constroem no extra obra, a partir de suas circulações. Mapear essas reações na perspectiva de encontrar interpretações possíveis de espectadores frente aos filmes nos parece um desafio metodológico.

Ainda que a adesão do espectador individualmente possa ocorrer por inúmeros fatores, impulsionado pelo próprio filme ou pela sua circulação, há reações que são mais nítidas frente aos objetos audiovisuais e ocorrem coletivamente. Esse conjunto sinaliza um possível caminho para essas interpretações, já que emergem de uma circulação mais geral das obras e se destacam na esfera pública dos debates e nas circulações midiáticas. Compreender e organizar essas reações é um recurso que pode nos direcionar a uma concepção social da obra e seu diálogo com um contexto político. Portanto, pensamos ser apropriado analisar os filmes a partir dessas reações, sem deixar de considerar a relação da obra com seu contexto, nem dos espectadores com a obra. No entanto, se além desse diálogo pretendemos chegar a uma dimensão do político nos filmes que analisamos, pensamos ser necessário expandir esse mapeamento para seus contextos de circulação, mediação e mediatização. É nesse sentido que chegamos à ideia dos *ruídos*, que podem surgir por meio das circulações e das interpretações dos filmes. A busca por essa rede nos leva também a um possível caminho de análise dos objetos audiovisuais, conforme veremos na sequência.

2.3 — **RUÍDOS E O CAMINHO DE UM MÉTODO DE ANÁLISE**

As leituras dos produtos culturais só se tornam leituras políticas quando são feitas de forma coletiva, segundo o sociólogo Jean-Pierre Esquenazi (2011). Essa perspectiva, próxima à sociologia da obra e de seu público, é uma condição para que os produtos culturais, qualquer que seja a amplitude de sua circulação, se tornem obras políticas. Mas não apenas isso: é necessário ainda que essa obra provoque, em um coletivo de pessoas, um incômodo, muitas vezes identitário, que altere o contexto que geralmente é associado a esse objeto.

Olhar para o tecido dissensual como ponto nodal para as discussões sociais é, para a pesquisadora Ruth Amossy (2017), forma de fortalecer a própria democracia, como uma ação política. Ao falar sobre grandes discussões na esfera do debate público, a autora salienta a importância da polêmica como função social, em um reforço do conflito sob o modo da dissensão. Para ela, é a partir da polêmica, na constituição de dissensos sobre assuntos que pautam a esfera pública e política, que se formam comunidades de protesto e de ação pública.

Ainda que haja hoje, nas sociedades contemporâneas, uma ideia de descrédito para os dissensos, Amossy (id., p. 19) propõe que embates e conflitos por opiniões e posições políticas distintas fortaleceria uma ideia de pluralidade e de diferença, motivada nas discussões pelo espaço público, como formação primordial de um debate democrático. Ela chama a atenção para a recorrência da configuração da opinião pública, a partir da mediação dos produtos culturais, que hoje ainda teriam mais a função de sedimentar um consenso, que de motivar dissensos. Ela defende a polêmica como necessária ao debate e à circularidade dos pensamentos e reflexões dissonantes para o fortalecimento da democracia.

O incômodo que uma obra provocaria, a partir de sua relação em um grupo social, deveria ser capaz de articulá-lo e levá-lo a questionar essa mesma obra. Esse movimento acaba por reforçar a identidade desse próprio grupo sobre o terreno sócio-político, e não mais apenas em uma posição em relação à obra. A esse coletivo que se une frente à inadequação de determinada obra, Esquenazi (2011, p. 200) dá o nome de

“comunidade de interpretação”, capaz de agir como mediadora entre um filme e o conjunto de significados que ele produz em sua circulação.

A comunidade também compartilha de uma interpretação muito próxima a respeito do produto simbólico, ou seja, identifica traços em comum no tecido narrativo ou nas diversas interpretações possíveis da obra, separando uma entre elas, partilhada pelos membros desse grupo. Em sua reflexão, o autor dá preferência a comunidades de interpretação que empregam estratégias de reação baseadas em suas próprias experiências, principalmente a de minorias políticas – ele fala especificamente sobre comunidades LGBTQIA+, sobre mulheres negras, entre outras.

Essas reivindicações, frente a uma obra que causa objeção em uma comunidade de interpretação, em especial no que concerne a sua identidade, provocam uma mudança do contexto e da própria leitura da obra, que passa a ser lida em correspondência e ligação com o mundo histórico, em suas possíveis repercussões no terreno político e social, a partir de reforços de estereótipos e de preconceitos.

Para formular essa ideia de uma comunidade interpretativa que recebe a obra e reage a partir dela, o autor empresta do teórico Stanley Fish (1980) um conceito aplicado, até então, apenas à literatura. Segundo Fish (id., p. 14), as reações de um conjunto de espectadores frente a uma obra não parte apenas dele, mas sim de toda a comunidade interpretativa do qual ele faz parte, constituída a partir de uma identidade comum que se coloca além do texto e que se constitui anteriormente a ele. Concordar ou não com uma obra, ou com a ideia que um filme apresenta de determinado debate presente na sociedade, em forma ou conteúdo, estaria relacionado às identidades dos sujeitos espectadores e de seu grupo e seriam, então, transferidas às obras.

Ao refletir sobre a possibilidade de aplicar a ideia de comunidade de interpretação para a deliberação das imagens, Soulez (2013, p. 128) abre uma crítica a Fish³⁴ e a Esquenazi, considerando que a circulação dos objetos audiovisuais permite uma pluralidade maior de visões críticas, no plano individual e coletivo. Ele considera, de um lado, essas comunidades como grupos que partilham um certo número de práticas e de valores, que se reencontram e se reagrupam por meio das obras; por outro, há uma certa imobilidade nesse espectro que leva a uma ideia de que determinado filme só

34. Outro teórico que critica o conceito de “comunidade interpretativa” é Pascal Nicolas-Le Strat (2009). Ele vai sugerir alterá-la para “comunidade de uso” e justifica essa mudança refletindo sobre a possibilidade de os objetos culturais serem empregados de forma utilitária para justificar um debate que já existe no tecido social. Para ele, essa maneira de usar as obras culturais como ferramentas no espaço público é realizada por uma comunidade de espectadores que decide fazê-lo com intenções políticas.

pode causar uma reação específica se tocar em um ponto que atinja essa comunidade identitária.

Para o autor (ibid.), mais do que pertencer a uma identidade solidificada no tecido social, há no espectador a capacidade de ser afetado por inúmeros debates, além daqueles que tocam sua própria realidade e experiência. Soulez sugere a possibilidade de o espectador ser empático e, inclusive, defender, temporariamente, causas que não seriam costumeiramente suas, pelo convencimento possível de um debate estimulado por um produto audiovisual. Ao invés de comunidades interpretativas, ele propõe que há grupos que se agregam deliberativamente. Esses espectadores atuam também como agentes interpretativos e se agregam para deliberar sobre as obras, expondo suas opiniões e constituindo nos filmes, ou a partir deles, possibilidades de múltiplas aglutinações no espaço público.

Quadro 5: Diferenças conceituais entre “comunidade de interpretação” (ESQUENAZI, 2011) e “comunidade deliberativa” (SOULEZ, 2013)

COMUNIDADE DE INTERPRETAÇÃO	COMUNIDADE DELIBERATIVA
Grupo de espectadores reagem a uma obra de acordo com suas identidades, constituídas no social	Grupo de espectadores reagem a uma obra a partir do compartilhamento de uma mesma interpretação sobre ela
A interpretação conjunta reafirma uma identidade coletiva e proporciona o reforço o grupo no social	A interpretação coletiva aglutina espectadores diversos que encontram na obra um possível eixo comum de debate
A constituição da comunidade é previa à reação e se reafirma com ela, dando contornos políticos à obra	A constituição da comunidade se dá a partir da reação à obra, com repercussões a um mesmo debate no espaço público

Fonte: Elaboração do autor, a partir dos conceitos do sociólogo Jean-Pierre Esquenazi (2011) e do pesquisador da comunicação Guillaume Soulez (2013).

Por mais que sejam motivadas pelos filmes ou por suas circulações, nem toda reação a uma obra audiovisual é igual. Há aquelas que partem de um conjunto de espectadores por motivos que fogem à obra; outras que são desencadeadas por algum aspecto da narrativa fílmica ou das formas de representação; ou ainda as que mobilizam debates e polarizações que já ocorrem antes do objeto audiovisual, e têm nele um catalizador, mesmo que a obra, em si, não contribua nem motive o debate específico.

É certo que não podemos classificar todas as discussões acerca de um filme da mesma forma, mas elas nos direcionam

para um possível eixo que nos permitirá, neste estudo, eleger alguns objetos como chaves para a análise e para a compreensão de um possível uso político do cinema brasileiro recente, conforme iniciamos no capítulo anterior. A essas reações, diversas, múltiplas e variadas, que não se limitam a uma mesma origem ou maneira de circulação, daremos o nome de *ruídos*.

Nesse aspecto, e a partir de Soulez, podemos refletir ainda sobre a capacidade do espectador de instrumentalizar os filmes nos debates que ele elabora no espaço público, mas também que, ao fazer isso, pode gerar ruídos (propositais ou não) por meio dessa mesma instrumentalização. Ela pode levar uma obra, a partir de uma certa chave interpretativa, a dialogar com um contexto e a se fazer representativa de uma certa concepção, ainda que essa seja uma das inúmeras outras interpretações – e que podem, segundo o autor, estar em conflito. Soulez (2021, p. 148) define esse tipo de situação como uma discordância que é expressa “mais ou menos publicamente com outras interpretações do mesmo fenômeno ou de uma mesma produção cultural – com a natureza conflitante da deliberação”.

Para ele, são as inúmeras leituras possíveis de um filme que podem gerar esse tipo de conflito, mas apenas esse mapeamento (remontar as interpretações que se colocam como conflituosas ou opostas) não nos permite compreender a razão pela qual isso ocorre. É necessário, para isso, remontar o espaço público no centro da própria leitura, do próprio processo de semiotização. Essa pluralidade de interpretações seria, portanto, um ponto de partida para a análise, não de chegada. O desenrolar desse processo é compreender o espectador como operador dessa pluralidade e dessa conflitualidade e, de forma mais ampla, ele próprio como espaço público por onde circulam todos esses debates, a partir de suas interpretações sobre uma obra, mas também considerando todo seu conjunto contextual, político, histórico, social, econômico e cultural.

Ainda que esse percurso teórico sedimente uma certa ideia de ruído, que podemos considerar como essas reações em conflito sobre (e ao redor das) obras, o aspecto metodológico desse mapeamento nos parece mais desafiador. Ao sistematizar o que seria uma possibilidade de compreender essas interpretações, Soulez (2013 e 2021) sugere recorrer aos fóruns *on-line*, em que espectadores comentam sobre os filmes que assistiram e expõem suas opiniões sobre as obras.

35. Em pesquisa realizada na França, com o objetivo de mapear a circulação dos filmes brasileiros, conseguimos testar o método de cartografar as deliberações das imagens por meio das opiniões dos espectadores, principalmente, nos fóruns *Allociné* e *SensCritique*, dois dos mais usados no país europeu. Sobre esse mapeamento, ver mais em Sousa (2021).

O autor parte de uma constituição da sociedade francesa em que há uma grande circulação das obras cinematográficas e uma tradição de escrita e manifestação pública que partiu dos jornais e continuou nas esferas de debate virtual, por meio da participação em fóruns³⁵.

Ao olharmos para a circulação dos filmes reunidos por esta pesquisa como um mapeamento inicial, há algumas especificidades que requerem também a elaboração de um método específico de análise para compreender a dimensão da ancoragem e do engate na circulação das obras que nos leve a compreender a dimensão do político e do social. Se consideramos o pensamento de Jesús Martín-Barbero (1997) de que o político está em diálogo com o massificado e o popular, parece-nos um pouco mais distante pensarmos essa dimensão nos filmes brasileiros escolhidos como possíveis objetos de pesquisa, que em sua maioria não têm uma circulação massificada.

Mesmo encontrando essas esferas nas temáticas das obras, há outros passos necessários para compreendermos suas circulações e refletirmos se o político está, também, ali, no processo de ancoragem e engate, ou seja, no diálogo da obra com seu contexto e do espectador (ou de um conjunto de espectadores) em direção ao objeto audiovisual. Por isso, nos parece um caminho possível escolher, a partir de nosso mapeamento inicial, aqueles filmes que, para além de seu público, tiveram ainda uma circulação que transcendeu os limites do próprio meio cinematográfico. Isso quer dizer buscar, por meio dos ruídos, esferas de circulações midiáticas que não se restringem ao público da sala escura, mas também estejam presentes na televisão, na difusão das obras nos canais abertos, e no jornalismo, por meio da crítica e da transformação da circulação fílmica em discussão.

Buscar obras que emergiram como temática na narrativa midiática nos parece uma possibilidade de compreender essa apropriação do filme como ferramenta política, chegando aos meios de maior visibilidade, atingindo outros circuitos que não seja o dos festivais, da crítica especializada, de um determinado público cinematográfico. Se com o alargamento dos agentes produtores e dos polos de produção já houve uma mudança e uma expansão das obras do cinema produzido no Brasil, há ainda um movimento de contexto político que percebemos ter direcionado o cinema para o centro de alguns debates que emergiram nos últimos anos e não ficaram restritos a um determinado circuito. Quando o cinema se

torna assunto da mídia e os filmes operam como articuladores dessas ações, podemos pensar também em uma dinâmica de interpretação e utilização dos objetos audiovisuais como ferramentas do político.

Por isso, o ruído não se constitui apenas como conceito teórico, mas, sobretudo, como operador metodológico. É a partir dele que poderíamos mapear uma série de reverberações que viriam antes, depois e na própria obra, e nos permitiriam compreender o tecido social e os debates públicos colocados pelos filmes. Assim como no caso das interpretações em conflito, mais que um ponto de conclusão, os ruídos serão considerados pontos de partida para guiar uma análise do cinema brasileiro recente em diálogo com o político e o social, que propusemos desde o início desta pesquisa.

Esse lugar poroso que propomos chamar de *ruídos* é contornado pela relação da obra e de suas tentativas de ancoragem no tecido social, na sua circulação crítica e na aglutinação de comunidades de interpretação ou de agregados de deliberação. Também está relacionado ao movimento do espectador em direção à obra, interferindo em seu engate e na forma como ele se conecta com os debates propostos pelo filme, a construção que um conjunto de espectadores faz dessas elaborações, em diálogo com a sociedade na qual ele está imerso.

Considerando a ideia de que o espectador é um sujeito mediado (ou *mediado*), ele é atravessado por essas circulações. No centro do debate, obra e espectador realizam um movimento dialógico com os ruídos. Não em uma dinâmica de afetação direta – o que seria atribuir aos filmes uma capacidade de ação autônoma –, mas em uma composição com outros fatores, já presentes no tecido político e social, que os ruídos ajudam a mobilizar. Portanto, ao pensar no ruído como um movimento de ondas no tecido social da circulação da obra, propomos que ele se agrupa aos dois outros eixos teóricos e metodológicos de pesquisa, a ancoragem e o engate, em relação de complementaridade e também de maneira porosa, os invadindo e os contaminando.

Como síntese, retornamos então à ideia de que uma obra é mais que um objeto, mas um processo, ou ainda de que é necessário reconstituir um histórico de suas interpretações, para delinear uma possível comunidade interpretativa ou deliberativa, que se aglutina à medida que os filmes circulam. Da mesma forma, consideramos a crítica das obras, suas circulações e suas mediações, inseridas em uma midiatização que pode, em determinados casos, alcançar dimensões políticas e sociais.

Por isso, para compreender como os filmes brasileiros recentes dialogam com um contexto e, muitas vezes, tomam forma a partir de sua circulação, em interpretações que transcendem a materialidade das obras, pensamos em retomar a ideia de situação fílmica proposta por Jean-Pierre Esquenazi (2006), mas avançar a partir dela em direção a uma teia, uma trama que compreenda também os fenômenos midiáticos. Não se trata de deixar de colocar o objeto audiovisual no centro dessa trama, mas de compreender suas dinâmicas de circulação, de elaboração crítica e de diálogo com o contexto, na produção e na recepção.

Chegamos então à concepção de uma *rede de ruídos*, que pensamos ser possível de ser mapeada a partir dessas reações coletivas e midiáticas, nos aspectos que emergem dos filmes e os tornam tema de outras mídias, em perspectivas de circulação que extrapolam o próprio meio do cinema e chegam à televisão aberta; ou ainda que vão além dos ambientes de discussão clássicos da cinematografia, como os festivais e as críticas, mas se fazem presentes no jornalismo e nas mídias de maneira mais ampla.

Ao observarmos a circulação dos filmes recentes do cinema brasileiro, de 2012 a 2018, vemos isso ocorrer em inúmeros casos. Um olhar mais atento para as obras e uma análise inicial desse período apontam para quatro filmes em especial, em que essas reações, ou esses ruídos, se tornaram mais proeminentes. Na sequência, buscaremos descrever esses casos e sistematizar o que seria estabelecer uma *rede de ruídos* para as obras, considerando as inúmeras interpretações que elas suscitam em suas circulações, mas também os aspectos formais do próprio objeto audiovisual, os diálogos com outros filmes que vieram antes e os que seriam lançados na sequência, os circuitos de legitimação e divulgação das obras, além de aspectos temáticos que estabelecem os movimentos de ancoragem e engate.

Esse breve mapeamento do que envolve os filmes, desde a escolha das obras para exibição em festivais internacionais – em casos muito específicos do meio cinematográfico – até o impacto de sua exibição na televisão aberta – quando alcançam públicos maiores, massificados –, direciona também alguns aspectos que devem estar presentes na análise de uma rede de ruídos. A intenção desta pesquisa não é a de fechar a obra em uma série de acontecimentos, mas colocá-la em diálogo com eles, encontrando pontos de contato entre o

contexto e o filme, entre a recepção da obra e as narrativas elaboradas pela produção, sempre na perspectiva crítica de se tratar de um objeto mediado e midiaticizado.

Ao elaborar um possível roteiro para mapear essas *redes de ruídos*, em termos metodológicos, buscaremos iniciar as análises pela materialidade da obra, considerando sua dinâmica de produção, o exame de sua narrativa e possíveis pontos temáticos de ancoragem, os circuitos de legitimação pelos quais o filme e seus produtores transitaram – como festivais, eventos de discussão, redes de debate e outras instâncias de validação –, além das esferas de discussão do filme, que fazem com que ele possa adquirir outras interpretações, que não estavam originalmente na obra.

Nesse trajeto, mapeamos uma cronologia dos ruídos, em reações tão diversas quanto a notícia sobre o público que decide deixar a sala de cinema durante a exibição do filme e a rejeição de uma obra, nas redes sociais, motivada pela tensão política no espaço público. Esses ruídos poderão nos esclarecer quais as possíveis ancoragens e os engates que a obra mobilizou, tanto na busca por uma relação entre as temáticas fílmicas e os debates existentes fora do objeto audiovisual, quanto as identificações e diálogos dos espectadores com o filme.

Esse percurso nos leva às reflexões teóricas que surgem a partir do filme e de suas circulações, tanto sobre o uso político do objeto, quanto à forma que ele adquire à medida que transita por diversos debates e constrói uma série de interpretações. Nesse sentido, ele desloca também inúmeras outras obras, do ponto de vista temático, o que poderia representar um caminho para compreensão de uma produção contemporânea, mas também a partir dos ruídos que mobiliza, colocando uma série de filmes e seus agentes em relação.

Por fim, há o complexo crítico, composto das críticas profissionais e especializadas, das elaborações midiáticas sobre o filme, das opiniões dos espectadores e reações de conjuntos deles, que produzem interpretações muitas vezes em conflito. Encontramos, aqui, uma possibilidade de mapear as redes sociais, em eventos específicos que podem favorecer uma aproximação da opinião de grupos de espectadores. Uma dessas ocasiões é a exibição dos longas-metragens em canais abertos, que alcançam uma audiência muito superior a sua exibição nas salas de cinema. Nesse caso, ainda que nem sempre o aumento do público signifique uma diversidade das críticas, essa ampliação da difusão pode nos encaminhar para um alargamento das

36. Os quadros-síntese dessas redes, para cada uma das obras analisadas, serão apresentados no capítulo 5 da tese.

interpretações sobre as obras. Elaboramos, abaixo, um esquema sintético de um possível método de análise das obras a partir dessa rede de ruídos³⁶.

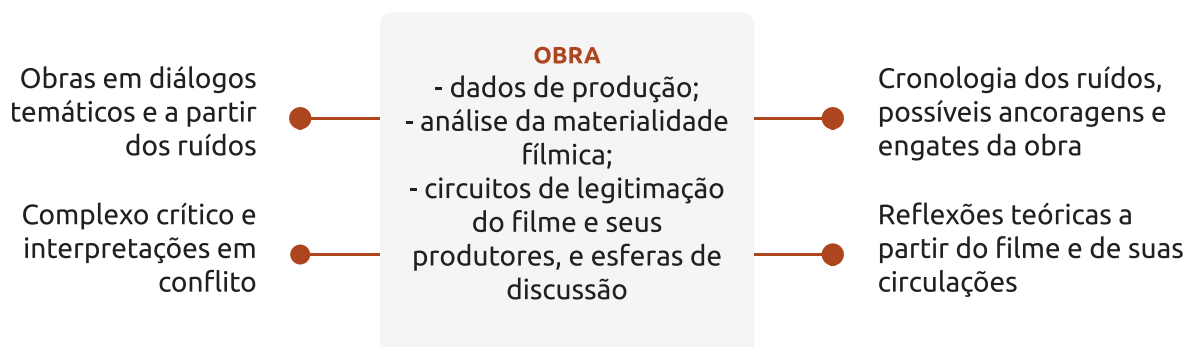


Figura 9: Esquema com um método de mapeamento de uma *rede de ruídos* a partir das obras.
Fonte: elaboração do autor.

É importante destacar que não há uma sequência fixa para essas mobilizações, nem tampouco uma hierarquização desses polos de análise. Ou seja, podemos considerar a cronologia dos ruídos um ponto de partida para a interpretação da dinâmica de circulação de um filme, mas é necessário, também, levar em conta sua materialidade, e como esses mesmos ruídos influenciam na elaboração narrativa da obra – que, como vimos, não é fixa e pode ser produzida à medida em que o objeto circula.

2.4 – **REDES DE RUÍDOS E ESCOLHA DAS OBRAS: *PRAIA DO FUTURO*, *QUE HORAS ELA VOLTA?*, *AQUARIUS* E *VAZANTE***

Considerar as obras do cinema brasileiro recente como pontos de tensões e disputas implicou, no decorrer desse trajeto, em refletir sobre seus diálogos com o político e o social. Vemos isso ocorrer em vários dos filmes do nosso mapeamento inicial de pesquisa, seja por meio de uma ancoragem da temática da obra em seu contexto político de circulação, seja na identificação do espectador em debates presentes nos objetos audiovisuais que correspondem, em alguma medida, àqueles que estão em movimento na esfera pública.

No entanto, há alguns casos em que os filmes tomam uma dimensão política que não estava, necessariamente, desde o início na obra; ou ainda, em que essa leitura política da obra se dá, fundamentalmente, por meio de sua circulação, do complexo crítico que movimenta, dos ruídos que aglutina em seus percursos mediados. Essas reações, se pensarmos no período proposto como recorte desta pesquisa, foram diversas e plurais, mas nos parecem apropriadas para refletirmos sobre o uso do cinema como ferramenta desse político no debate público. Como proposta de análise, pensamos ser necessário remontar essas tensões na circulação das obras, buscando mapear os territórios simbólicos que se colocam em disputa, por meio da complexidade das circulações críticas e do diálogo dos filmes com seus contextos.

Para isso, olharemos com mais detalhe para quatro obras que, a partir do conjunto de objetos selecionados anteriormente, nos parecem propícias para compreender a amplitude e a diversidade das reações e dos usos políticos a partir de suas circulações. Isso não quer dizer que os demais filmes propostos não realizam esses movimentos de ancoragem e engate, ou não tenham produzido ruídos em suas circulações, mas sim que esses quatro longas-metragens tomaram forma também a partir de sua circularidade, repercutindo em outros espaços, além dos circuitos cinematográficos, e expandindo suas possíveis *redes de ruídos*. Da mesma maneira, não

pretendemos nos restringir a eles, mas colocá-los no centro dessas tensões e dessas disputas, analisando uma espécie de cronologia de ruídos e eventos, além de outras obras que dialogam com os objetos-centrais.

O primeiro deles é o filme *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014). Quando o longa-metragem estreou nas salas comerciais brasileiras, em maio de 2014, foram muitos os relatos, provenientes de todas as regiões do país, de pessoas saindo da exibição muito antes de o filme acabar, assim que começaram as cenas de sexo entre os protagonistas Donato (interpretado por Wagner Moura) e Konrad (papel do ator alemão Clemens Shick). Em Niterói/RJ, segundo o jornal *O Globo*³⁷, foram mais de 40 pessoas que deixaram a sala, na estreia do filme. Em Aracaju/SE, clientes pediram seus ingressos de volta, ameaçando, com violência, o gerente do cinema local³⁸. Em São Luís/MA, o público deixou as salas xingando o filme, com demonstrações de raiva e indignação.

A polêmica gerou uma repercussão nas redes sociais, em que circularam imagens de ingressos carimbados com a palavra “Avisado”. Não se soube ao certo se era em razão do filme ou uma coincidência, quando se trata de bilhete de meia-entrada, com o documento já apresentado na bilheteria. A reação fez com que a produção do filme, por meio da página da obra no *Facebook*³⁹, se pronunciasse e publicasse um aviso em sua imagem de capa, destacando haver, sim, cenas de sexo no longa, mas que elas eram maravilhosas e que podiam ser vistas no cinema, pois o filme ainda estava em cartaz. O cineasta Karim Aïnouz também se manifestou, à época, dizendo que a rejeição do filme era insignificante em relação ao número de espectadores, pois havia conseguido 40 mil pessoas em apenas uma semana, mas que ela já marcava a temperatura da homofobia daqueles que frequentavam o cinema.

Para compreender essas reações, além de considerar a intolerância dos espectadores, é necessário remontar o contexto de circulação da obra, levando em conta a trajetória anterior do ator e protagonista Wagner Moura, que vinha de um percurso de telenovelas em que representava figuras de galãs, além de dois filmes de grande sucesso de público, no papel de policial e político – a sequência de *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007 e 2010). Dessa primeira camada, há uma formulação estética no próprio filme que nos parece necessária para compreender essas dinâmicas de afetação: uma câmera próxima, porosa, além da opção por cenas cujo

37. Disponível em <https://globo.com/2wWoJMK>. Acesso em: 10 mar. 2019.

38. Disponível em <https://globo.com/2Wli2ly>. Acesso em: 10 mar. 2019.

39. Disponível em <https://www.facebook.com/praiadofuturo>. Acesso em: 10 mar. 2019.

o enfoque narrativo ao retratar uma relação homoafetiva era subjetivo e amoroso.

No que diz respeito à circulação do filme, depois dessa primeira reação física dos espectadores, houve ainda uma série de *memes* construídos nas redes, a partir do carimbo utilizado no ingresso, com a reapropriação do termo “Avisado” para um conjunto de obras clássicas do cinema, como se todo enredo fílmico precisasse ser, no fim das contas, alertado ao espectador antes de assisti-lo. Além disso, com *Praia do Futuro* conseguimos enumerar uma sequência de obras que tematizam a perspectiva do gênero e da sexualidade, em abordagens diversas e plurais. Ainda que elas não tenham passado pelas mesmas reações do filme com Wagner Moura, relacionam-se tematicamente na perspectiva representativa.

Outro filme com protagonista de longa carreira e que mobilizou uma circulação midiática além das salas de cinema foi *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015). Com Regina Casé como personagem principal, vivendo a funcionária doméstica Valdirene (Val), o longa-metragem foi divulgado em quase toda programação da Rede Globo, canal onde a atriz e apresentadora construiu sua carreira televisiva. Para compreender a rede mobilizada pela obra, há inúmeros fatores a serem considerados: do ponto de vista da protagonista, a carreira de Regina como apresentadora de programas centrados na periferia das grandes cidades, na representação de figuras populares na televisão aberta; contextualmente, há uma mudança política e social significativa para as trabalhadoras domésticas e seus familiares, influenciada pela lei que equiparou, em 2013, a profissão às demais, resguardando seus direitos a partir da CLT⁴⁰.

Nesse tecido político institucional, há uma repercussão na mídia, em especial na TV Globo, para interpretar o filme: primeiro, com a estreia comercial da obra, com matérias no programa matinal *Encontro*, apresentado por Fátima Bernardes; depois, quando *Que horas ela volta?* foi escolhido para representar o Brasil na disputa ao Oscar, no *Fantástico*, revista televisiva que vai ao ar no domingo à noite, em reportagens publicadas em duas semanas seguidas, uma narrando as relações harmônicas e quase familiares entre empregadas e patroas, e outras mostrando as dificuldades nesses contatos e negociações. Todos esses casos repercutiram nas redes sociais e em outras mídias, alterando, aos poucos, a maneira como o filme circulou.

40. A Emenda Constitucional nº 72, de abril de 2013, conhecida como “PEC das Domésticas”, quando ainda era um projeto de emenda, atribuiu aos trabalhadores domésticos os mesmos direitos dos demais, assegurados na Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), conjunto de leis de 1943. Em junho de 2015, meses antes da estreia do filme no circuito comercial de exibição, foi sancionada a Lei Complementar nº 150, que regulamentou o pagamento de horas-extras, férias, jornadas máximas diária e semanal, pagamento de multa sobre Fundo de Garantia no caso de demissão sem justa causa, além de outros direitos específicos para essa classe de trabalhadoras e trabalhadores, algo inédito até então no país.

41. Disponível em: http://bit.ly/aquarius_cannes. Acesso em: 10 fev. 2021.

A disputa de interpretações sobre a obra também ocorreu em *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), mas dessa vez iniciada pela produção do filme e expandida a blogueiros e espectadores, em veículos de imprensa e nas redes. Selecionado para participar do Festival de Cannes de 2016, na França, o filme concorreu à Palma de Ouro. No tapete vermelho, antes da sua primeira exibição, a produção e os atores seguravam placas de protesto que tinham relação com o cenário político do Brasil à época, que vivia um processo parlamentar de destituição da presidenta Dilma Rousseff. Com ampla cobertura da imprensa, esse protesto ganhou grande repercussão⁴¹. Isso ocorreu cinco dias depois da aprovação, pelo Senado Federal, do afastamento da chefe do Executivo e a posse de Michel Temer, seu vice, que passaria a assumir a liderança do governo, mudando drasticamente a direção das políticas construídas nos anos anteriores pelo PT.

42. Disponível em: <https://bit.ly/2XBKRY9>. Acesso em: 20 fev. 2021.

Se de um lado havia o estímulo à presença do teor político na circulação do filme por parte da produção e por uma parcela do público, de outro criou-se uma oposição à obra, sem nem ao menos discutir do que ela se tratava. O jornalista Reinaldo Azevedo, em postagem no *blog* hospedado pela *Revista Veja*⁴², defendia um boicote a *Aquarius*, e que deixassem sob responsabilidade dos “esquerdistas” a garantia de bilheteria do filme. Ele escrevia, inclusive, que a questão do público não era um problema para cineastas de esquerda, que utilizavam de forma errada os recursos obtidos por estatais e pelo Estado para fazer seus filmes e estavam acostumados com pouca audiência. Palavras-chave, como “#BoicoteAquarius”, figuraram por alguns dias, após essa coluna, nos assuntos mais falados do mundo no *Twitter*. As críticas não eram direcionadas à narrativa fílmica: eram mais comuns discussões nas que falavam sobre a maneira como a obra foi financiada, com recursos públicos via leis de incentivo, muitos questionando se o dinheiro deveria ser empregado para um produto que gerou protestos contra o governo no exterior. Não se mencionava o fato de *Aquarius* ter sido selecionado para o festival por sua capacidade técnica, narrativa, artística, a maior referência era ao protesto dos atores no tapete vermelho.

Quando o filme estreou nas salas de cinema brasileiras, eram frequentes os relatos de aplausos ao final das sessões com gritos de “Fora, Temer!”, em referência ao presidente em exercício. A distribuição do filme, em si, foi repleta de polêmicas, principalmente aquelas que envolveram as decisões do governo

federal: primeiro, a censura etária à obra foi estabelecida em 18 anos e só depois foi reduzida para 16, como classificação indicativa; depois, houve a escolha de outro filme (*Pequeno segredo*, David Schurmann, 2016), sem premiação em festivais, para representar o Brasil na disputa ao Oscar daquele ano; meses mais tarde, em novembro de 2016, o Ministério Público abriria uma investigação para apurar possíveis irregularidades na produção de *O som ao redor*, filme de Kleber Mendonça Filho, produzido em 2013, e chegou a denunciar o diretor por uso indevido dos recursos públicos.



Figura 10: Publicação da presidenta Dilma Rousseff no Facebook agradecendo a equipe do filme *Aquarius* pelo protesto no Festival de Cannes (2016). Fonte: reprodução da página oficial de Dilma Rousseff no Facebook. Disponível em: https://bit.ly/dilma_fb_aquarius. Acesso em: 03 ago. 2021.

Essas dimensões não dizem respeito necessariamente à narrativa fílmica, mas foram motivadas pelas circulações da obra e tiveram impacto em como os espectadores interpretaram o filme e dialogaram com ele, gerando outras leituras a partir delas. Isso não quer dizer que não haja uma ancoragem da obra em seu contexto político e social, nem que os espectadores não encontraram um movimento de engate que os direcionassem ao filme, mas sim que, somado a essas duas esferas, houve uma série de ruídos que contribuíram significativamente para ampliar o tecido fílmico.

A reação do público à *Vazante* (Daniela Thomas, 2017), por outro lado, deu-se, inicialmente, pela própria obra, na forma como representava os personagens negros e negras escravizados, em uma narrativa em preto-e-branco que se passa no Brasil do século 19. Ao ser lançado no 50º Festival de

Brasília, concorrendo a melhor filme do evento, o longa-metragem despertou um amplo debate em que estavam presentes a diretora, membros da produção, atores, críticos e público. As discussões começaram pela maneira como os personagens negros e negras foram retratados na obra, sem uma individualização, sem histórias subjetivas, ou, de maneira geral, aplanados pela narrativa e tratados como um coletivo sem voz, sempre ao fundo dos quadros. Elas avançaram até aspectos da produção e em questões de partilha financeira para realizações de obras daquele porte. Segundo alguns dos diretores presentes no debate, levaria muito tempo até que um realizador ou uma realizadora negra tivesse acesso a um orçamento milionário para narrar suas histórias na tela grande.

A diretora justificou-se dizendo que havia tido a colaboração de estudiosos negros para compor aquela narrativa e, além disso, tinha como propósito outro enfoque para o filme, a condição da mulher no Brasil colônia, sem um enfoque mais preciso à escravidão. Chegou a dizer que se arrependia de ter feito a obra e, se soubesse que a reação do público seria aquela, não a teria lançado. A repercussão do debate, em um evento restrito a um público específico, foi ampliada com colunas tanto de críticos quanto da própria diretora em revistas e jornais. A dimensão da polêmica se sobrepôs à narrativa fílmica, continuando antes e depois de o filme estreiar nas salas comerciais, onde ficou em cartaz por apenas uma semana, com poucos espectadores.

Figuras 11 e 12: Duas colunas na sessão do crítico Eduardo Escorel na Revista *piuí*. A primeira (à esquerda), com os comentários da cineasta Daniela Thomas sobre o debate no Festival de Brasília; a segunda (à direita), com a resposta do crítico Juliano Gomes ao texto da semana anterior. Fonte: site da Revista *piuí*. Disponível, respectivamente, em: http://bit.ly/lugar_silencio e http://bit.ly/mov_branco. Acesso em: 25 mar. 2021.



piuí questões cinematográficas

O LUGAR DO SILÊNCIO

Diretora de *Vazante* comenta os ataques feitos ao filme

Eduardo Escorel | 04 out 2017_16h48



piuí questões cinematográficas

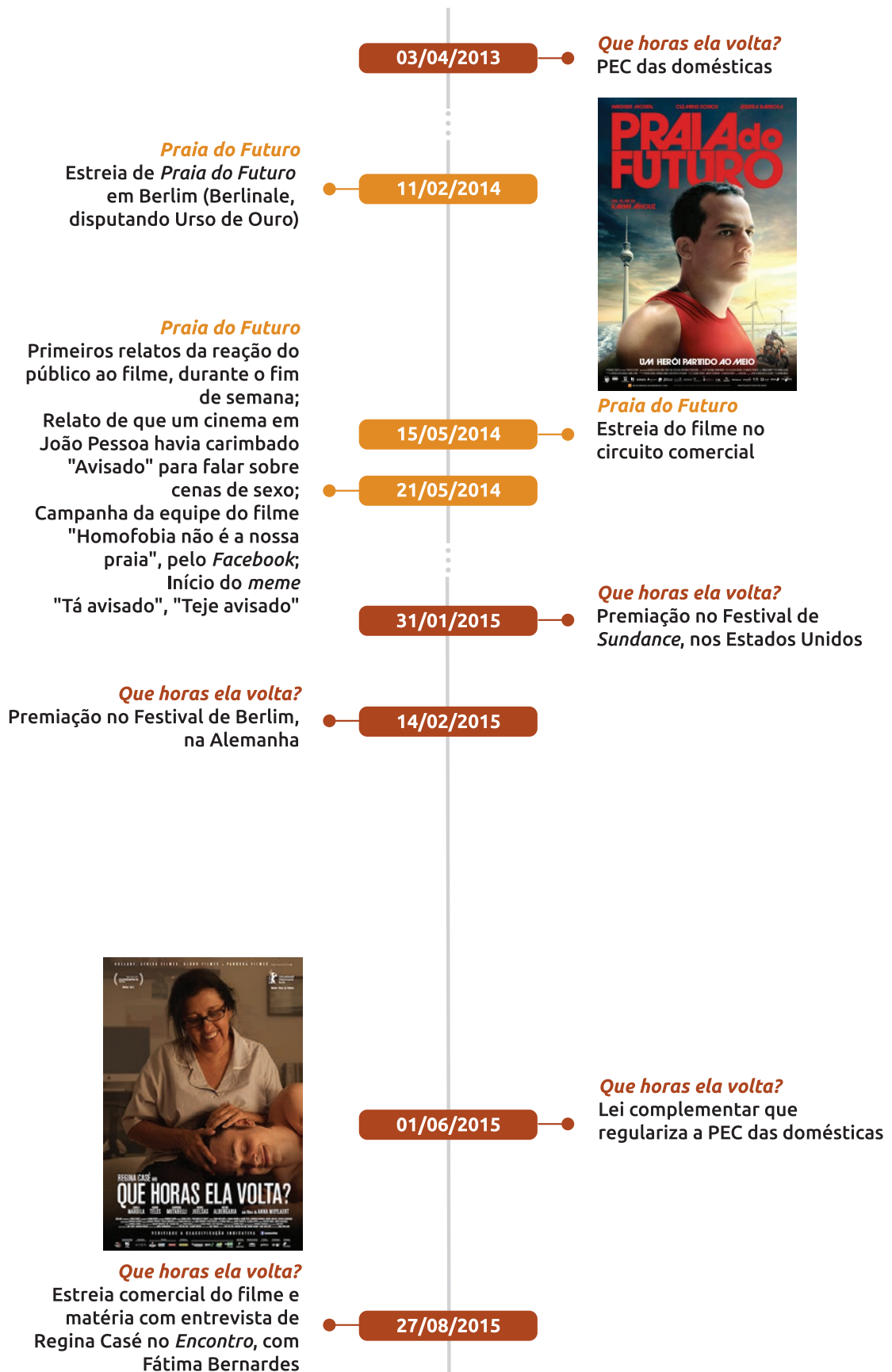
O MOVIMENTO BRANCO

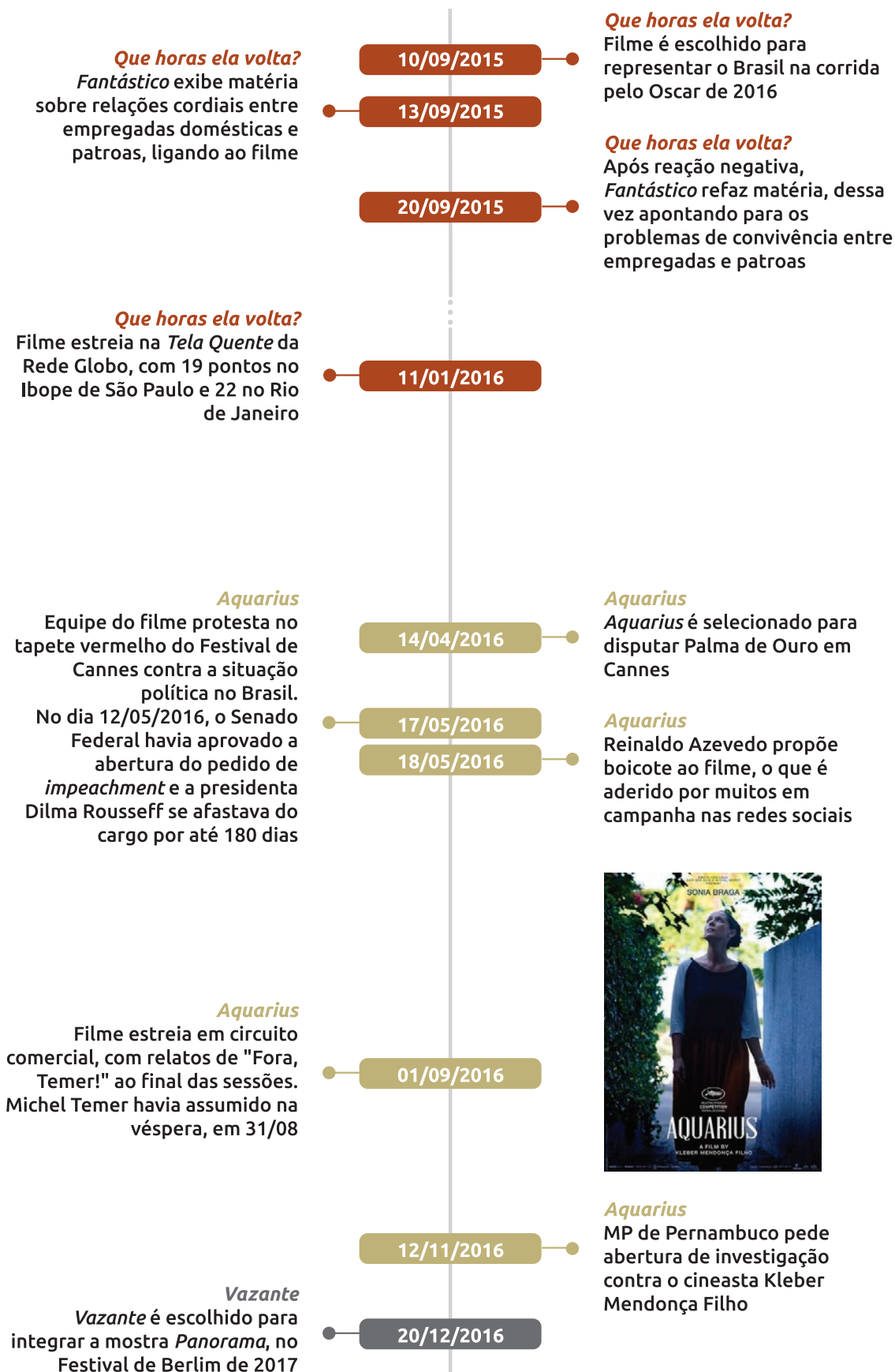
Juliano Gomes responde ao texto da diretora de *Vazante*, Daniela Thomas

Eduardo Escorel | 19 out 2017_12h07

A compreensão desses ruídos passa pela necessidade de um amplo diálogo contextual, bem como por reflexões da ancoragem política da obra e da conversa que os filmes produzem com outros objetos audiovisuais, antes e depois deles. Da mesma forma, há a necessidade de compreender os realizadores não apenas como agentes produtores, mas também como parte de uma recepção fílmica, membros de um complexo crítico, cujos reflexos se fazem presentes em outras produções. Esses ruídos, mobilizados pelas obras e pelas suas circulações e interpretações, não são resultados de uma análise, mas pontos de partida, nós de reflexão para um mapeamento que busca considerar, de início, a cronologia de eventos e contextos acerca de um determinado filme. Buscamos organizar, então, uma linha do tempo com os principais acontecimentos acerca dos quatro objetos tratados até aqui (Figura 13).

Agrupar eventos tão diversos quanto a implementação de leis federais e acontecimentos da política institucional junto da reação de um público cinematográfico em um festival nos permite compreender o alargamento das circulações das obras e também suas especificidades. No caso de *Que horas ela volta?*, por exemplo, a modificação da legislação trabalhista para trabalhadores e trabalhadoras domésticas é importante para analisar a ancoragem política da obra, ainda que as interpretações propostas pela sua circulação na mídia busquem, em um primeiro momento, outra direção. Da mesma maneira, a circunstância político-institucional da destituição da chefe do Executivo e a posse de um vice-presidente que passa a conduzir um governo com propostas opostas ao dela, influencia a repercussão de *Aquarius*, ainda que a dimensão política da obra seja impulsionada mais pelo seu contexto de circulação que, necessariamente, pela sua elaboração narrativa.





Mesmo assim, há características diferentes de cada um dos filmes, que nos propiciam analisá-los individualmente, mas também em uma perspectiva conjunta. A questão do público, por exemplo, é desigual nas quatro obras. Enquanto *Que horas ela volta?* conseguiu quase 500 mil espectadores nas salas de cinema, *Vazante* quase não passou dos 10 mil. Se considerarmos a circulação em canais abertos de TV, como a que ocorreu com o filme de Anna Muylaert e com *Aquarius*, chegamos a um público ainda maior, diferente do longa-metragem de Daniela Thomas e de *Praia do Futuro*, que foram exibidos apenas em canais por assinatura e em serviços de *streaming*.

O Quadro 6 reúne alguns desses dados de maneira comparativa. Ao observarmos o primeiro deles, em relação ao orçamento dos objetos analisados pela tese, vemos uma proximidade nos valores, e em todos os casos auxiliados por políticas públicas de incentivo, seja via financiamento indireto (com a Lei do Audiovisual), seja por editais do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). A coprodução nacional e internacional também é uma característica comum às obras, com participação expressiva da Globo Filmes e de países europeus, o que permite aos filmes maior projeção na distribuição interna (por meio do conglomerado de mídia), e externa, na exibição fora do país. Essas dinâmicas de produção também auxiliam a projeção em festivais internacionais, unanimidade nos quatro casos, que tiveram estreias em eventos como o Festival de Berlim, Cannes ou *Sundance*.

Quadro 6: Dados de produção e circulação dos quatro principais filmes analisados nesta pesquisa

Aspectos / Filmes	<i>Praia do Futuro</i> (Karim Aïnouz, 2014)	<i>Que horas ela volta?</i> (Anna Muylaert, 2015)	<i>Aquarius</i> (Kleber Mendonça Filho, 2016)	<i>Vazante</i> (Daniela Thomas, 2017)
Orçamento*	US\$ 4 milhões	R\$ 4 milhões	R\$ 3,4 milhões	R\$ 6 milhões
Produção*	Coração da Selva (SP)	África Filmes / Gullane (SP)	CinemaScópio (PE)	Cisma / Dezenove Som e Imagem (SP)
Coprodução internacional*	Alemanha	-	França	Portugal
Coprodução nacional*	-	Globo Filmes	Globo Filmes e VideoFilmes	Globo Filmes e O2Filmes
Políticas públicas de incentivo*	Lei do Audiovisual (R\$ 3,18 milhões, aprox.); Ancine (R\$ 385 mil); FSA (R\$ 2,23 milhões, aprox.). Total: R\$ 6,76 milhões (aprox.)	Lei do Audiovisual (R\$ 1,97 milhão); FSA (R\$ 1,2 milhão). Total: R\$ 3,17 milhões	Lei do Audiovisual (R\$ 1,95 milhão); FSA (R\$ 1,2 milhão); Funcultura (?)***. Total: R\$ 3,17 milhões	Lei do Audiovisual (R\$ 2,5 milhões); FSA (R\$ 750 mil). Total: R\$ 3,25 milhões
Circulação em festivais de cinema no exterior (principais)	Festival de Berlim	Festival de <i>Sundance</i> e Festival de Berlim (mostra <i>Panorama</i>)	Festival de Cannes	Festival de Berlim (mostra <i>Panorama</i>)
Data de estreia nos cinemas brasileiros	15 de maio de 2014	27 de agosto de 2015	1º de setembro de 2016	09 de novembro de 2017
Públicos nos cinemas brasileiros*	133.086	493.568	356.979	10.178
Máximo de salas de cinema ocupadas*	114	177	140	30
Receita obtida nos cinemas brasileiros*	R\$ 1,8 milhão (aprox.)	R\$ 6,9 milhões (aprox.)	R\$ 5,3 milhões (aprox.)	R\$ 148 mil (aprox.)
Veiculação em canais de televisão	Canal Brasil (TV por assinatura)	Rede Globo (canal aberto - <i>Tela Quente e Sessão da Tarde</i>)	Rede Globo (canal aberto - <i>SuperCine</i>)	Canal Brasil (TV por assinatura)
Disponibilidade online (streaming)**	Globo Play	Globo Play	Globo Play e Netflix	Amazon Prime Video

*segundo dados da Ancine **situação em janeiro de 2022 ***valor não informado

Fonte: Elaboração do autor, a partir de dados da Ancine e das páginas oficiais dos filmes analisados.

Ao olhar mais detalhadamente para as obras, pensamos que pode haver um agrupamento mais amplo, que já estabeleça um diálogo inicial entre elas, em dois possíveis movimentos dos filmes deste período. Nesse sentido, uniremos, nos próximos capítulos, *Praia do Futuro* a *Que horas ela volta?*, e *Aquarius* a *Vazante*. Nossa intenção é compreender como as reações ocorrem a partir das próprias obras, mas se expandem para além delas, dialogando com um complexo crítico e interpretativo mais amplo, o de seus ruídos.

No caso de *Praia do Futuro*, de 2014, a reação do público ao sair das salas de cinema em razão das cenas de sexo entre dois personagens homens demonstrava, na visão do diretor Karim Aïnouz, o quão homofóbica era a sociedade brasileira naquele momento. A reação dos espectadores, é importante reiterar, não era à obra apenas, mas a uma série de fatores que estavam representados ali, entre eles a figura de Wagner Moura. Os ruídos que pensamos ser importantes de analisar a partir de

Praia do Futuro não são as reações desses sujeitos que, afetados por algum aspecto do filme e em sintonia com suas posições preconceituosas decidem deixar os cinemas, mas sim a circulação desse evento na mídia e nas redes sociais. A reação que resultou em inúmeros *memes* e em uma circulação mais ampla do filme, transcendendo sua difusão tradicional nos cinemas, nos leva a refletir sobre essas narrativas que extrapolam os filmes e ganham dimensões fora deles, chegando ao tecido midiático e se ligando ao social e ao político.

Nesse caso, uma militância mais efetiva da equipe de produção do filme contra a homofobia contribuiu para a circulação da obra, mas também os próprios espectadores se voltaram contra a interpretação de que o filme extrapolava os limites de uma representação aceitável da relação homoafetiva ao rodar cenas de sexo, mesmo que não-explicitas. É por isso que esse incômodo não nos parece estar apenas na narrativa fílmica – ou, do contrário, o público sairia da sala em todo filme que tivesse por protagonista personagens LGBTs e cenas de sexo entre eles. A questão, aqui, é a reação do público ao se deparar com um ator, até então de uma masculinidade heterossexual estereotipada, desempenhando esses papeis.

Essa ligação mais direta da narrativa com seu contexto de circulação política também ocorre em *Que horas ela volta?*. Em uma de suas cenas iniciais, depois que Val recebe o telefonema de Jéssica, que quer viajar para São Paulo e reencontrar a mãe, a funcionária doméstica se dirige até o aeroporto para aguardar a chegada da filha. A cena, próxima dos 20 minutos do longa-metragem, começa com um plano americano de Val, de costas para a câmera, olhando para um grande vidro, no aeroporto, vendo os aviões pousarem. Ao lado dela, uma embalagem de presente que levava para entregar à filha. Depois de um corte, ela aguarda ao lado de outras pessoas, próximo à porta do desembarque. Pelo seu olhar, a filha estava demorando a sair. Ela é então surpreendida por Jéssica, que a chama pelas costas: “Val?”. Ela se emociona, abraça e beija a moça. Entrega o presente que levou, pergunta se a filha está com fome e se ficou com medo daquela experiência. Jéssica lhe entrega uma cocada, presente de uma amiga para Val. Elas pegam o carrinho com a bagagem e embarcam em um ônibus, para sair do aeroporto.

Ainda que breve, essa sequência pode ser posta em diálogo com um contexto emblemático do tecido social brasileiro à época: o fato de as classes C, D e E estarem utilizando o avião

43. Disponível em: <https://bit.ly/aviaoclassec>. Acesso em: 15 mar. 2021.

44. Disponível em: http://bit.ly/assentos_aviao. Acesso em: 15 mar. 2021.

como meio de transporte, algo que nunca havia ocorrido antes. Segundo um estudo⁴³ de 2011 do Instituto Data Popular, especializado no mapeamento do comportamento de consumo das classes média e média-baixa no país, de 2000 a 2010, o gasto da classe C com viagens aumentou em mais de 277%, com a maior parte andando de avião pela primeira vez na vida. Em 2010, 58% dos assentos dos aviões eram ocupados por pessoas que ganhavam menos de 10 salários mínimos⁴⁴.

Esse aumento do número de pessoas que ascendiam e tinham acesso a bens simbólicos e materiais que não eram comuns antes, causou uma reação nas elites do país, cristalizada na comparação do aeroporto com a rodoviária, como se o acesso de uma classe mais pobre a esse meio de transporte interferisse na fruição da experiência para a camada mais rica da sociedade. A crônica de Antonio Prata (2011) para o jornal *Folha de S. Paulo* ilustra esse sentimento e o bordão icônico do período. O autor escreve que a frase que melhor exemplificaria o desprezo e o susto da “classe A pelos pobres, ou ex-pobres que agora têm dinheiro para frequentar certos ambientes antes fechados a eles, é: ‘Credo, esse aeroporto tá parecendo uma rodoviária!’”.

Figura 14: Encontro de Val com sua filha Jéssica no aeroporto. Fonte: elaboração do autor a partir de cópia digital da obra.



A cena do filme de Anna Muylaert, em diálogo com o contexto político, social e econômico do Brasil, ancora em uma ideia muito comum àquele período. Ao incluir no filme não apenas o encontro entre mãe e filha, mas também ambientar esse primeiro contato depois de muitos anos na espera do desembarque de um aeroporto, há uma intenção do filme de tematizar esses jogos sociais em sua narrativa. Esse debate entre a emergência de uma classe C, a relação entre empregadas domésticas e seus patrões, a concepção de uma personagem mais jovem, que se coloca em oposição a essa estrutura social, constrói uma representação de um político por meio das intimidades daquela casa. O privado, centrado no convívio da família com seus empregados e em suas relações sociais, é expandido a um público, atinge o político e o social.

Essa ancoragem se reflete em diferentes formas de engate ao filme, mas que tendem a um mesmo registro do político e do social. Quando o jornal *Folha de S. Paulo* repercutiu a estreia do filme, entrevistando patroas e empregadas domésticas e perguntando a reação delas em relação à obra, as opiniões foram opostas: enquanto as trabalhadoras⁴⁵ se identificavam com Val e viam naquele caso particular uma correspondência com suas trajetórias reais e individuais, as patroas⁴⁶ não achavam que havia alguma ligação entre filme e realidade. Há, ainda, uma série de ruídos provocada pelas interpretações sugeridas na mídia, à medida que o filme teve sua circulação expandida para os canais de televisão.

Esse movimento de encontrar reação em algo que extrapola o tecido narrativo fílmico não deixa de estar presente também em *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016). No entanto, nesse caso, e no filme *Vazante* (Daniela Thomas, 2017), eles mobilizam uma rede de ruídos que se constitui fora da obra e se torna a principal chave de interpretação do filme, mais que sua própria narrativa. Por isso propomos analisá-los em conjunto.

Desde a disputa polarizada entre os usuários de redes sociais que queriam boicotar *Aquarius* após o protesto no Festival de Cannes e aqueles que buscavam incentivar a presença dos espectadores na sala de cinema, até a reação catártica do público ao final de muitas sessões aos gritos de "Fora, Temer!", há uma progressão do contato com a obra. Nesse caso, podemos acompanhar uma construção extra-fílmica que, por vezes, dialoga com a narrativa presente na figura de Clara, a protagonista do filme, e em sua trajetória vencedora junto aos agentes imobiliários que queriam seu apartamento a

45. Disponível em: http://bit.ly/folha_trabalhadoras. Acesso em: 15 mar. 2021.

46. Disponível em: http://bit.ly/folha_patroas. Acesso em: 15 mar. 2021.

qualquer custo. Compreender esse paralelo entre o enredo do filme e o percurso da personagem, e uma correspondência ao cenário político-institucional do país requer um olhar mais atento, um mapeamento profundo das teias de relações que não partem, necessariamente, da trama da obra, mas de outras circulações que se aglutinam ao seu redor e ganham uma dinâmica importante para o complexo crítico do filme.

O mesmo trajeto de ancoragem em um contexto político e social parece ter sido o que motivou a produção de *Vazante*. O longa-metragem busca, a partir da história de uma jovem prometida em um casamento arranjado no Brasil colônia, tematizar a situação da mulher naquele período, tratada como objeto de negociação entre as famílias proprietárias de terra. Essa foi a chave interpretativa defendida pela diretora do filme, Daniela Thomas, no debate no 50º Festival de Brasília, evento em que a exibição do filme gerou uma grande reação do público.

Enquanto tentava argumentar que havia uma leitura feminista naquelas imagens, com o objetivo de contextualizar e colocar em uma perspectiva histórica o papel da mulher na sociedade brasileira, a diretora ouvia de realizadores, realizadoras, atrizes e críticos negros e negras que estavam no evento que a maneira como o filme retratava a população escravizada era negligente e injusta. Um dos argumentos recorrente era o de que a própria estética fílmica, os enquadramentos e os posicionamentos de câmera deixavam para o fundo de tela e o desfoque as personagens negras que compunham as grandes tomadas panorâmicas ou os planos mais fechados da obra.

Se a tentativa do filme foi ancorar em uma discussão feminista no espaço público e debater, a partir de uma raiz histórica, essa mesma questão, houve um ruído na recepção que direcionou o público para outro engate à obra: uma aderência aos próprios ruídos, à impressão de que faltava no longa-metragem uma adequação representativa apropriada com aqueles sujeitos postos em tela. Dessa primeira camada, a discussão (e a repercussão dela dias depois) se encaminha para um outro tema, a questão da representatividade, ou seja, o acesso de realizadores e realizadoras, negros e negras, aos meios de produção audiovisuais e às estruturas de financiamento que permitissem que um deles rodasse um filme com um orçamento próximo do que obteve *Vazante*⁴⁷.

É importante perceber que nesses dois casos, em particular, o *evento cinematográfico* é maior que o próprio

47. Segundo a Ancine, o orçamento de *Vazante* foi de 3,25 milhões de reais. No entanto, as matérias do período que repercutiram a discussão falam em R\$ 6 milhões como investimento total na obra.

filme. De um lado, *Aquarius* se conecta a um contexto político-institucional de destituição de uma presidenta eleita democraticamente mais pelo sentimento de injustiça – e de justiça catártica ao seu fim – que, necessariamente, pela correspondência entre personagens (seria simplista ligar a trajetória da protagonista Clara automaticamente à de Dilma Rousseff); de outro, a circulação de *Vazante* se amplia para os limites das representações e da representatividade no audiovisual nacional, demonstrando a necessidade de uma discussão mais aprofundada sobre as políticas de representação, a distribuição e o acesso aos editais públicos de fomento.

A intenção, ao propormos esses dois grupos, é a de colocar os filmes em tensão, compreender seus diálogos contextuais, os movimentos de ancoragem e engate, senão em sua circulação, nos próprios ruídos que se estabelecem por meio e ao redor das obras. Essa separação não se dá por uma razão cronológica (apesar de se constituir dessa maneira), mas por um movimento analítico que nos parece progressivo. No caso de *Praia do Futuro*, a temática privada na composição narrativa voltada à naturalização de uma relação homoafetiva, subjetivada principalmente pelas escolhas estéticas, é re-dimensionada em sua circulação, fazendo com que a reação à homofobia, em um tecido social e com um caráter político pela produção do filme, se tornasse o ponto-chave da obra. Em *Que horas ela volta?*, o político e o social estão expressos por meio de uma intimidade, que se reforça em sua circulação e ganha contornos de totalidade, ao ser utilizado como retrato da situação de outras personagens, dessa vez reais.

Aquarius também se coloca no mesmo diálogo, só que, nesse caso, com a política institucional, fazendo com que o filme se torne uma ferramenta de disputa política que extrapola sua narrativa, dando outra dimensão aos personagens e a suas tramas. Em *Vazante* há, da mesma maneira, uma tentativa de expansão, do íntimo e privado, para um diálogo contextual presente, a partir de raízes históricas da relação entre homens e mulheres na sociedade e suas disparidades, no entanto, o engate é deslocado para outro lugar, em uma ressignificação da narrativa fílmica centrada na reivindicação de uma nova forma de representação, contestando a própria estética do filme, que também é política. Daí, para outro alargamento nas circulações da obra: a demanda por redistribuição dos meios de produção audiovisuais, liderada principalmente por novos agentes de

produção, negros e negras, que reivindicam o acesso a grandes orçamentos para também contarem suas histórias.

Se há uma tendência no período da interpretação política das obras, como aventamos no capítulo anterior, percebemos por esse percurso em direção ao espectador e às circulações sociais e midiáticas das obras, que ela não se faz apenas pela temática, pela estética ou por uma intenção da produção do filme, mas também – e principalmente, no caso das obras que adquirem contornos políticos que não estavam sequer presentes em suas narrativas – por meio de suas circulações, mediações e midiatisações.

Por isso, se pretendemos indagar como o cinema se torna ferramenta política a partir das produções e circulações de longas-metragens no Brasil de 2012 a 2018, nos cabe expandir essa reflexão para a consideração desse uso político como ferramenta no debate público não apenas pelo complexo crítico da obra, mas centrado na rede de ruídos na qual o filme está inserido. Se ele é o centro de uma trama complexa de interpretações muitas vezes conflituosas, percebemos que há uma dimensão do político que o leva a essa centralidade. Nossa intenção, portanto, não é apenas a de encontrar nesses filmes os usos do político, mas analisar se não há, no próprio cinema, a busca de uma ferramenta política, o que já ocorria com a televisão, no caso das telenovelas, por exemplo; no rádio, com a produção musical; na internet, com a circulação audiovisual própria, em *memes* e outros vídeos.

Nos próximos capítulos, buscaremos investigar, com esses quatro filmes e com suas possíveis redes de contato e de mobilizações, qual o processo em que o cinema se torna objeto de debate em outras mídias, expandido seus públicos e aumentando seus meios de difusão e diálogo. Por fim, se ele o faz como uma possibilidade de representar o político, de o tematizar, de reelaborar suas estéticas e de compor narrativas a partir e com as obras.



3 – INTERPRETAÇÕES E RUÍDOS NAS OBRAS E EM SUAS CIRCULAÇÕES:

PRAIA DO FUTURO E QUE HORAS ELA VOLTA?

- _ Dimensão das intimidades nas representações
- _ Personagens, atores e os protagonismos nas interpretações
- _ Diálogos com o contexto político de circulação
- _ Grupos mobilizados a partir das obras

Se pensarmos na estrutura narrativa de *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014) e *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015), há várias semelhanças entre seus arcos narrativos e na trajetória dos personagens. Os filmes são estruturados em uma progressão temporal e se iniciam em um passado com consequências para o desenrolar da história: no primeiro, com o início da relação entre Donato e Konrad, protagonistas do filme, e no abandono de Ayrton, irmão mais novo do salva-vidas; no segundo, a primeira sequência é de Val, babá de um Fabinho ainda criança, monitorando seu banho de piscina e falando ao telefone com Jéssica, sua filha pequena, que havia ficado em sua cidade natal, sob a guarda de familiares e amigos para que a mãe se mudasse para São Paulo a trabalho. Os longas-metragens avançam nos reencontros conflituosos. Anos depois, Ayrton vai para Berlim sem avisar, com a intenção

de se reencontrar (e confrontar) Donato. Jéssica, também depois de muito tempo, telefona à mãe dizendo que irá se mudar e viver com ela na capital paulista, para tentar cursar uma universidade pública.

Mais que a semelhança narrativa, os dois filmes trazem figuras conhecidas do público em seus personagens principais. Em *Praia do Futuro*, Donato é interpretado por Wagner Moura, ator que já havia desempenhado papéis de grande repercussão na televisão e no cinema. *Que horas ela volta?* conta com Regina Casé (interpretando Val), atriz e apresentadora que esteve à frente de inúmeros programas e obras audiovisuais de grande audiência. A popularidade dos atores ajudou os filmes a atingir um público maior em suas circulações, especialmente pela divulgação de seus trabalhos na imprensa e pela repercussão deles na cobertura cotidiana da mídia.

Quando foram lançadas, as duas obras circularam em contextos de transformação do cenário político, social e institucional. Essas mudanças desencadearam ancoragens e engates nos filmes e produziram ruídos que se expandiram, ainda que suas origens estivessem de alguma maneira nas próprias obras. As representações de uma masculinidade viril em homens gays e a maneira como *Praia do Futuro* tangencia as relações de gênero e sexualidade, em um contexto político de retração dos direitos humanos, em especial da população LGBTQIA+, com o avanço de um conservadorismo e uma postura reacionária, tiveram impacto na circulação da obra.

Da mesma maneira, a própria produção de *Que horas ela volta?*, nas palavras de sua realizadora e seus produtores, não esperava um cenário mais oportuno para a representação, nos cinemas, de uma funcionária doméstica, com o filme lançado na mesma época da regulamentação das novas leis trabalhistas para essa classe, com a PEC das Domésticas, em 2015. As alterações sociais das últimas décadas também influenciaram a relação do público com a personagem Jéssica (interpretada por Camila Márdila), jovem que passou a sonhar de maneira mais realista com a possibilidade de ter uma formação superior em uma instituição pública, como parte significativa de jovens oriundos de classes sociais com menos acessos, como veremos nos engates à obra.

Em comum, identificamos uma concepção do político que parte das obras, de seus elementos narrativos e de suas

representações, mas que adquire outros sentidos e outras formas a partir de suas circulações e interpretações. Na sequência deste capítulo, buscaremos mapear e analisar essa expansão dos filmes em rede – seja nas redes sociais, pela reapropriação em *memes* ou em grupos virtuais que reagiram aos filmes, seja por meio de redes de ruídos e interpretações acionadas pelos filmes –, tendo em perspectiva essas semelhanças entre as obras, mas considerando-as casos específicos na utilização dos filmes como ferramentas de debate.

3.1 –

REPRESENTAÇÕES E CONFLITOS NAS CIRCULAÇÕES DE *PRAIA DO FUTURO*

Em uma terça-feira, 20 de maio de 2014, o jornal *O Globo* trazia uma nota, na coluna do jornalista Ancelmo Gois, que falava sobre um incidente em uma sessão do filme *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014), que havia estreado dias antes, em 15 de maio. Entre trechos sobre as relações do governo federal na realização da Copa do Mundo Fifa, que ocorreria meses depois, uma cantora furtada em Paris, o novo filme de Fernanda Montenegro, a troca de comando no gerenciamento de um banco de investimentos e a agenda da Presidenta da República à época, havia algumas linhas que narravam o fato. Sob o título “Calma, gente”, a nota dizia que cerca de 40 pessoas haviam saído no meio do filme de Karim Aïnouz, “no Cinemark do Plaza Shopping [em Niterói/RJ], domingo na sessão das 21h. Era gente que reclamou das cenas de sexo gay entre os personagens de Wagner Moura e Clemens Schick” (GOIS, 2014).

Figura 15: Reprodução da coluna de Ancelmo Gois do dia 20/05/2014, com destaque deste autor (em amarelo) para a nota sobre o filme *Praia do Futuro*. Fonte: Acervo digital do Jornal *O Globo* (GOIS, 2014).

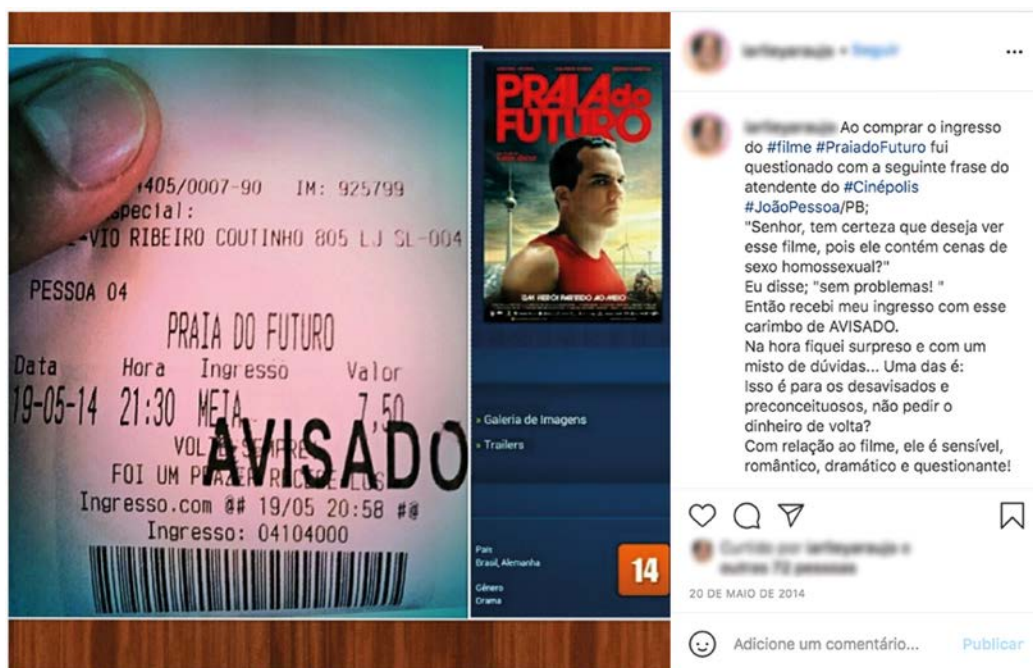


O acontecimento narrado pelo jornalista parece ter sido o primeiro de uma série de outros relatos que foram publicizados nos dias seguintes, todos com o mesmo teor: espectadores estavam se retirando das salas de cinema depois

de assistirem às cenas de sexo entre Donato, salva-vidas da *Praia do Futuro*, em Fortaleza/CE, personagem representado pelo ator Wagner Moura, e Konrad, turista alemão que perdeu um amigo afogado, enquanto visitavam a mesma praia, na capital cearense, representado por Clemens Schick.

Nos dias seguintes, o mesmo *O Globo* publicou reportagens mais extensas sobre o assunto. O título de uma delas, escrita pelos jornalistas Juliana Prado e Sérgio Luz (2014), reproduzia a fala de um dos presentes ao deixar a sala de cinema de Niterói no fim de semana, relatado pela espectadora Vivian Fernandez, testemunha ocular do fato: “Não vim aqui para assistir a filme gay”. A matéria elencava outro lugar em que a rejeição do público nas sessões foi significativa: além das 42 pessoas em Niterói/RJ, foram 25 espectadores em São Luiz/MA, em uma sala com cerca de 40 pessoas. Segundo o depoimento do crítico de cinema Márcio Sallem, que presenciou o fato na capital maranhense, as pessoas começaram a se levantar depois da segunda cena de sexo entre os protagonistas, após os comentários agressivos que já haviam proferido antes, no início do longa-metragem.

Houve também relatos parecidos em Aracaju/SE, onde os clientes pediram reembolso do ingresso após deixarem a sala antes do final do filme, e um alerta posterior da rede Cinemark, que passou a advertir os clientes sobre as “cenas de sexo entre dois homens”. Além disso, o professor Iarley Araujo relatou ao mesmo jornal que antes de entrar no cinema da rede Cinépolis, em João Pessoa/PB, foi advertido pelo atendente sobre aquele tipo de cena, questionando se ele realmente desejava assistir ao longa-metragem (ALERTA..., 2014). O espectador compartilhou em sua conta no *Instagram* uma imagem com o carimbo de “Avisado” no ingresso do filme. Para a reportagem, Araujo disse que um funcionário do cinema explicou-lhe que esse carimbo era apenas em razão das cenas de sexo homossexual e Araújo indagou: “Por que não alertam quando há violência, sexo entre heterossexuais ou mutilação?”.



A postagem gerou grande repercussão, e a empresa esclareceu o que chamou de “mal entendido”. Segundo a Cinépolis, a utilização daquele carimbo não dizia respeito à temática do filme, mas sim visava notificar o espectador sobre a obrigatoriedade da apresentação da carteira de estudante para a redução do valor pela compra com meia-entrada (ALERTA..., 2014). Já uma funcionária, ouvida anonimamente pela mesma matéria d’*O Globo*, disse que o aviso sobre a sinopse dos filmes era um procedimento da empresa em todo país, principalmente quando se tratava de filmes como aquele, que tinha “uma questão de gênero, tem imagens fortes”.

Mesmo na dúvida se o aviso era sobre o conteúdo fílmico ou sobre a meia-entrada, o carimbo “AVISADO” se tornou um meme nas redes, e foi a origem de um Tumblr, espécie de blog com prevalência de imagens, intitulado “Tá avisado!”, que permaneceu ativo até o final de 2018. Ele partia do enredo de filmes de grande público para advertir os espectadores sobre o que havia na obra e não estava explícito em sua sinopse, como mostra a Figura 17. A circulação viral das publicações não se associavam diretamente ao filme e passou a ser incorporada de formas variadas, não necessariamente fazendo referência a uma campanha contra o preconceito e o conservadorismo em relação ao evento inicial com *Praia do Futuro*.

Figura 16: Reprodução de postagem de um espectador, em 20 de maio de 2014, com carimbo de “AVISADO” sobre ingresso do filme *Praia do Futuro*. Fonte: reprodução do *Instagram*.

1. Disponível em: https://bit.ly/praia_avisos. Acesso em: 5 set. 2021.

2. Disponível em: https://bit.ly/praia_campanha. Acesso em: 5 set. 2021.

3. O álbum completo está disponível em: https://bit.ly/praia_albumfb. Acesso em: 5 set. 2021.

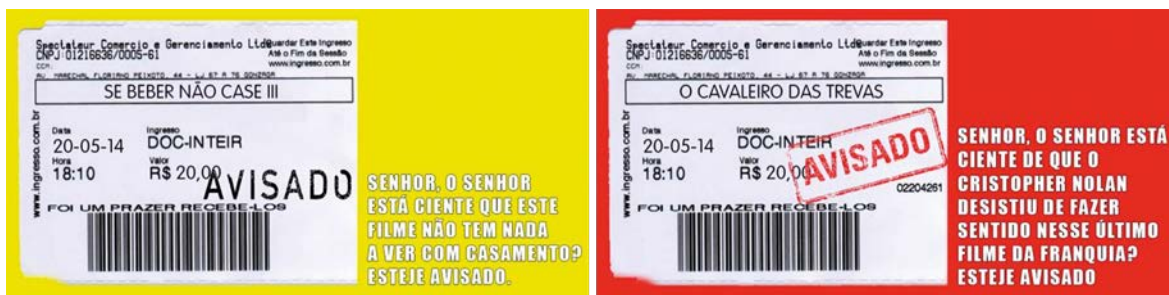


Figura 17: Reprodução de postagem do *Tumblr* “Tá avisado”, com *meme* após a polêmica do filme *Praia do Futuro*.

Fonte: arquivo do autor a partir de postagem original do *site*, já fora do ar.

Figura 18: Reproduções da página de *Praia do Futuro* no *Facebook*; à esquerda, ação com alguns avisos sobre o filme; à direita, *hashtag* proposta pela produção do filme em campanha virtual. Fonte: página do filme no *Facebook*, disponível em: <https://www.facebook.com/praiadofuturo>. Acesso em: 10 set. 2021.

Como reação tanto às notícias de que os espectadores deixaram a sala de cinema, quanto sobre o carimbo que poderia ter relação com as cenas do filme, a produção de *Praia do Futuro* iniciou uma ação¹ em sua conta oficial do filme no *Facebook* com uma imagem que continha alguns “avisos”, assim como o carimbo do ingresso: o primeiro, de que havia cenas de sexo gay no filme; em seguida, que elas eram maravilhosas; e, por último, que o filme estava em cartaz nos cinemas. Lançou também uma campanha² por meio da expressão “#HomofobiaNãoÉANossaPraia”, em que convidava o público a tirar uma foto com a *hashtag* e enviar para a página, conforme a Figura 18. Entre as mais de 150 imagens compartilhadas na página oficial do filme, a partir da expressão sugerida pela produção³, estavam as do diretor Karim Aïnouz, dos atores Wagner Moura, Clemens Schick e Jesuíta Barbosa, além de um público que dizia não ter, necessariamente, assistido ao filme, mas que se solidarizava com aquela campanha e se colocava contra a reação conservadora à obra.



O longa-metragem *Praia do Futuro* é dividido em três partes, ou atos, e conta a história do salva-vidas da praia homônima de Fortaleza/CE, Donato. A obra se inicia com duas motos andando por grandes dunas de areia. Em seguida, mostra dois personagens mergulhando em uma praia, o que culmina em uma cena de afogamento de um deles. A câmera acompanha esse personagem que submerge, apesar das tentativas de um salva-vidas de fazê-lo emergir do mar. Há dois profissionais que tentam resgatá-los (um deles é Donato), mas só conseguem retirar um homem da água, enquanto o outro corpo afunda e desaparece.

Logo após essa sequência, há o anúncio da primeira parte do filme: *O abraço do afogado*. Ela se inicia com a frustração de Donato pelo insucesso do resgate, o primeiro caso de sua carreira. É nesse momento que ele dialoga com um garoto, Ayrton, seu irmão, que diz acreditar que ele seria o super-herói Aquaman, enquanto ele próprio era o *SpeedRacer*. As sequências avançam para o encontro entre Donato e Konrad, turista alemão que sobreviveu ao afogamento, e para quem o salva-vidas decide dar a notícia da perda do amigo pessoalmente. Recuperado, ele sai do hospital junto de Donato. Os dois se envolvem, transam no carro do salva-vidas⁴, e passam a se ver constantemente, na tentativa de encontrar o corpo do amigo de Konrad. A primeira parte se encerra com a decisão do salva-vidas em deixar seu trabalho e sua família em Fortaleza e partir para a Alemanha ao lado de Konrad.

No segundo ato, *Um herói partido ao meio*, a obra trata do começo da vida de Donato na Alemanha e de sua relação com o namorado. O início se dá com ambos andando à noite por Berlim, em um clima frio, muito diferente daquele ambientado no Ceará. Na sequência, eles dançam na sala de casa, se abraçam, se beijam, e há o início de um segundo ato sexual, que seria o momento relatado em algumas sessões em que os espectadores se levantaram e deixaram as salas. Mais ao fim dessa parte, há a decisão de Donato de voltar ao Brasil, arrependido de ter deixado sua mãe, seus irmãos e sua carreira de lado. Esse retorno não ocorre e ele decide permanecer ao lado do companheiro na Alemanha.

Por fim, o terceiro ato, *Um fantasma que fala alemão*, marca o reencontro de Donato e seu irmão Ayrton, passados muitos anos desde sua partida. Diante do abandono de seu *Aquaman*, ele decide ir a Berlim confrontá-lo, sem que ele saiba. O encontro entre os dois é conflituoso e violento, permeado

4. Essa cena, a primeira de sexo entre os personagens, está por volta dos 13 minutos do filme. A segunda, já no ato seguinte, ocorre por volta dos 40 minutos.

pela incompreensão de Ayrton em relação à partida do irmão. Nesses trechos, percebemos que, ao longo dos anos, houve um rompimento na relação entre Donato e Konrad, que se reencontram e se reaproximam quando da chegada do jovem. O filme se encerra com os três próximos ao mar, andando em duas motos, em um cenário frio e de neblina.

Com estreia na competição oficial da 64ª edição do Festival de Berlim, o filme foi uma coprodução entre Brasil e Alemanha, rodado 40% no Brasil e 60% no país europeu, com o orçamento total de 7 milhões de reais, dividido quase igualmente entre os dois produtores. A escolha da Alemanha foi reflexo da própria trajetória do diretor, que se dividia entre os dois países desde 2004. Nos cinemas, o longa-metragem conseguiu atingir um público de pouco mais de 130 mil pessoas, segundo dados da Ancine (2021).

Antes mesmo da polêmica chegar ao país, junto da presença do filme nas salas comerciais, ao lançar *Praia do Futuro* no Festival de Berlim, em fevereiro do mesmo ano, Wagner Moura tentou afastar o rótulo de “filme gay” que críticos e jornalistas tentavam associar à obra. Causava certa curiosidade o fato de um ator que nunca havia desempenhado um papel semelhante nas telas fazer sua estreia nessa temática em um filme que trazia “cenas fortes de sexo entre o salva-vidas e o alemão” (MIRANDA, 2014), conforme escreveu o jornal *Folha de S. Paulo*, ou ainda sobre as cenas de sexo, que tenham sido “filmadas com elegância, mas também com vigor, e alguns nus, inclusive frontais, de Wagner Moura e Clemens Schick” (MORISAWA, 2014), segundo a revista *Veja*. Para Moura, no entanto, essa questão era secundária, ainda que achasse “importante dois homens estarem se beijando e se amando na mostra competitiva da Berlinale” (SANCHEZ, 2014).

Na coletiva de imprensa da equipe do filme⁵, ainda durante lançamento na competição principal no festival alemão, o diretor Karim Aïnouz afirmou não saber como o longa seria recebido no Brasil, mas que provavelmente o filme iria promover um debate. Ele destacou a importância de três dos quatro filmes nacionais, naquela mesma edição, apresentarem uma temática homossexual, com *Castanha* (Davi Pretto, 2014) e *Hoje eu quero voltar sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014), além de seu próprio longa-metragem⁶. Comparou também a repercussão que a imprensa brasileira estava dando à orientação sexual dos personagens aos outros filmes presentes no evento: “Você vê, *Ninfomaníaca* [Lars von Trier, 2013] está

5. Disponível em https://bit.ly/praia_futuro_berlinale. Acesso em: 2 set. 2021.

6. O quarto filme na competição era *O homem das multidões* (Marcelo Gomes e Cao Guimarães, 2014), que narra a história de um operador do metrô de Belo Horizonte/MG. Além da narrativa subjetiva, o longa-metragem teve destaque pela sua composição estética, pois foi todo filmado em um formato quadrado (1:1).

aí, cheio de cenas explícitas, e porque no nosso filme é entre dois homens, vira uma questão”.

Apesar do relato da maior parte dos críticos presentes na seção de estreia do filme de que a repercussão junto à plateia de Berlim havia sido pequena, sem grande entusiasmo e de que algumas poucas pessoas deixaram a sala durante o longa, uma nota breve no programa de celebridades *TV Fama*, da *Rede TV!*, de 11 de fevereiro, dava destaque para as cenas com Wagner Moura no filme e para uma possível reação do público na Alemanha. A chamada da apresentadora perguntava: “Wagner Moura, o que aconteceu com você?”⁷. Ela descreve a situação, enquanto a nota é coberta com imagens estáticas do trailer do filme e do próprio ator, em foto de divulgação de uma de suas obras anteriores, *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), narrando que o público do Festival de Berlim se retirou do cinema “após uma exibição de cena gay com nu frontal do ator brasileiro Wagner Moura durante o filme *Praia do Futuro*. O povo não gostou dessa cena de sexo e nem dele peladão”. Outra nota, no mesmo tom, de 8 de maio, falava sobre a experiência do ator em um teste para representar um personagem gay. Segundo o apresentador Nelson Rubens, “logo nos primeiros minutos do filme, o ator fará uma cena de sexo selvagem com um ator alemão”. Na linha fina, “Tudo pela arte! Wagner Moura vai fazer cena gay picante com alemão no cinema!”⁸.

A suspeita por parte da imprensa e da crítica de que poderia haver uma reação do público frente ao filme, por se tratar do ator Wagner Moura interpretando um personagem homossexual, já existia antes mesmo da estreia comercial do longa, provocada pela repercussão das exibições em Berlim. Em entrevista à revista *Glamurama*, o ator indagava se um personagem gay não poderia ser viril, respondendo à questão sobre a diferença entre Donato e o Capitão Nascimento, protagonista dos filmes *Tropa de Elite 1* e *2*, um capitão de um grupo da Polícia Militar, o Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE): “Não sei se ele [Donato] é tão diferente assim do Capitão Nascimento [de *Tropa de Elite*]. Gay não pode ser viril? Tenho dificuldade em aceitar isso”, já que seu personagem era “um salva-vidas fodão, salva gente!” (LICORY, 2014). Na mesma reportagem, como já havia feito antes nas entrevistas durante o festival, Wagner Moura descartou o rótulo de “filme gay”, centrando o enredo em uma história sobre abandono e a busca de identidade:

7. Disponível em: https://bit.ly/tvfama_11maio. Acesso em: 2 set. 2021.

8. Disponível em: https://bit.ly/tvfama_8maio. Acesso em: 2 set. 2021.

Não tem isso de filme gay. Pra mim, é uma história sobre abandono e identidade. O relacionamento dos dois não é uma questão no longa. Um se apaixona pelo outro e pronto. Se fosse com uma mulher, ninguém ia falar: 'esse é um filme hétero'. Mas acho importante que os gays se sintam representados. Falar de relações homossexuais com naturalidade é bom. Claro que ainda existe preconceito. Mas essa não é a tônica do longa. (LICORY, 2014; entrevista com Wagner Moura)

Nas pré-estreias no início do mês de maio de 2014, o diretor Karim Aïnouz voltou a comentar sobre a repercussão de um filme que tinha como protagonistas um casal formado por dois homens. A jornalista Natalia Engler (2014) relata que, segundo ele, a estreia no Festival de Berlim tinha como propósito cancelar o filme artisticamente, para que não ficasse rotulado apenas como um filme gay, mas que esse era um traço importante da obra: "Era importante sim que ele fosse homossexual, mas era importante também que não fosse só isso que fizesse ele desejar adentrar no mar e sair do outro lado do mundo", e que se "fosse só isso, jamais justificaria, não estamos na Rússia".

Para Aïnouz, além da orientação sexual, havia no filme uma proposta de questionar a classe social dos personagens, por isso ele acreditava que a obra era política: "Geralmente a homossexualidade está ligada a uma questão de classe. Aqui ele é um personagem classe C, é um cara assalariado, que é bombeiro", além disso "era importante falar dessa questão dentro de outro âmbito de classe, porque parece que todo gay é rico, né?" (ENGLER, 2014). Ele comentou ainda que torcia para que em sua estreia a obra não fosse reduzida a essa polêmica, mas reconhecia que a questão da homofobia deveria ser debatida no Brasil, um dos países mais preconceituosos do mundo.

Na reportagem que sintetiza os acontecimentos dos dias que se seguiram à estreia do filme, Juliana Prado e Sérgio Luz (2014) entrevistaram o diretor e registraram que ele tentou minimizar a polêmica, dizendo que a rejeição daqueles espectadores que levantaram das salas de cinema nas primeiras sessões do filme era insignificante, mas que ainda assim mostrava a homofobia do público que o cinema enfrentava: "Ficamos tristes porque a intolerância e o preconceito são manifestações muito tristes da alma humana, e elas em geral são frutos da ignorância, assim como fascismo e o racismo". Na mesma matéria, os jornalistas questionam a figura de Wagner Moura interpretando um personagem gay: "O brasileiro estaria pronto para assistir

a cenas tão abertas entre dois homens, principalmente quando um deles é um ator célebre por papéis ultramasculinos?”. Ainda sobre Wagner Moura, continuam a partir de um depoimento de Aleques Eiterer, organizador do Cineclube LGBT do Rio de Janeiro: “incomoda particularmente ver o ator que viveu o brutal Capitão Nascimento na pele de um homossexual”.

Na sequência deste item, por meio das reações do público frente ao filme, as campanhas e circulações nas redes sociais que surgiram como resposta a isso e à polêmica de maneira mais ampla que a obra suscitou, parece-nos necessária a recomposição de três fatores, como hipóteses que podem ter contribuído para essa chave interpretativa do filme e pelos ruídos que ele gerou. O primeiro desses caminhos é em direção à ancoragem do longa em um contexto político e social do país em 2014, ano em que a obra foi lançada. Há uma sequência de fatos políticos institucionais e acontecimentos cotidianos, que tendiam a um avanço em termos de direitos e conquistas em relação às minorias políticas, em especial à população LGBTQIA+, seguida de uma rápida reação conservadora liderada, especialmente, pela bancada evangélica no âmbito do Poder Legislativo.

O segundo e terceiro caminhos são complementares e se direcionam ao engate dos espectadores à obra, em dois sentidos: na figura do ator Wagner Moura como protagonista do longa-metragem, vivendo um personagem gay depois de uma sequência de papéis na televisão e no cinema em que interpretava uma masculinidade estereotipada por meio da virilidade (ligada a uma performance heterossexual); e na própria materialidade do filme, em seus atributos estéticos e narrativos, na sutileza no emprego das imagens e na proximidade que a câmera constrói com o espectador.

De uma maneira mais ampla, percebemos que, à medida que o filme circulava, houve a constituição de uma *comunidade deliberativa* ao redor da obra: de início, aqueles que se levantaram da sala por se dizerem incomodados com as cenas de sexo gay envolvendo o personagem e a interpretação do ator Wagner Moura. Essa reação nos parece ter acionado, no plano social, uma *comunidade de interpretação* que encontrava nessa polêmica reflexos do contexto homofóbico e reacionário que começava a se formar no Brasil naqueles últimos anos. Além dela, e como resposta, há também grupos conservadores que se aglutinam na reivindicação de suas pautas moralistas, constituindo um embate político no espaço público que ganhava traços mais amplos que a própria obra, ainda que tivesse nela, naquele momento, um centro.

3.1.1 — ANCORAGENS E RUÍDOS NO BRASIL DE 2014: POLÍTICAS LGBTQIA+ E O AVANÇO DO CONSERVADORISMO RELIGIOSO

9. Ao longo das últimas décadas, a sigla do movimento de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Transgêneros, Queer, Intersexo, Assexual (LGBTQIA+, atualmente) e demais grupos que militam pela diversidade de gêneros e sexos, passou por inúmeras alterações. Por isso, nesse breve histórico das manifestações políticas e sociais pelos direitos desse amplo grupo, optamos por manter a sigla que os autores e as autoras utilizaram em seus textos originais.

10. A socióloga Regina Facchini (2005) separa a trajetória do Movimento LGBT no Brasil em três períodos. O primeiro, de 1978 a 1983, é marcado pelo surgimento do “Núcleo de Ação pelos Direitos dos Homossexuais” (que futuramente passaria a se chamar “Grupo Somos”) e a criação do jornal militante *Lampião da Esquina*, além do início de uma pauta organizada por maior visibilidade social; o segundo, de 1984 a 1992, acompanha o surgimento dos primeiros casos de HIV, o início de um aprofundamento do estigma social decorrente da doença, e uma luta por melhores condições de saúde; por fim, o terceiro, que a autora classifica de 1993 a 2005, data da publicação de seu estudo, se distingue por uma maior integração entre o movimento e o poder público, especialmente no que diz respeito à saúde pública. O pesquisador Cleyton Feitosa Pereira (2016, p. 123), a partir dos estudos de Regina Facchini, acrescenta um outro ciclo, que começaria nos anos de 2010, de um retrocesso político nesses direitos, além de um aumento do conservadorismo social, que passou a se refletir na política institucional.

Ao observar os avanços e os retrocessos relacionados aos Direitos Humanos e, em especial, às políticas públicas e marcos jurídicos para a população LGBTI⁹, o antropólogo Sérgio Luiz Carrara (2019, p. 454) classifica o período entre 2011 e 2014 como a “mais eficiente reação contra o progresso de luta por direitos”, desde o surgimento da militância organizada no Brasil¹⁰, ao menos até o momento da publicação de sua reflexão. Carrara analisa que havia então uma inversão no movimento de expansão de direitos LGBTI, que vinha ocorrendo desde o início dos governos do Partido dos Trabalhadores, e que pressões políticas organizadas no Congresso Nacional, ao redor principalmente de uma bancada de parlamentares evangélicos, passavam a exigir do governo de Dilma Rousseff a suspensão de políticas públicas e educacionais específicas para essa temática.

O diálogo entre militância e poder público, mais próximo desde o início dos anos 2000, avançou significativamente a partir de 2004, no governo de Luiz Inácio Lula da Silva, com o “Programa Brasil sem Homofobia”, fruto de uma parceria entre governo federal e diversas lideranças LGBT. Conforme registra o pesquisador Cleyton Feitosa Pereira (2016, p. 122), a iniciativa previa uma série de ações que visavam combater a homofobia em diversos níveis, com “políticas transversais e interministeriais na promoção e proteção da cidadania LGBT”. Outro marco foi a *I Conferência Nacional de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transexuais*, convocada por decreto presidencial em 2008. A partir dela, ainda segundo o autor (id., p. 125), foi possível a elaboração de políticas públicas em conjunto com a militância e a população LGBT. Na ocasião, o presidente Lula discursou exaltando a luta histórica por reconhecimento e direitos, dizendo que os movimentos LGBT conseguiram gritar para o Brasil que existem e “que não querem nada a mais, nem nada a menos do que ninguém. Vocês querem ser brasileiros, trabalhar e viver respeitados, como todos querem ser respeitados no mundo” (BRASIL..., 2008, p. 5).

Como resultado desse encontro, houve a promulgação do *I Plano Nacional de Promoção e Cidadania e Direitos Humanos de LGBT e Transexuais*, conjunto com mais de 50 diretrizes

e 180 ações que abarcavam demandas históricas da população LGBT. É também a partir desse plano que se estrutura a diretriz pedagógica intitulada *Escola sem Homofobia*. Os pesquisadores Christina Vital e Paulo Lopes (2012, p. 109) detalham que a intenção com o projeto era a produção de uma série de materiais educativos, que seriam utilizados para tematização e prevenção do bullying homofóbico nas escolas, a partir do sexto ano do ensino fundamental, até o ensino médio. O conjunto do material, que seria entregue a professores e alunos, previa 1 caderno de orientações ao educador (*Caderno Escola sem Homofobia*), 6 boletins com linguagem juvenil, 1 cartaz para fixação nas escolas, para que as pessoas se informassem sobre o projeto, cartas para gestores e educadores, além de 3 vídeos educativos, com intenção pedagógica e com o objetivo de provocar a discussão entre as turmas de jovens (id., p. 110).

Era a primeira vez que o governo federal tentava abordar as questões de igualdade de gênero e orientação sexual por meio do sistema de ensino (FEITOSA, 2021, p. 10). Os recursos financeiros para o projeto, alocados no “Programa Brasil sem Homofobia”, do Ministério da Educação (MEC), haviam sido aprovados após emendas parlamentares da então deputada Fátima Bezerra (do Partido dos Trabalhadores), em 2007. Sua elaboração envolveu, segundo a pesquisadora Bruna Irineu (2018, p. 474), uma sondagem ampla em 11 capitais, além de encontros com educadores e especialistas. O material, no final de 2010, entrava em fase de validação pelo MEC, ao mesmo tempo em que ganhava notoriedade por meio da bancada evangélica¹¹, que deturpava a real intenção do conjunto pedagógico, intitulado pejorativamente¹² de “Kit Gay”.

A reação da bancada evangélica veio, de início, pela midiaticização do tema, desvirtuando sua intenção original. Uma das primeiras manifestações públicas sobre isso foi a do então deputado federal Jair Bolsonaro, que participou no final de 2010 do programa de TV *Super Pop*, apresentado por Luciana Gimenez, que ia ao ar na *Rede TV!* todos os dias após às 22h. Na ocasião, ele apresentou um material incorreto e falso para simular o que seria o conjunto a ser entregue aos alunos. Em 2011, ele participou 2 vezes do mesmo programa, em uma delas debatendo com o cantor e parlamentar Agnaldo Timóteo e um jornalista assumidamente gay, posicionando-se contra a união homoafetiva; e em outra ocasião, frente a personalidades LGBT, discordou publicamente da campanha do Ministério da Educação, acusando o Poder Público de tentar

11. É importante observar o crescimento dessa bancada na Câmara dos Deputados ao longo dos últimos anos. Segundo a pesquisadora Mariana Lacerda (2016, p. 6), que estudou a atuação desses parlamentares em torno das temáticas de gênero, direito das mulheres e grupos LGBT, havia apenas 5 deputados nesse agrupamento na legislatura de 1999 a 2002. Esse número subiu para 69 com as eleições de 2010, para o mandato de 2011 a 2014, e para 74 entre 2015 e 2019. Essa bancada, majoritariamente neopentecostal, atuou para evitar avanços em projetos de interesses das mulheres e homossexuais, mas também de negros e indígenas, conforme observam os teóricos Richard Miskolci e Maximiliano Campana (2017, p. 741). Além disso, as eleições de 2010 representaram um retrocesso nessas pautas também no âmbito do Executivo nacional. As campanhas de Dilma Rousseff (PT) e José Serra (PSDB), que se enfrentavam no segundo turno das eleições presidenciais daquele ano, “fizeram gestos significativos em direção aos evangélicos e ao público mais conservador, comprometendo-se a não adotar medidas que afrontassem a ‘família’” (FEITOSA, 2021, p. 77).

12. A ideia de um kit é pejorativa, pois era comunicada como uma série de materiais didáticos que teriam o papel de converter garotos e garotas a uma determinada orientação sexual. Essa ideia de “conversão” tinha raiz em um pensamento conservador e fundamentalista, que acreditava erroneamente ser possível tanto transformar uma pessoa heterossexual, quanto fazer com que homossexuais revertissem sua orientação (inclusive com terapias diversas de conversão).

“influenciar” as crianças em direção à homossexualidade. A pesquisadora Bruna Irineu (2018) detalha a tentativa de reação do Ministério da Educação:

Bolsonaro elaborou um material para ampla distribuição onde cita o Plano LGBT e o *Escola sem Homofobia* como ações do governo para incitar a homossexualidade a crianças de 7 anos de idade. Na busca por legitimidade ao projeto, as organizações executoras do mesmo solicitaram parecer do CFP, UNAIDS e da UNESCO. Os pareceres favoráveis apontaram o projeto como necessário ao combate ao preconceito e indicaram que o material é apropriado às faixas etárias indicadas. (IRINEU, 2018, p. 474)

A atuação da bancada evangélica, liderada midiaticamente por Jair Bolsonaro e institucionalmente pelo deputado federal Marco Feliciano, produziu os efeitos desejados. Depois de obstruírem a votação de qualquer medida no Congresso, em 2011, até o posicionamento do governo federal sobre o material, conseguiram a desistência de sua produção por parte do Ministro da Educação à época, Fernando Haddad, após uma entrevista da presidenta Dilma Rousseff em que ela garantiu reconhecer que se tratava de uma cartilha contra a homofobia, mas que não concordava com o material, e que não haveria qualquer autorização para esse tipo de política pública e educacional em seu governo (VITAL; LOPES, 2012, p. 143).

Apesar desse recuo por parte do Executivo, a reação ao compilado continuou, servindo de mote para uma série de discursos na Câmara dos Deputados que se apoiavam sobre o que chamavam de “tentativa de desmoralização da infância”. A pesquisadora Marina Lacerda (2016, p. 6) detalha que, só em 2011, foram mais de 90 discursos em plenário que relacionaram o tema da educação a tais conteúdos, além de 33 pronunciamentos em 2012, 43 em 2013, 34 em 2014 e 106 em 2015.

Em 2012, na sequência da proibição do *Programa Escola sem Homofobia*, são três os fatos que demonstram um retrocesso nas políticas de direitos humanos e cidadania LGBT, conforme detalha Bruna Irineu (2018, p. 477): o veto a uma campanha de prevenção à Aids, a eleição de Marco Feliciano à Comissão de Direitos Humanos da Câmara dos Deputados e o avanço de um projeto de lei que permitia tratamento psicológico e psiquiátrico para fins da chamada “Cura Gay”, falaciosamente enquadrando a orientação sexual na categoria de doença, arquivado em 2013.

Em 2014, a polêmica em torno do *Escola sem Homofobia* foi substituída pela expressão “ideologia de gênero”, que passou a englobar a reação conservadora a todas as políticas públicas direcionadas aos direitos humanos e ao gênero, período em que essas mesmas forças “iriam se voltar contra a diretriz incorporada aos planos de educação brasileiros que buscavam promover nas escolas públicas uma educação não sexista e anti-homofóbica” (CARRARA, 2019, p. 454). Esses fluxos constantes de avanços simbólicos, como o *Programa Brasil sem Homofobia*, e o recuo emblemático no caso do conjunto de políticas educacionais do *Escola sem Homofobia*, são classificados por Bruna Irineu (2018) como “aspectos da homofobia cordial”, presente durante todo esse período nos governos petistas, para conciliar militância progressista com a base de sustentação da política institucional no Congresso, em especial a bancada evangélica. É nesse sentido que Miskolci e Campana (2017, p. 734) encontram, historicamente, uma maior proximidade dos partidos de esquerda com os movimentos sociais de agenda direcionada à justiça social em termos econômicos que aqueles vinculados aos direitos humanos, em que se incluem os direitos de mulheres e LGBT.

Ainda que tenha havido o estabelecimento de políticas públicas de direitos humanos, contidas por uma forte reação conservadora, o Brasil continuou a registrar e a aumentar os índices de violência contra a população LGBTQIA+. As pesquisadoras Bruna Benevides e Sayonara Nogueira (2021, p. 7) relatam, mediante estudo dos mapas dos assassinatos ocorridos no país em 2020, o primeiro lugar do Brasil no *ranking* de assassinatos de pessoas trans no mundo, com uma alta de casos concentrada a partir de 2011 (de 58 assassinatos em 2008, o índice chegou a 179 em 2017 e marcou 175 casos em 2020), na média de 122,5 casos por ano de 2008 a 2020.

Se a trajetória da política institucional estava caminhando para um maior conservadorismo, a partir de 2011 há uma série de conquistas que se estabelecem para garantir legalmente alguns direitos. Uma delas é o julgamento da Ação Direta de Inconstitucionalidade (ADI) número 4277, pelo Supremo Tribunal Federal, que estende a pessoas do mesmo sexo os mesmos direitos e deveres conjugais já reconhecidos para os casais heterossexuais. Segundo Sérgio Luiz Carrara (2019, p. 453), essa medida passa a ser ainda mais efetiva com a decisão do Conselho Nacional de Justiça a partir de 2013, que obriga os cartórios de registro civil do país a oficializarem essas uniões¹³.

13. Além dessas, Carrara (2019, p. 453) menciona outras duas ações jurídicas que representaram posteriormente uma garantia e um avanço no campo dos direitos: o julgamento da ADI 4275, em 2018, que reconhece o direito à autodeterminação relativa ao gênero, com alteração do nome e estado sexual nos registros civis, mesmo sem procedimento cirúrgico ou processo judicial; e a discriminação baseada em orientação sexual e identidade de gênero como crime equiparado ao racismo (punição contra a homofobia e a transfobia).

O repúdio às medidas políticas adotadas nos anos de governo Lula e em decisões legais, tendo por protagonista principalmente o STF, passou a estar presente no Congresso Nacional, mas também midiaticizada, por meio das figuras políticas ou religiosas que utilizavam seus meios de comunicação para disseminar informações falsas e incentivar uma resposta conservadora de igual ou maior intensidade. Essa reação social, como a gerada em oposição ao casamento homoafetivo, mas não apenas, é classificada pelo sociólogo Richard Miskolci (2007) como “pânico moral”. Segundo ele (id., p. 103), os pânicos morais são aqueles que “emergem a partir do medo social com relação às mudanças, especialmente as percebidas como repentinas e, talvez por isso mesmo, ameaçadoras”. Eles exprimem os comportamentos e estilos de vida que uma determinada coletividade considera legítimo ou normatizado.

Esse conceito é retomado do teórico Stanley Cohen, que o desenvolveu na década de 1960 para exemplificar a maneira como a mídia, a opinião pública e os agentes de controle social provocam reações e reagem aos rompimentos de padrões normativos. Para Miskolci (2007, p. 112), os pânicos morais também demonstram o grau de dissenso ou de diversidade que é tolerado socialmente, e seus limites estão em constante reavaliação: “o pânico é moral porque o que se teme é uma suposta ameaça à ordem social ou a uma concepção idealizada de parte dela”, ou seja, as “instituições históricas e variáveis, mas que detém um status valorizado como a família ou o casamento”. Nesses casos, ele é mais detectável quando as reações provocadas coletivamente são desproporcionais em relação à ameaça real.

Ao analisar a reação ao que grupos conservadores e reacionários convencionaram atacar como “ideologia de gênero”, Miskolci e Campana (2017) avançam na concepção dos pânicos morais para discutir quem são seus agentes. Segundo os autores (id., p. 727), não se trata de grupos sociais que se aglutinam e reagem, mas sim de empreendedores morais que tensionam um campo discursivo de ação, cuja aliança é circunstancial e não formam um grupo coeso. No caso da chamada “ideologia de gênero”, os pesquisadores (id., p. 730) veem a predominância de religiosos (católicos e neopentecostais), alguns seguidores dessas religiões, pessoas que se projetam na luta “por razões simplesmente éticas, morais e/ou políticas as mais diversas e não são necessariamente da sociedade civil, mas podem atuar dentro de instituições e até mesmo do governo”.

A partir desse breve histórico e tendo em perspectiva a existência de pânico morais que motivam a reação social de alguns grupos organizados contra mudanças políticas e sociais, podemos ter um panorama do contexto político, social e cultural no qual circulou inicialmente o filme *Praia do Futuro*, a partir de sua estreia em 2014. Evidentemente, seria redutor atribuir as reações ao filme apenas a esse contexto, como também seria impreciso não levá-lo em consideração para tratar da obra.

Podemos refletir, ainda, sobre outras obras de mesma temática¹⁴ do cinema brasileiro que estavam em cartaz na época de *Praia do Futuro*, ou em meses próximos. Um desses casos é o longa-metragem *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013). Na mesma semana em que começaram a aparecer os relatos de que pessoas deixavam as salas de cinema em repúdio às cenas do filme de Karim Aïnouz, *Tatuagem* alcançava sua 20ª semana em cartaz em alguns cinemas tradicionais do circuito de filmes autorais, como é o caso do Cinema São Luiz, em Recife/PE. Mesmo com público bastante inferior ao de *Praia do Futuro*, a obra de Hilton Lacerda totalizou cerca de 46 mil espectadores.

Tatuagem se passa em Recife, no final da década de 1970, em pleno regime de Ditadura Civil-Militar no país. Conta a história de Clécio (interpretado por Irandhir Santos), que lidera a trupe de teatro Chão de Estrelas. Seus shows são conhecidos pelas cenas de nudez, pelas sátiras políticas e por um espírito de reivindicação libertário. O filme avança em um romance entre Clécio e o recém-chegado Fininha (papel desempenhado pelo ator Jesuíta Barbosa, o mesmo que interpreta Ayrton, irmão do protagonista em *Praia do Futuro*), jovem que acabara de ingressar na carreira militar. A narrativa é conduzida a partir da crise desses universos em paralelo: a repressão do ambiente militar, em plena ditadura, e a reivindicação da liberdade política, sexual e amorosa junto ao clã teatral.

Da mesma forma que em *Praia do Futuro*, *Tatuagem* mostra a relação entre Clécio e Fininha em sua intimidade, com cenas de sexo entre os dois e na ambientação do cotidiano, entremeada pela dúvida, pelas descobertas do jovem militar e pela repressão do conservadorismo – ali não apenas social, mas também político institucional, pressionados pelo regime em vigor na época em que a história é ambientada. No entanto, não há relatos de espectadores deixando as salas de cinema no caso dessa obra, nem houve uma repercussão midiática em relação aos papéis interpretados por Irandhir

14. Filmes de grande público na época, como o longa-metragem *Minha mãe é uma peça* (André Pellenz, 2013), protagonizado pelo ator e comediante Paulo Gustavo, levou mais de 4,6 milhões de pessoas aos cinemas, em uma obra de humor em que ele interpreta a mãe de dois filhos, um deles um homem gay; *Crô – O filme* (Bruno Barreto, 2013), que tinha como personagem principal um mordomo gay, interpretado pelo ator Marcelo Serrado, alcançou um público de mais de 1,7 milhão de pessoas.

15. É importante destacar que, ainda assim, a carreira de Irandhir Santos no cinema já era sólida à época, com papéis de destaque em filmes como *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005), *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2007), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009), *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), entre outros. Na TV, estreou em 2007 na minissérie *A pedra do reino* (Luiz Fernando Carvalho), mas em 2019 se tornou conhecido pelo vilão Álvaro da Nóbrega, papel que desempenhou na novela das 21 horas da *TV Globo*, *Amor de Mãe* (José Luiz Villamarim, com criação de Manuela Dias). No caso de Jesuíta Barbosa, *Tatuagem* foi um de seus primeiros filmes. Na televisão aberta, estreou na minissérie *Amores roubados* (José Luiz Villamarim e Ricardo Waddington, 2014). Ambos foram escalados juntos para uma novela das 21h em 2022, com *Pantanal* (Rogério Gomes e Gustavo Fernandez, 2022).

16. O pesquisador Vitor Andrade (2020, p. 361) vê no posicionamento do ator Wagner Moura reflexo de sua própria posição de sujeito, um homem heterossexual, casado e com três filhos: “a partir de seu contexto social, o que o toca mais profundamente é a questão do abandono [do irmão Ayrton, ainda criança, por Donato], por pensar em seus filhos”.

17. Jean Wyllys foi deputado federal por dois mandatos: de 2012 a 2015; e de 2016 a 2019. No pleito de 2018, foi reeleito para um terceiro período, mas renunciou ao cargo após ameaças frequentes de morte, motivo pelo qual também deixou o país. É militante das causas LGBTQIA+ e foi o primeiro parlamentar assumidamente gay. Sua amizade com Wagner Moura remonta aos tempos da graduação, quando ambos cursavam a Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Já figuras públicas, se aproximaram por pautas em comum, como a defesa dos direitos humanos e, posteriormente, contra o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, em 2016.

Santos e Jesuíta Barbosa, atores até então pouco conhecidos do grande público¹⁵, e que só iniciaram suas participações em novelas algum tempo depois.

Não se trata de colocar os dois filmes em oposição, no que poderia ou não atrair um público homofóbico, mas sim de buscar compreender como o filme *Praia do Futuro* acionou uma reação e uma resposta, que transcendeu o espectro cinematográfico e chegou a outras mídias. A hipótese levantada pela imprensa, pela crítica e pela própria produção, à época, se liga não apenas ao contexto político, mas à figura de Wagner Moura e à própria materialidade fílmica, que utiliza símbolos de uma masculinidade normatizada para uma história cujos personagens são homens gays. Começaremos pela trajetória do protagonista brasileiro para, a partir dela, refletirmos sobre essas representações.

3.1.2 — ENGATES E RUÍDOS NA CIRCULAÇÃO FÍLMICA: TRAJETÓRIA DO PROTAGONISTA E REPRESENTAÇÕES DE MASCULINIDADE

Antes do lançamento de *Praia do Futuro* no circuito comercial de cinema, por várias vezes em entrevistas, o ator Wagner Moura recusou o rótulo para a obra de um “filme gay”. Para ele, mais importante que a orientação sexual dos personagens principais, era a decisão da partida, o abandono do irmão, o estabelecimento de uma outra vida e as relações que isso suscitava¹⁶. Em reportagem da revista *Época*, quando da estreia da obra, ele disse que se tratava de um filme de homens e, como homens falam pouco, era também sobre silêncios e não-ditos (FINCO, 2014).

Em entrevista posterior ao então deputado federal e amigo Jean Wyllys¹⁷, em setembro de 2015, o ator reconheceu que subestimou a repercussão do filme. Para Jean Wyllys, havia uma incompreensão por parte do público em relação à fronteira entre personagem e ator, o que fez com que as pessoas confundissem o protagonista daquele longa-metragem com o policial militar dos anteriores. Quando questionado pelo entrevistador se achava que a popularidade do Capitão Nascimento, seu personagem nos filmes *Tropa de Elite*, havia contribuído para a rejeição homofóbica de *Praia do Futuro*, respondeu:

Eu acho que sim. Quando lançamos o filme em Berlim, eu não queria que a homossexualidade fosse um tema, porque era uma posição muito particular minha, eu acho que quando existe um casal, um homem e uma mulher, isso não é um tema; então não deveria ser um tema quando são dois caras. Talvez tenha sido uma postura errada, talvez a gente devesse ter falado mais, porque isso ainda é uma questão. Talvez eu estivesse prevendo um momento, ou querendo, e infelizmente não é assim. E muita gente foi ver o “*Praia do Futuro*” querendo ver o “*Tropa de Elite*” dos bombeiros, e em cinco minutos de filme o bombeiro estava “dando” no carro. (WYLLYS, 2015; entrevista de Wagner Moura)

Essa ligação entre personagem e ator estava muito presente nas justificativas da imprensa, da crítica especializada e do próprio público para compreender a rejeição ao filme. O crítico Alex Antunes (2014) escreveu, ainda na semana em que foram publicizadas as repercussões das sessões de cinema, que “a sensação é de que muita gente vai ao novo filme de Moura, o Capitão Nascimento de *Tropa de Elite*, na confiança e boa fé, sem ter informação do roteiro”. Apesar de reconhecer uma certa repercussão polêmica na mídia a cada filme com conteúdo homossexual explícito, segundo o autor, no caso de *Praia do Futuro* isso era diferente, porque envolvia um símbolo da “ordem social e policial da nação”.

Wagner Moura, como mostra nas entrevistas, é um homem de preocupações sociais. E, como ator, faz tipos bem diversos, de um coioote (traficante de pessoas) revolucionário da ficção científica hollywoodiana a um pai em busca do filho desaparecido. Mas seu personagem do capitão nos dois *Tropa de Elite* pegou numa veia patriarcal e memética forte. E parece que o coquetel da virilidade autoritária do Capitão Nascimento com a penetração anal (os dois parceiros se alternam nas posições, durante diferentes cenas) ficou indigesto demais. Ou ameaçador demais para a ala dos varões do neopuritanismo brasileiro. Esse grau de inconformismo do público (chegar a ameaçar o pessoal do cinema) e de cautela da sala (avisar o espectador pessoalmente sobre o tema de um filme) sugere um fenômeno novo, um novo grau de inquietação. (ANTUNES, 2014)

Em uma reportagem da regional Sergipe, do portal *G1*, do Grupo *Globo*, os repórteres Mariana Fontenele e Fredson Navarro (2014) relatam o depoimento de um administrador que anonimamente disse ter ido aos cinemas assistir ao filme

18. Antes da novela em horário nobre, Wagner Moura também se destacou no papel do presidente Juscelino Kubitschek quando mais jovem, na minissérie *JK* (Dennis Carvalho, 2006).

Figura 19: Cenas do casal Bebel e Olavo, interpretado por Camilla Pitanga e Wagner Moura na novela *Paraíso tropical* (2007). Fonte: reprodução de cópia digital, disponível na plataforma Globoplay, em https://bit.ly/bebelolavo_gplay. Acesso em: 10 set. 2021.



19. Segundo pesquisa retratada na reportagem disponível em: https://bit.ly/olavo_bebel_globo. Acesso em: 10 set. 2021.

porque era um drama protagonizado por Wagner Moura e, como gostava muito do ator, decidiu entrar na sala com a namorada. No entanto, depois da primeira meia hora do filme e após as cenas de sexo, se sentiu constrangido e decidiu sair da sala, junto da companheira e de outros espectadores: “Não esperava ver o Wagner se relacionando com outro homem. O capitão Nascimento interpretado por ele em *Tropa de Elite* marcou muito e não tem como não fazer a associação”.

A carreira de Wagner Moura na televisão e no cinema foi construída com personagens que tiveram uma grande repercussão junto ao público¹⁸, em objetos midiáticos de sucesso, com é o caso da novela *Paraíso tropical* (Dennis Carvalho, 2007), exibida no horário nobre das 21h, na Rede Globo. Nela, o ator interpretava Olavo Novaes, jovem ambicioso que tenta tomar o poder de administração do Grupo Cavalcanti e impedir a felicidade do casal de protagonistas, Daniel e Paula. No folhetim, ele fez par romântico com Bebel, interpretada por Camila Pitanga, uma prostituta que vive em Copacabana, por quem se apaixona e se alia, formando uma dupla de vilões que cativou a audiência.

As cenas entre os dois eram frequentemente sensuais e impulsivas. O casal, que inicialmente foi escalado para dar vida a personagens secundários, se tornou o centro da trama. Segundo o ator Wagner Moura, em entrevista às jornalistas Laura Mattos e Silvana Arantes (2007), no começo “estava previsto os personagens se encontrarem e terem uma relação. Existia uma relação sexual forte, de tesão. Acho que era mais por aí”. No entanto, a repercussão foi positiva e, em uma pesquisa ao final da novela, em outubro de 2007, 66% dos leitores do jornal *O Globo* afirmaram que a aliança entre Bebel e Olavo havia sido a melhor coisa da ficção¹⁹.

Ao lembrar a novela na estreia de sua reprise, pela primeira vez depois de mais de 14 anos, em junho de 2021, no canal à cabo *Viva*, do Grupo *Globo*, a crítica de TV Cristina Padiglione (2021) lembra que *Paraíso tropical* fez com que o público torcesse por uma prostituta e risse com um vilão. Ela inicia seu texto fazendo referência ao personagem, ao ator Wagner Moura, mas também ao cenário político brasileiro da atualidade:

Olavo, e não capitão Nascimento, ambos vividos por Wagner Moura, é o personagem certo para nos consolar neste momento de desesperança. Perverso, sem dor na consciência, o sujeito há de nos lembrar que até para ser vilão é preciso ser divertido, qualidade que falta no atual malvado favorito de quase 30% dos brasileiros. Mais que isso, a novela de Gilberto Braga e Ricardo Linhares exibida em 2007 e jamais reprisada na TV (nem no Vale a Pena Ver de Novo), teve a façanha de levar um público conservador a torcer pela prostituta da trama. Tudo bem que esse mérito também cabe a Camila Pitanga e ao próprio Olavo, que de tanto tentar negar seu amor pela profissional do sexo, humilhando a criatura, fazia a audiência torcer por ela. (PADIGLIONE, 2021)

Segundo a crítica, a sociedade, àquela época, demonstrava ser menos conservadora que a atual, apoiando um romance não esperado pela produção da novela e tematizando problemas sociais como a terceirização do trabalho em grandes empresas, algo que Cristina Padiglione (id.) considera inconcebível hoje como discussão para uma telenovela, tamanha a naturalização e atual aceitação do tema: “pensando um pouco melhor, andamos um bocado para trás”, conclui.

Poucos dias depois que o último capítulo da novela *Paraíso tropical* foi ao ar, estreou nas salas de cinema o filme *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), protagonizado por Wagner Moura, que interpretava o Capitão Roberto Nascimento, líder de um grupo do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE), organização de elite da Polícia Militar do Rio de Janeiro encarregada da repressão ao tráfico de drogas. O filme evidencia a violência, com cenas de tortura e abuso policial, ainda que tecendo em Nascimento um personagem heroico, incorruptível, que está prestes a deixar o batalhão, mas quer encontrar um substituto que honre seu posto.

Há alguns traços importantes na constituição do personagem: a relação conflituosa com a família, ainda que continuasse a ser o ídolo de seu filho; a ética no cumprimento de sua função na

20. É importante destacar que o tema estava em discussão no contexto político e social à época. As primeiras Unidades de Polícia Pacificadora (UPP) datam de 2008, mas já se conhecia o projeto que pretendia instaurar postos policiais comunitários em favelas, especialmente na cidade do Rio de Janeiro, com o objetivo de patrulhar ostensivamente as regiões. Sobre o resultado das UPPs no aumento da violência de Estado e no aprofundamento de um Estado Penal, cabe registrar a obra da vereadora, socióloga e militante dos direitos humanos Marielle Franco (2014), morta em 2018 em uma execução criminosa na capital fluminense. Em sua dissertação, a autora analisa como, sob pretexto de aumentar a segurança social, o Estado atua na repressão e no controle das pessoas mais pobres, em um cerceamento militarista nas comunidades cariocas.

corporação e na defesa de seus companheiros, mesmo que isso resultasse em permitir casos de abuso e tortura, mas não praticá-los diretamente; a perseguição a usuários de drogas como solução para acabar com tráfico, especialmente nas comunidades e favelas do Rio de Janeiro²⁰, onde se passa a história.

Se nos cinemas o público já havia alcançado a marca de mais de 2,5 milhões de espectadores, a obra foi o primeiro grande caso de pirataria no país. Desde agosto de 2007, meses antes de sua estreia oficial, o filme já circulava em bancas de camelô pelo país todo, a ponto de preocupar o governo. Segundo matéria da jornalista Silvana Arantes (2007) no jornal *Folha de S. Paulo*, a obra teria sido vazada por 5 mil reais, copiada ilegalmente e difundida no comércio paralelo. Em entrevista à revista *Rolling Stone* (SALEM, 2010), o diretor José Padilha citou uma pesquisa do Ibope que mapeou um público de mais de 11 milhões de pessoas que afirmou ter assistido ao longa-metragem por meio de cópia ilegal, antes mesmo de o filme estreiar nos cinemas.

Em 2010, Capitão Nascimento voltou às telas do cinema, dessa vez em *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010), com mais de 11 milhões de espectadores nas salas comerciais, segundo dados da Ancine, tornando-se o filme de maior público da história do cinema brasileiro até aquele momento. A história do segundo volume se passa 8 anos após o primeiro, com o personagem interpretado por Wagner Moura afastado do BOPE e atuando junto à Secretaria de Segurança Pública, onde tem que enfrentar, além do tráfico de drogas, a milícia, um poder organizado paramilitar. O realismo estético e a opção pela violência nas imagens continua, apesar de a obra aprofundar as questões familiares, quando Nascimento vê a vida de seu filho posta em risco por um ataque de políticos corruptos e das milícias, além da relação conflituosa com sua ex-esposa.

Por mais que os números no cinema e no comércio paralelo da pirataria sejam emblemáticos para os padrões do cinema nacional, a repercussão dos filmes *Tropa de Elite 1* e *2* não pode ser mensurada apenas por esses dados. Nas sucessivas exibições em televisão aberta, o filme sempre marcou recordes de audiência. Suas frases principais, como “Pede para sair!”, “Missão dada é missão cumprida”, “Você é um fanfarrão” e, em síntese, “Bandido bom é bandido morto”, reflexo de um período militarista e ditatorial no país, ecoam até hoje no imaginário brasileiro, recuperadas de tempos em tempos nas mídias e nas redes sociais.

Os reflexos entre períodos de repressão violenta por parte do Estado e a circulação social de imaginários militaristas e policiais encontram diálogo nos filmes, como analisa a pesquisadora Ana Key Kapaz (2017), a partir da reflexão sobre a recepção crítica e a circulação midiática dos *Tropa*²¹. A autora encontra traços da herança da ditadura civil-militar e da corrupção do Estado na elaboração dos personagens das obras e na maneira como os filmes tiveram sucesso. Ainda que, no início, a Polícia Militar tenha visto no filme um risco de ser mal interpretada, inclusive com um processo que pedia reparações por danos morais causados pelo filme, “que teria induzido a sociedade a pensar que todos os membros da polícia agem de forma violenta, fazem uso de tortura e cometem crimes de assassinato e abuso de autoridade” (id., p. 20), o que restou de sua recepção foi um favorecimento moral da figura do policial incorruptível e cruel com a criminalidade.

É após essa trajetória profissional que Wagner Moura viveu Donato em *Praia do Futuro*, tendo se cristalizado em um imaginário social audiovisual como o Capitão Nascimento, com suas características violentas e sua imagem de herói nacional. Se a corporação militar validou os filmes *Tropa de Elite*, a reação com *Praia do Futuro* foi longe de ser a mesma, pelo contrário. Nas redes sociais, um dos vídeos sobre a obra que se tornou viral foi o depoimento de um sargento dos bombeiros, profissão vivida pelo protagonista no filme de Karim Aïnouz.

Tivemos acesso ao vídeo por meio de uma reportagem exibida no *RJ Notícia*, programa jornalístico vespertino da *Rede TV!*, que reproduziu o conteúdo²². Na gravação, Rodrigo Santana, paramentado como sargento do Corpo de Bombeiros Militar, se diz indignado com o ator Wagner Moura. Segundo ele, depois de ter feito *Tropa de Elite*, um “filme maravilhoso, que elevou a corporação, aceita fazer um vídeo de bombeiro fardado”, de uma corporação digna, admirada por “muitas crianças, que veem os pais, os tios e se espelham na nossa farda”, no entanto interpretando um personagem gay. Para o militar, a revolta não se tratava de homofobia, mas sim um respeito pelas crianças e pela corporação, já que o personagem do filme, vestido de bombeiro, oferecia uma carona e, tempos depois, “estava dando no carro, com um homem atrás dele”. O tom do vídeo é ainda pior, na escolha de termos homofóbicos e preconceituosos.

Quando o apresentador Rogério Forcolen retornou no estúdio, exibiu um trecho do filme, cena em que os

21. A pesquisadora Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2008) conduz um estudo a partir da reação midiática ao primeiro filme da série. Segundo a autora, há uma tentativa da grande imprensa de direcionar a interpretação do *Tropa de Elite* de 2007 para uma única chave, o da proximidade do espectador com a ação violenta do Bope. Em seu mapeamento, no entanto, ela encontra a possibilidade de visões plurais acerca da obra, que acabou por receber críticas tanto do espectro político mais à direita quanto à esquerda.

22. Disponível em: https://bit.ly/bombeiro_rjnoticia. Acesso em: 10 set. 2021.

protagonistas estão dançando na sala de casa, ao som da canção francesa Aline. Ele resume a trajetória de Wagner Moura, segundo seus próprios critérios: “O Wagner Moura nesse filme é gay? Então ele era o Capitão Nascimento, depois Coronel Nascimento, foi exonerado do *Tropa de Elite*, virou bombeiro e agora é gay? É isso?”.

Seu posicionamento é ambíguo: ao mesmo tempo em que ri da cena do filme, diz que o sargento está apenas expressando uma indignação, mas que o bombeiro pode ser o que quiser dentro da corporação, e mesmo que ele “escolha ser gay”, ninguém tinha nada a ver com isso, desde que “não seja promíscuo”. Ao chamar uma repórter em conexão externa, pede para que ela dê sua opinião. A jornalista Vívian Casanova também resume a situação: “Wagner Moura fez dois filmes que marcaram. Aquela virilidade do capitão que resolve as coisas. Aí ele vai lá, sai do Bope, vira bombeiro, e vai ser bombeiro gay”. E continua: “O Wagner Moura ficou tão marcado com esses personagens tão viris, valentes, que acho que a hora que ele foi interpretar um bombeiro, talvez acho que esse sargento esperava a mesma imagem”.

É interessante pontuar a oposição destacada tanto pelo apresentador quanto pela jornalista entre uma virilidade e uma valentia masculinas, em oposição à interpretação de um bombeiro gay, associando essas características viris a uma representação da heterossexualidade. Ao relatar a recepção do filme ainda no Festival de Berlim, a jornalista Mariane Morisawa (2014) faz a mesma observação, mas dessa vez analisando os elementos presentes em *Praia do Futuro*: “Alguns signos clássicos da masculinidade – as motos, as tatuagens, os super-heróis (...) – são subvertidos para discutir de maneira intimista as novas formas de ser homem”.

Além de ter como protagonista o ator Wagner Moura, o longa-metragem também utiliza representações de um universo estereotipicamente masculinizado, para caracterizar dois personagens homossexuais. O pesquisador Vitor Andrade (2020) encontra também nesses fatores a recusa dos espectadores que tinham, ao associar Moura e Capitão Nascimento, esse exemplo de uma masculinidade hegemônica ou uma heterossexualidade associada ao que seria um “homem de verdade”:

Item utilizado na construção da masculinidade no filme é a ingestão de bebidas alcoólicas: Donato e Konrad andando por Berlim, ambos com garrafas nas mãos; dançando bêbados em uma boate;

várias garrafas de vinho na mesa da cozinha de Konrad. As próprias profissões dos protagonistas estão associadas à virilidade, à força: Donato como salva-vidas e Konrad como um piloto de *motocross* no Brasil (e dono de uma oficina em Berlim), sendo que se pode entender que pilotar uma moto está relacionado, neste contexto, com perigo, alta velocidade, aventura, que são características tidas como masculinas. (ANDRADE, 2020, p. 360)

Há, ainda, o exercício de uma agressividade por parte dos personagens, tanto nas primeiras cenas dos encontros sexuais entre Donato e Konrad, quanto na relação já adulta entre o brasileiro e seu irmão mais novo, Ayrton, ao se reencontrarem na Alemanha. A primeira expressão do ressentimento familiar pelo abandono ocorre em meio a socos e empurrões, em uma projeção física de sentimentos guardados há muitos anos.

Tensionar essas representações e adensar os papéis de gênero, junto ao questionamento dessas posições sociais e de sua relação com a orientação sexual é vista pelo pesquisador Thiago Alberto (2017, p. 12) como uma estratégia do filme. Para ele, há uma escolha deliberada da obra de trapacear certos estereótipos, como um dispositivo da cultura popular no questionamento de um status estabelecido, “na tensão entre ordem e progresso, entre regulação e emancipação, tensão essa própria das relações culturais e até mesmo do mecanismo político”. Podemos notar esse reforço dos valores tidos como viris e masculinos desde os cartazes da obra, que colocavam os protagonistas separados e em primeiro plano, tendo como fundo a Torre de TV, símbolo da cidade de Berlim, além das turbinas das usinas de produção de energia eólica (do litoral cearense) e uma moto, conforme a Figura 20.



Figura 20: Cartazes brasileiros do filme *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014). Fonte: reprodução a partir da divulgação oficial da obra.

Apesar de não fazer menção ao Corpo de Bombeiros, há a manutenção da figura de Wagner Moura no cartaz de *Praia do Futuro* como elemento central de divulgação do filme, sem romper completamente com representação e posicionamento do personagem dos filmes *Tropa de Elite 1* e *2*, ainda que haja diferenças no uniforme e nos outros elementos fílmicos (a arma, no caso do primeiro; e o rádio de comunicação, no segundo). Há um semblante de preocupação e uma tensão colocada na expressão do ator/personagem, nos três casos. Além disso, o filme de 2014 traz no cartaz com o protagonista brasileiro o título do primeiro ato da obra, “Um herói partido ao meio”, o que faz sentido tanto na concepção narrativa da longa-metragem, quanto na leitura extra-fílmica da figura do Capitão Nascimento, associado à imagem de *herói* nos dois filmes em que foi retratado.

Figura 21: Cartazes dos filmes *Tropa de Elite 1* e *2*, em comparação com *Praia do Futuro*. Fonte: reprodução a partir da divulgação oficial da obra.



Os elementos do cartaz, quando descolados da materialidade fílmica, não explicitam muitas circunstâncias dramática, destacando os elementos geográficos, um esporte de velocidade e um personagem vestido com uma camiseta vermelha, referindo-se à profissão de salva-vidas e indicando um conflito por meio da frase que o acompanha. A sinopse também não deixa clara a relação entre Donato e Konrad, com ênfase maior em seu rompimento com o irmão Ayrton:

Donato (Wagner Moura) trabalha como salva-vidas, e seu irmão caçula (Jesuíta Barbosa) tem grande admiração por ele, devido à coragem demonstrada ao se atirar no mar para resgatar desconhecidos. Um deles é Konrad (Clemens Schick), um alemão de olhos azuis que muda por completo a vida de Donato após ser salvo por ele. É quando Ayrton, querendo reencontrar o irmão, parte para Berlim. (CANAL..., 2021)

Nota-se que, mesmo quando trata da relação entre eles, a sinopse utiliza a ideia de uma mudança completa de vida, mas não exatamente uma relação amorosa. Os resumos que acompanharam o filme depois da polêmica inicial das primeiras semanas já acrescentavam que ambos viviam uma relação amorosa, e mencionavam Konrad como namorado de Donato. Mesmo assim, é possível pensar que, como destaca Vitor Andrade (2020, p. 357), “o fato de Wagner Moura – que ficou no imaginário nacional como o duro e viril Capitão Nascimento – interpretar um personagem homossexual foi inesperado para parte do público”, ainda mais aqueles que se dirigiram ao cinema apenas pelo cartaz ou por apreciar o ator.

Apesar dessa aparente confusão entre a imagem construída de um ator, por meio de seus últimos personagens, e o novo papel que ele desempenha em um filme, o fato de algumas pessoas deixarem a sala não apenas aponta o caráter homofóbico dessas reações, mas também direciona para uma determinada representação, para traços estéticos e narrativos na materialidade fílmica que despertaram essa reação nos espectadores. Algumas cenas, inclusive, foram mencionadas pelo sargento do Corpo de Bombeiros, como pudemos acompanhar; outras, foram apontadas nas reportagens que trataram do assunto. A partir delas, podemos refletir sobre um diálogo mais próximo entre estética e política, ou em uma política das imagens que influencia, em certa medida, o próprio tecido social.

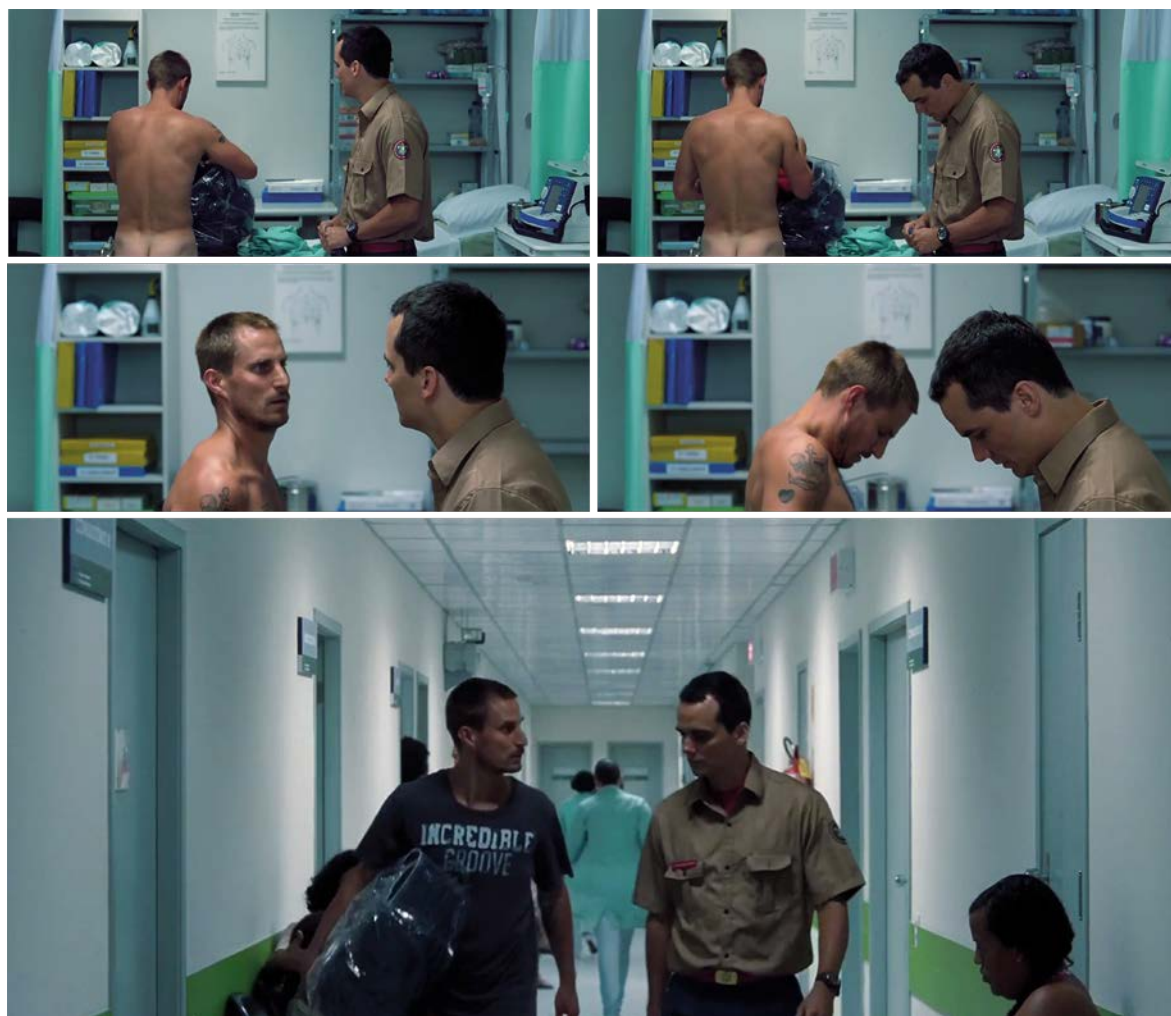
3.1.3 – RUÍDOS E DIÁLOGOS ENTRE ESTÉTICA E POLÍTICA NA MATERIALIDADE FÍLMICA

Se há algo possível de ser percebido em *Praia do Futuro* logo em seu início, é que se trata de um filme em que se mostra mais do que se fala. As imagens e a banda sonora tomam um espaço maior que os diálogos. Os gestos e a corporeidade dos personagens ocupam grande parte da narrativa, e a forma fílmica também se direciona para esse sentido. Depois de um início em que dois motoqueiros correm em meio a grandes dunas de areia, percorrendo curvas e desviando de obstáculos, o longa-metragem os segue no mar, para onde mergulham. A cena seguinte é de um afogamento, e a câmera acompanha o personagem que submerge, que tenta sair das águas, mas acaba se entregando. O enquadramento é fechado e a lente se aproxima muito

da pele dos personagens, produzindo a sensação de uma imagem *porosa*, que irá se repetir ao longo do filme.

Apresentados dois dos principais personagens, Donato e seu irmão Ayrton, ainda criança, há o encontro entre o salva-vidas e o protagonista alemão, Konrad, com quem ele se encontra no hospital para dar a notícia da morte de seu amigo, que ele não havia conseguido salvar do afogamento. Nesse primeiro encontro, Konrad se despe ainda no quarto do hospital, na frente de Donato, que aparenta um breve constrangimento. Ele está vestido com a farda do Corpo de Bombeiros, camisa caqui de mangas curtas, com o símbolo da corporação no braço. A câmera enfoca o personagem alemão de costas, entre um plano médio e americano, sem deixar de evidenciar que ele está nu. Eles trocam poucas palavras, saem juntos do quarto, e Donato oferece a Konrad uma carona.

Figura 22: Fotogramas do filme *Praia do Futuro*. Na cena, o primeiro encontro entre Donato e Konrad, no hospital. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.



É nesse trajeto que ocorre a primeira cena de sexo entre os dois, dentro do carro do salva-vidas, aos 13 minutos do filme. A transição é um corte seco: logo depois de passarem pelo corredor do hospital, a câmera se posiciona próxima do rosto de ambos dentro do carro, com pouca iluminação, a partir de uma luz amarela que aparenta ser do poste público. Na parte superior da tela, está Konrad, enquanto Donato está de costas, com o rosto virado para a parte inferior do quadro. O contato entre eles parece um pouco agressivo, direto.

Na representação da relação sexual entre eles, Konrad está em uma posição considerada ativa, enquanto Donato é o parceiro passivo. Ao analisar a representação estereotipada da masculinidade na cultura ocidental, a partir das reflexões da teórica Miriam Grossi (2004), o pesquisador Vitor Andrade (2020, p. 357) destaca que essa configuração da primeira cena de sexo entre os personagens esclarece um possível agravante na recepção do filme pelo público: “Donato estava na posição de passivo, isto é, sendo penetrado durante o coito anal. (...) É considerado um homem de verdade aquele que ‘come’, aquele que penetra” e “não apenas mulheres mas também outros homens, estes considerados ‘bichas’”. Para o autor (id., p. 358), portanto, além de representar um personagem gay, Wagner Moura aparece nessa cena em uma posição distante da figura de um “homem de verdade” na masculinidade hegemônica.

Figura 23: Fotogramas do filme *Praia do Futuro*. Primeira cena de sexo entre os protagonistas do filme. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.



Figura 24: Fotogramas do filme *Praia do Futuro*. O início da intimidade e da sutileza entre os personagens. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.

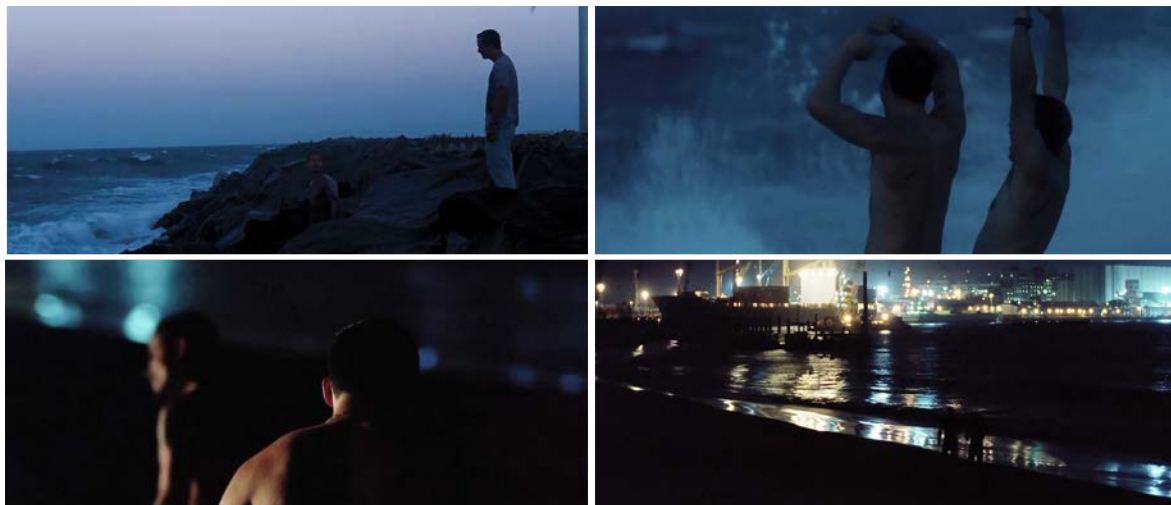


No decorrer da sequência, o rosto de Donato quase não aparece em quadro, mas a proximidade do ângulo da câmera dá a sensação de intimidade com os personagens, como se o público também partilhasse aquela cena. O trecho seguinte é mais terno que o ato sexual, mas ainda com a proximidade da câmera na pele nua: Donato examina as tatuagens de Konrad com a lanterna do celular, enquanto questiona a relação entre o alemão e o amigo que morreu afogado. Konrad narra como se conheceram, em uma missão militar compartilhada no Afeganistão, e relata que essa seria a última viagem deles juntos, já que depois de Fortaleza iriam à Patagônia e voltariam para Berlim, onde o amigo, de quem era sócio em uma oficina de motos, se dedicaria mais à família e teria outro filho com a esposa, além do que já tinham.

A sequência seguinte se passa já durante o dia. Os dois personagens estão em um quarto de hotel. Donato toma banho e é observado por Konrad. A câmera mantém um enquadramento médio. Enquanto Konrad observa a cidade do alto, pela janela, Donato tira a toalha do banho e senta-se próximo a ele na cama. Donato se vira e a câmera mantém sua posição, com um primeiro breve enquadramento de nu frontal.

O filme vai construindo, aos poucos, a relação entre eles, que se torna mais próxima. Há o início de uma narrativização do sentimento amoroso, que começa a existir entre os dois: Konrad conhece Ayrton, irmão mais novo do bombeiro, que estava brincando com Donato na praia; e depois os dois conversam sentados à beira do mar, à noite. Uma das sequências em que essa troca sutil fica mais perceptível ocorre à noite, em que ambos estão à beira da praia, em meio a uma

parede de pedras, depois de um dia inteiro dedicado a procurar o corpo do amigo afogado. Nessas cenas, a música constrói a melancolia dos sentimentos de ambos, e a temporalidade da imagem, um pouco mais lenta em alguns trechos, evidencia a duração simbólica daquele encontro. A luz é baixa e toda fotografia da cena se concentra na iluminação possível dos holofotes que incidem nos personagens a partir do porto, à beira do mar, em uma série de contraluz.



É depois dessa sequência que Donato se sente deslocado como salva-vidas. As imagens do treino do batalhão à beira da praia deixam isso mais explícito, sem que ele tenha que verbalizar o descontentamento. Ao final do treino, enquanto seus colegas correm para mergulhar no mar, ele vai ficando para trás, caminhando lentamente, até que se torna o último a chegar na água. A música instrumental compõe o sentimento do personagem, contribuindo para construir a ideia do incômodo não-verbalizado, que é concretizada na cena seguinte, com a mudança para o segundo ato do filme, em que o personagem já se encontra em Berlim com o companheiro.

A segunda sequência dessa parte mostra uma intimidação entre eles. Ela se passa na sala do apartamento do casal. A câmera estática em plano médio começa mostrando Konrad colocando um disco na vitrola. A música que começa a tocar é *Aline*, do cantor francês Christophe. Aparentemente, Donato estava mais distante, mas se aproxima quando ouve a canção. Konrad se vira para ele, que está fora de quadro, e começa a cantar, dançar e encenar a música, com gestos amplos que, por vezes, ocupam todo o enquadramento. Quando Konrad começa a tirar a jaqueta, Donato entra em cena, de costas, e faz o

Figura 25: Fotogramas do filme *Praia do Futuro*. Os personagens se encontram à noite, à beira da praia, em uma sequência de muitos silêncios. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.

mesmo gesto. Eles jogam a peça de roupa no chão e passam a dançar juntos. O salva-vidas pega o quadro da parede, posiciona sobre seu rosto e encena como se *Aline* fosse a própria garota retratada. Eles riem, se aproximam e se distanciam. Saem de quadro e voltam. A câmera se desloca pouco pela sala.

A música é interrompida junto ao corte da cena. Na sequência seguinte, em um plano um pouco mais fechado, eles se beijam, sem camisa. O único som de toda a sequência é a respiração ofegante de ambos e os estalos dos beijos. Donato empurra Konrad contra uma estante. A câmera desce na altura da cintura de ambos, no momento em que o alemão tira a cueca de Donato e o agarra. Esse trecho do início da música até a insinuação de um ato sexual, aos 35 minutos de filme, tem por volta de 3 minutos. Segundo alguns relatos, é nesse trecho que as pessoas passaram a deixar a sala de cinema nas primeiras exhibições do filme no Brasil.

Figura 26: Fotogramas do filme *Praia do Futuro*. Os protagonistas dançam ao som da música francesa *Aline* e, na sequência, iniciam uma relação sexual. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.



A partir de então, nas próximas sequências, a atenção da narrativa se coloca na sensação de incerteza de Donato quanto a estar fazendo a coisa certa ao decidir ir para a Alemanha e deixar sua família no Brasil. Há a decisão de ir embora e voltar para Fortaleza, seguida da desistência, que deixou mais clara a permanência definitiva do personagem na Europa. Ainda nessa parte, outra cena retrata a relação sexual

de ambos, dessa vez com as posições sexuais invertidas em relação à primeira cena: Konrad está na posição de parceiro sexual passivo, de costas, enquanto Donato está sobre ele. A sequência é muito breve, mas mais uma vez os rostos dos personagens só aparecem ao final do ato e a câmera não enquadra toda a ação, usando o extraquadro como mais um elemento narrativo e estético que compõe a representação.

Figura 27: Fotogramas do filme *Praia do Futuro*. Relação sexual entre os protagonistas na qual Donato assume a postura ativa, diferente da primeira vez. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.



O segundo ato é finalizado com a mesma experiência destoante entre imagem e som: depois de decidir viver definitivamente em Berlim, Donato vai com Konrad a uma festa. Ambos bebem e dançam animados na pista, um tanto eufóricos com a possibilidade de continuarem vivendo juntos. A luz é predominantemente vermelha, oscilando com *flashes* brancos. No entanto, a música ambiente é substituída por outra, instrumental, mais lenta, diferente daquela que tocava diegeticamente. Essa diferença entre o que se exibe como imagem e o que se compõe como som leva o espectador a uma sensação de mergulho junto aos sentimentos dos personagens, na contradição entre a aparência imagética e a sensação emocional, tematizada de maneira sonora.

Figura 28: Fotogramas do filme *Praia do Futuro*. Depois que Donato decide permanecer em Berlim, os personagens vão a um clube; na obra, imagem e som se colocam conflituosamente. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.



Figura 29: Fotogramas do filme *Praia do Futuro*. Primeiro encontro entre Donato e seu irmão Ayrton, em Berlim, depois de muitos anos de distância. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.



O terceiro e último ato da obra acompanha o encontro entre Donato e seu irmão Ayrton, agora adulto. Aparentemente, o antigo salva-vidas já mora em Berlim há muito tempo e trabalha em um grande aquário, alocado dentro de um prédio na cidade. Ao sair de lá, Donato é seguido por um jovem até o elevador de seu apartamento. Quando salta, é chamado de volta e percebe que aquele homem é seu irmão. Ele fica sem reação, mas Ayrton o agride com socos e empurrões, encurralando-o em um canto do prédio. Só depois desse rompante agressivo é que os dois se abraçam, choram e se separam, sem jeito. Ayrton volta a dar chutes e socos em Donato, até que se separa dele por uma porta de vidro e, na cena seguinte, ambos caminham em direção ao apartamento do irmão mais velho.

A parte final da obra se encarrega da breve aproximação dos irmãos e de algumas respostas sobre a separação entre eles. Nas últimas cenas, Donato, Konrad e Ayrton vão de moto até uma praia no litoral da Alemanha. O irmão mais velho diz querer há muito tempo levar o mais jovem até lá e que sempre lembrava dele ao ver aquelas paisagens. O clima é frio, com neblina, muito diferente do cenário inicial do filme, nas praias do litoral cearense. A obra termina com duas motos andando novamente em curvas, mas dessa vez pelas estradas alemãs. Em *off*, uma carta de Donato para Ayrton, tentando explicar sua ausência e suas lembranças, narrada pelo próprio personagem:

De *Aquaman* para *SpeedRacer*: te escrevo para dizer que eu não morri. Eu só voltei pra casa. Aqui nesta cidade subaquática, tudo pra mim faz mais sentido. Eu não preciso me esconder no mar pra

me sentir em paz, nem preciso mergulhar para me sentir livre. E sempre que me perguntam como era aí, do lado de fora, eu conto de um menino que acha que não tem coragem, mas é o cabra mais corajoso que eu já vi. Magricela, quando todo mundo é forte. Voz fina, quando todo mundo é macho. Pés pequenos, quando todo mundo é firme. Conto do menino e digo que ele é meu irmão. Que ele sou eu, no dia em que eu tiver coragem de aceitar o quanto que eu tenho medo das coisas. Porque tem dois tipos de medo e de coragem, Speed: o meu, é de quem finge que nada é perigoso; o seu, é de quem sabe que tudo é perigoso nesse mar imenso. (PRAIA..., 2014)

A proximidade das imagens, em uma porosidade perceptível e provocada pela escolha estética mais próxima, em certa medida convoca o espectador a participar da cena. Centrar as representações em um casal protagonista formado por dois homens gays, com suas complexidades e no tensionamento, inclusive, do uso de uma virilidade estereotipada, amplia, mesmo que para a própria obra, as dimensões do gênero e de suas representações. Por isso, o filme muitas vezes é considerado uma das obras relevantes do que alguns pesquisadores entendem como “novo cinema *queer* brasileiro” (ALVES, 2017; LOPES; NAGIME, 2015; ALBERTO, 2017; DENNISON, 2020).

3.1.4 – REDES DE RUÍDOS E AS COMUNIDADES ACIONADAS EM TORNO DA OBRA

Como síntese da circulação da obra, podemos observar uma rede de ruídos que dialogam com as ancoragens e os engates estimulados pelo filme, a partir dele e na materialidade que se encontra na própria obra audiovisual. Há, inicialmente, uma reação conservadora e homofóbica de uma parcela dos espectadores que, de acordo com os relatos na imprensa, deixaram a sala depois das cenas de sexo entre os personagens principais. Essa recusa parte do conflito entre a imagem do ator Wagner Moura, em uma trajetória de personagens que desempenhavam uma masculinidade estereotipada e viril, por vezes violenta, dessa vez interpretando um personagem homossexual que se relaciona com outro homem no filme.

A essa primeira concepção do ator e do personagem, temos de adicionar a estética das imagens que, em um direcionamento também político, utiliza esses mesmos

elementos representativos – a velocidade, a bebida, a agressividade –, mas representa o personagem, nos primeiros minutos do filme, em uma relação sexual em que desempenha um papel passivo. Em uma visão preconceituosa e estereotipada das performances de uma masculinidade hegemônica, esse não seria o papel esperado de um homem, ainda que gay. Ou seja, além da tematização da relação homoafetiva, a construção imagética da relação sexual entre dois homens – transposta a barreira do personagem para o próprio ator – pode ter motivado as reações ao filme.

Isso se deu em um contexto político e social de uma certa autorização institucional do preconceito e da homofobia, com um retrocesso das pautas de direitos humanos, especialmente das populações LGBTQIA+ nas esferas do poder político, como o Congresso Nacional, com o avanço das pautas moralizadoras e conservadoras, capitaneadas principalmente por uma bancada evangélica midiaticizada. Podemos afirmar, a partir desse cenário, que essa reação dos espectadores ao filme se somou a uma conjuntura mais ampla de um pânico moral, um avanço conservador diante de conquistas sociais e políticas desses indivíduos, que começara a ocorrer alguns anos antes.

Ainda assim, a partir dessa comunidade que se forma ao redor da obra, recusando suas representações, ou seja, deliberando diante do que consideravam inapropriado, forma-se outra, mais ampla, que transcende a tessitura fílmica, acionando comunidades de interpretação que já compunham o corpo social e que militavam, ou ao menos se posicionavam publicamente, contra os avanços homofóbicos institucionais e sociais. O contraponto a uma primeira comunidade deliberativa é acionado por essa comunidade de interpretação, que se posiciona especialmente nas redes sociais para fazer frente à recusa ao filme.

A partir da trajetória de *Praia do Futuro*, desde sua estreia no Festival de Berlim, podemos pensar em uma série de interpretações e ruídos motivados pela sua circulação, midiaticização e presença nas mídias. Essas múltiplas esferas de contato com a obra nos levam a refletir sobre a formação dessas redes de ruídos e dos diálogos que ela estabelece com o contexto em que o filme circula, em uma perspectiva de ancoragem e engate não apenas no próprio longa metragem, mas também em seus ruídos.

Depois da sessão de estreia na Berlinale, a cobertura da imprensa e a circulação crítica do filme se dirigiu a dois aspectos: o primeiro, a qualidade técnica e a produção em parceria com

a Alemanha, em uma ideia de internacionalização do cinema brasileiro daquele período, liderada pela experiência do realizador Karim Aïnouz; e o segundo, na interpretação de Wagner Moura (ou em sua designação para o papel) como um homem gay, em cenas de sexo com o ator alemão Clemens Schick. Essa última dimensão foi mais recorrente em materiais midiáticos que transcendiam o público cinematográfico, como é o caso da revista *Glamurama*, em um questionamento da virilidade do personagem e da trajetória do ator, e do folhetim diário *TV Fama*, com ênfase na figura do ator brasileiro, em manchete superdimensionada de um suposto abandono da sala de cinema na estreia do filme em Berlim.

Essa circulação inicial se acrescentou à recepção do filme na primeira semana de sua estreia nas salas de cinema no Brasil. Ao retratar os relatos de que as pessoas deixavam as salas depois das cenas de sexo entre os protagonistas, percebemos a formação de um grupo de espectadores que pareciam encontrar na obra um incômodo na figura do ator Wagner Moura, símbolo de virilidade pelos seus papéis anteriores, associado a um personagem homossexual. A isso se une, ainda, a própria materialidade fílmica, na maneira como a temática questiona e expande as representações de um homem gay vinculadas a símbolos que, de modo estereotipado, pertencem a um universo cisgênero masculino heterossexual e hegemônico. O contexto político e social do país que, à época, enfrentava uma série de retrocessos em sua esfera política institucional, mas também uma midiáticação de pautas homofóbicas e contra os direitos humanos, em especial das populações LGBTQIA+ e das mulheres, contribui para essa reação, ainda mais se considerarmos a existência de pânico morais, que potencializam uma reatividade exacerbada do tecido social, nesse caso frente a um acontecimento midiático com base na temática e na representação de um objeto cultural.

Esse universo de pessoas que deixaram os cinemas repercute nas mídias e se constitui como ruído à obra, já que há algo que escapa da fruição de um circuito do cinema nacional, em que muitos dos filmes considerados de nicho, de autor, ou de uma circulação mais restrita aos festivais de cinema não costumam emergir em outras mídias. Esses ruídos vão, aos poucos, se adensando e constituindo uma rede de relações que transcende as mídias tradicionais e os críticos especializados, e chegam às redes sociais, impulsionados por uma “comunidade de interpretação”²³ (conforme

23. Esse conceito é elaborado com mais adensamento no capítulo 2 da tese.

ESQUENAZI, 2011), em um primeiro momento liderada pela própria produção da obra. Essa comunidade se expande e se torna, aos poucos, uma “comunidade deliberativa” (conforme Soulez, 2013), não mais restrita a um grupo social que já se constituía antes da obra, de uma militância próxima aos direitos LGBTQIA+, mas também de simpatizantes com o tema que o filme e sua rejeição provocam.

Essas pessoas, em rede, se posicionam em um contraponto à reação homofóbica desses espectadores que deixaram a sala, mas principalmente em uma resposta também midiaticizada dos fatos narrados nas mídias. A deliberação, no entanto, diferente da proposta na teoria do pesquisador Guillaume Soulez (2013), aqui, é direcionada a uma circulação expandida da obra, a partir dessa rede de ruídos que o filme motiva. Portanto, pode-se dizer que esse grupo de espectadores que reagem contra a rejeição de *Praia do Futuro* se forma não apenas (ou não sobretudo) motivado pela própria obra, mas também pelos reflexos conflituosos de sua circulação.

A esse grupo se contrapõe ainda outro, constituído por uma comunidade de interpretação conservadora e reacionária, que disputa a narrativa fílmica sob um ângulo moralizante, questionando a representação do personagem como um bombeiro homossexual; a escalação e o aceite do ator Wagner Moura para vivê-lo após seu personagem nos filmes *Tropa de Elite 1 e 2*; e a maneira como o filme retrata esse relacionamento homoafetivo.

É possível identificar, por meio desse mapeamento, uma utilização do filme como instrumento político por essas comunidades formadas a partir de sua rede de ruídos. Ele é empregado como ferramenta nas disputas do debate público, expandido às redes e potencializado por esse objeto cultural, por seu complexo crítico e por sua circulação.

Esses debates, que muitas vezes se colocam frontalmente em conflito, já circulavam no tecido social – basta lembrar o contexto político e social da época, em uma acentuação da repressão aos avanços dos direitos LGBTQIA+ –, mas a obra e seus ruídos catalisam as reações a partir da circulação fílmica e da midiaticização desse fenômeno, ora como símbolo da defesa do próprio filme, ora como ataque a suas representações.

Em termos dos grupos que a obra aglutina, podemos pensar na existência constante das comunidades de interpretação, acionadas nos ruídos da obra: de um lado, o movimento constituído no tecido social de militância e

reivindicação dos direitos LGBTQIA+, inclusive na perspectiva da ampliação de suas representações; e de outro, agentes conservadores, religiosos e, no caso específico do filme, institucionalmente militarizados, que se servem da obra para defender a perspectiva de ameaça moral e de medo da falência de um modelo tradicional de família cis-hétero-patriarcal.

A elas se unem as comunidades deliberativas, formadas exclusivamente a partir da rede de ruídos, que encontram no filme um eixo comum de debate para um tema já presente no tecido social. Esses grupos se reúnem como uma reação à obra, seja na recusa de uma homofobia presente na figura dos espectadores que deixaram a sala e na afirmação de uma luta contra a repressão do movimento mais amplo de direitos humanos, seja, em sentido oposto, na recusa ao próprio filme, seus atores, realizadores e produtores.

Diante disso, e tendo a consciência do contexto político em que a obra ancora, há inúmeros engates que se desenharam, tanto nos próprios ruídos, como é o caso da reação compartilhada por grupos conservadores do sargento dos bombeiros que tece inúmeros comentários preconceituosos sobre o filme, quanto na materialidade fílmica, utilizando *Praia do Futuro* como exemplo de filme que expande as narrativas sobre as relações homoafetivas entre dois homens.

Essas disputas se ampliam a partir do filme, de seus ruídos, mas também fora dele, a ponto de se tornarem conflitos políticos no tecido social, que pode utilizar o filme, suas interpretações e discussões como mote, ou como gênese, mas não se limitam a ele, tornando-o instrumento dos debates políticos colocados naquele momento no espaço público. Por isso, colocar a obra no centro dessa teia de ruídos nos permite observar a apropriação da materialidade fílmica e de suas discussões como ferramenta do próprio político.

É nesse movimento que iremos prosseguir, com a análise de *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015). O filme mobilizou uma ancoragem no contexto político e social brasileiro no momento em que foi lançado, e continua a ser reinterpretado, em um processo constante de diálogo e de engate com o político e o social, a partir de sua narrativa, nos embates de uma funcionária doméstica com a família para a qual trabalha e com sua filha, recém chegada àquele ambiente, e de um conjunto que se soma ao longo de suas circulações.

3.2 — O FILME EM DIÁLOGO COM SEU CONTEXTO POLÍTICO: *QUE HORAS ELA VOLTA?*

24. A versão brasileira do jornal espanhol *El País* foi editada por 8 anos, tendo início nos protestos de 2013. Em dezembro de 2021, a empresa decidiu encerrar sua operação no Brasil, alegando não ter conseguido uma estabilidade econômica no país.

25. Esses programas são citados no primeiro capítulo desta tese, em item que reconstitui de maneira sintética o cenário político institucional brasileiro dos últimos anos.

26. Débora Diniz, professora e pesquisadora na Universidade de Brasília (UnB), teve de se exilar do Brasil em 2018, após inúmeras ameaças de morte a ela e sua família, além dos frequentes linchamentos virtuais. Os ataques extremistas se iniciaram após projeção pública da pesquisadora, que defendeu junto ao Superior Tribunal Federal (STF) os direitos reprodutivos das mulheres, especialmente a possibilidade de decidir pela interrupção voluntária da gravidez até a 12ª semana de gestação, algo que até o momento é proibido no país. Atualmente, é pesquisadora convidada no *Center for Latin American and Caribbean Studies* da Brown University (em Providence, Rhode Island, Estados Unidos).

As interpretações do filme *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015) continuam mesmo depois de alguns anos de sua estreia nas salas de cinema e na TV aberta. Uma reportagem do jornal *El País Brasil*²⁴, de 30 de abril de 2021, por exemplo, começou reproduzindo uma fala de Val, personagem principal do filme: “Tu se acha melhor que todo mundo. Que tu é superior a todo mundo”. A cena é aquela em que a funcionária doméstica repreende sua filha, Jéssica, revoltada com os códigos implícitos na relação entre Val e seus patrões. Ela revida: “Eu não me acho melhor não, Val. Só não me acho pior”. O veículo usou essa breve sequência para contextualizar uma declaração do ministro da economia Paulo Guedes, que havia dito dias antes que “até” os filhos dos porteiros tinham podido se beneficiar dos financiamentos públicos para ingressar no ensino superior, insinuando que havia algo de errado com esse acesso.

Segundo o *El País*, “a personagem Jéssica se tornou símbolo de uma geração de jovens brasileiros de origem pobre que nos últimos anos correu atrás de um sonho: ingressar em um curso universitário” (ALESSI; OLIVEIRA, 2021). Para a publicação, foram as políticas sociais na área da educação que permitiram “reverter um quadro secular de exclusão e desigualdade, contribuíram para facilitar o acesso de filhos de pretos e pobres a espaços até então reservados para uma elite branca”. A matéria trouxe ainda depoimentos de filhos e filhas de porteiros e funcionárias domésticas que conseguiram estudar graças às políticas dos governos de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, como o ProUni e o Fies²⁵.

Não foi só o comentário ministerial, que demonstrava o preconceito das elites com o acesso de uma classe trabalhadora ao ensino superior, que trouxe de volta à discussão a obra lançada há mais de 5 anos. Algumas semanas antes, a antropóloga e docente na Universidade de Brasília, Débora Diniz²⁶, bastante atuante nas redes sociais, também postava em seu perfil no *Instagram* uma referência ao filme, reelaborando o cartaz a partir de um fato ocorrido naqueles dias. Em uma conversa *on-line*, a protagonista do filme, Regina Casé,

era entrevistada por Daniel Cady, nutricionista e companheiro da cantora Ivete Sangalo. A temática não era o cinema brasileiro, mas sim a importância de se relacionar com a natureza e de viver de forma mais saudável. Tinha por mote a série *Um pé de quê?*, produzida de 2001 a 2017 pela apresentadora, em que ela investiga e registra as principais árvores do país.

No entanto, ao fim da conversa de pouco menos de uma hora, Daniel Cady relata que mesmo tendo seguido todos os protocolos e evitado contato com muitas pessoas durante a pandemia da Covid-19, a família toda tinha contraído a doença. Ele explicou que eles tomavam os cuidados necessários, mas que a cadeia de contaminação teria começado por uma das funcionárias da casa, ao se deslocar frequentemente entre seu local de trabalho e sua moradia: “O Covid chegou pela funcionária, pela cozinheira, então, assim, a gente fez o que pôde”, mas o problema era o “funcionário passar uma semana aqui e folgar, enfim, ela acabou trazendo para cá. Mas está tudo bem”.

Nos dias seguintes, houve uma intensa repercussão nas redes sociais sobre a fala do nutricionista, que soou elitista e injusta com a funcionária doméstica, que se arriscava cotidianamente para trabalhar na casa daquela família. A paródia com o cartaz de *Que horas ela volta?* foi acionada rapidamente: a própria *live* dividia, do lado inferior da tela, Regina Casé e do outro Cady, em uma semelhança com a imagem de Val e Fabinho, filho de seus patrões, nas composições do longa-metragem.

Figura 30: Quadro com cartaz do filme *Que horas ela volta?* (à esquerda) ao lado de montagem tematizando a *live* de Regina Casé com Daniel Cady (à direita). Fonte: site oficial da obra; reprodução *Instagram* (autoria do designer Ramon Navarro).



Se a estética já estava próxima, o conteúdo também foi conectado facilmente. A leitura que prevaleceu do diálogo entre os dois, assim como no caso da recepção do filme de Anna Muylaert, ao ser lançado em 2015, foi a da demonstração de um preconceito de classe enraizado na sociedade brasileira. Nesse caso específico, essa referência foi potencializada pelo novo contexto social e sanitário, que evidenciava, nas palavras de Cady, a vulnerabilidade dessas trabalhadoras. Naqueles dias, foram comuns comentários de espectadores, jornalistas e militantes dizendo que aquela situação era muito próxima da narrativa fílmica. Muitos deles se lembraram das palavras de Bárbara, a patroa de Val, que sempre dizia que ela era “como se fosse da família”, com ênfase na condição hipotética que jamais se concretizaria.

3.2.1 — COMPOSIÇÃO DA NARRATIVA FÍLMICA EM RELAÇÕES COTIDIANAS

Para compreender as aproximações contextuais entre a história do longa-metragem e suas circulações e derivações, é importante voltar ao próprio enredo da obra. *Que horas ela volta?* é uma ficção que conta a história de Valdirene Ferreira (tratada como Val durante todo o filme), funcionária doméstica na casa de uma família de classe média alta paulistana. Ela saiu de sua cidade no nordeste do país e, em São Paulo, foi contratada para cuidar do filho do casal Bárbara e José Carlos, Fábio (no filme, Fabinho), desde muito pequeno. O longa-metragem se inicia com Fabinho ainda criança, na piscina, com um cachorro filhote. Val fala ao telefone com uma conhecida que se ocupa de sua filha, deixando subentendido para o espectador que ela se mudou sem a criança, para trabalhar no sudeste.

A sequência avança, depois dos créditos, e a funcionária está então na cozinha, junto a um Fabinho já adolescente, e um cachorro igualmente crescido. Em razão dos anos dedicados ao cuidado do garoto, a relação entre os dois tornou-se muito próxima, demonstrada por cenas como a que Val afaga seus cabelos enquanto ele permanece deitado em seu colo, conforme figura no cartaz da obra. A relação entre ela e seus patrões é gentil, mas distante, apesar de Bárbara sempre insistir que ela é quase um membro da família. As marcações dessa pretensa proximidade ficam evidenciadas na forma como a patroa se refere à funcionária, chamando-a frequentemente de “meu amor” e “querida”.

A calma da casa é interrompida pela chegada de Jéssica, filha de Val que cresceu longe da mãe e decide reencontrá-la para prestar vestibular na Universidade de São Paulo (USP). Quando Val conta para Bárbara sobre a intenção de sua filha em morar com ela, a patroa prontamente se oferece para comprar um colchão e abrigá-la em sua casa, propondo que a jovem durma no chão junto a Val, em seu pequeno quarto, nos fundos da casa. Ela aceita e admira o gesto. Ao se encontrar com Jéssica e contar que elas irão para a residência dos patrões, há o início de uma insatisfação, que cresce com o passar do tempo. Os embates aumentam também por uma inadequação da jovem àquele espaço. Há uma tensão crescente em relação ao lugar que ela deve ocupar e à maneira pela qual ela deve se comportar frente ao casal e a Fabinho.

Ainda que Val tente reiterar que há acordos velados que não precisam ser ensinados, como o papel exato de um funcionário doméstico e de seus familiares na casa dos patrões, Jéssica parece ignorar as recomendações. Isso ocorre já quando ela chega na casa: descontente com a falta de conforto em se confinar no quarto da mãe, pequeno para as duas, ela se voluntaria diante de José Carlos para ficar no quarto de hóspedes, o que acaba ocorrendo mesmo com o protesto discreto de Bárbara e a discordância de Val.

Apesar de tematizar as relações conflituosas entre a funcionária e seus empregadores, mais explícitas com a chegada de Jéssica, o filme busca preservar momentos cômicos e conduzir sua narrativa por meio de cenas ternas, como a já mencionada relação entre Fábio e sua antiga babá. Há uma composição próxima ao humor especialmente nos momentos em que a personagem dialoga com outros funcionários. Logo depois da chegada da filha, e após ela se voluntariar para ficar no quarto de hóspedes, Val tenta espioná-la, sem que ela perceba. Conta com a ajuda de Edna, que sobe em uma escada para tentar ver pela janela do quarto da jovem, enquanto a outra finge regar algumas plantas: “preste atenção: faça que está podando que eu faço que estou aguando. E vai espiando...”. Edna conta que Jéssica está lendo e continua narrando as atividades dela.

Outro momento simbólico, que adianta a inadequação de Jéssica em alguns desses arranjos, é nas cenas seguintes, em que a jovem está sozinha com Bárbara na cozinha. Aos 38 minutos do longa, em uma manhã, Val se atrasa para fazer o café. Ela havia ficado até tarde conversando com Fabinho, que acabara por dormir em sua cama. Jéssica entra na cozinha e se

depara com Bárbara espremendo laranjas. Apesar de não comentar, seu descontentamento com a falha de Val está implícito. Ela oferece suco para a jovem, à contragosto, que aceita e se senta à mesa, enquanto a patroa de sua mãe permanece em pé, apoiada na pia da cozinha. Ela ainda lhe serve pão e queijo. Val chega, interrompe a cena apressada, recolhe as coisas da mesa e chama a atenção da filha. Bárbara sai para o trabalho, deixando que a funcionária se entenda com Jéssica.

Ainda que a relação de Jéssica com Bárbara se coloque em conflito desde as primeiras cenas, há uma proximidade entre a jovem, Fábio e José Carlos. Com o mais velho, ela visita o Edifício Copan, no centro de São Paulo, em uma tarde, depois de manifestar o interesse pela arquitetura do prédio; com o garoto e alguns amigos dele, brinca na piscina depois de ser jogada com roupa e tudo; com ambos, na véspera do vestibular, visita a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, onde almeja cursar sua graduação.

O resultado do episódio da piscina com Fabinho e seus amigos é a decisão de Val de tirar a filha da casa e levá-la para um quarto alugado, na periferia da cidade. Enquanto elas partem, Bárbara pede para que os demais funcionários da casa retirem toda água e limpem a piscina, sob o pretexto de ter sido invadida por ratos. Quando Val leva a jovem para conhecer sua nova morada, no bairro do Campo Limpo, na periferia da zona sul de São Paulo, Jéssica recusa o local. Elas retornam para a casa dos patrões e, mesmo que Bárbara tente esconder o desgosto em vê-la novamente ali, acaba aceitando, por se tratar de um arranjo temporário e se ver sem muita escolha. É logo depois desse evento que ocorre o diálogo mencionado na reportagem do jornal *El País*, citada no início deste tópico. Val está deitada em sua cama e Jéssica em um colchão, ao lado, no chão. É a jovem quem inicia a conversa:

JÉSSICA: Sinceramente... eu não sei como é que tu aguenta, visse.

[Val acende a luz.]

VAL: Como é que eu aguento o quê?

JÉSSICA: Ser tratada desse jeito, que nem uma cidadã de segunda classe. Isso aqui é pior que a Índia!

VAL [brava]: Não vem com essas conversa difícil, negócio de Índia não, que tu é é metida, é isso que tu é!

JÉSSICA: Isso tudo é muito escroto, isso sim!

VAL [*explode*]: Ó o palavrão! Que eu não gosto de palavrão. Tu é que se acha. Tu se acha melhor que todo mundo, tu é superior a todo mundo!

JÉSSICA: Eu não me acho melhor não, Val, só não me acho pior, entendesse? É diferente.

(MUYLAERT, 2019, p. 179; diálogos atualizados segundo filme)

O estopim da última briga entre a chefe da casa e Jéssica se dá na cozinha: Bárbara chega quando ela está comendo o sorvete *gourmet* que era reservado apenas para Fabinho²⁷, direto do pote, encostada à pia. Ela abre a geladeira, pega uma água, olha para a jovem e diz que “é por isso que o sorvete do Fabinho acaba”. Val chega no momento seguinte, retira o recipiente das mãos da filha, guarda de volta na geladeira e pede desculpas para a patroa. Bárbara busca uma bandeja de prata quebrada, que havia guardado no armário, e diz ser de sua bisavó. Pouco antes, Val havia quebrado acidentalmente a bandeja e ficado de pensar em uma maneira de consertá-la.

Nesse momento, contrariada, Bárbara diz que podia não parecer, mas aquela casa ainda era dela. Val se propõe a consertar o objeto de prata, mas a patroa pede apenas que ela vigie Jéssica para que, enquanto ela estivesse naquela casa, permanecesse “da porta da cozinha para lá”. Val repete: “da porta da cozinha para cá, não é isso?”. Ela reitera: “isso, da porta da cozinha para lá”. Ainda que não tenha presenciado a cena, Jéssica se irrita com o ocorrido e decide ir embora da casa, de uma vez por todas. Ela sai à noite, chovendo, na véspera de sua prova de vestibular.

Essas marcações do lugar que deve ser ocupado pela funcionária doméstica, e do outro, o da família a quem ela presta serviços, tornam-se explícitas no trecho mencionado, com os referentes de “lá” e “cá” variando de acordo com o personagem. Mas há outros traços na elaboração da narrativa fílmica, mais próximos das opções estéticas, que também pontuam esses distanciamentos, ainda que de maneira mais sutil. Um deles, muito claro desde o início, é o posicionamento da câmera.

O primeiro plano do longa, aquele em que Val está ao redor da piscina cuidando de Fábio ainda criança, mantém a cena sob a perspectiva dela, com suas costas em primeiro plano e o restante na profundidade do quadro. A cena seguinte, na cozinha, traz para o filme um plano aberto, que abriga a cozinha

27. Havia outro sorvete, mais barato, que era permitido aos trabalhadores da casa.

toda, espaço habitual de Val. Na sequência, há uma primeira cena com um posicionamento de câmera que irá se repetir por várias vezes ao longo da obra: o enquadramento é da geladeira, em primeiro plano, desfocada e posicionada do lado direito; à esquerda, há o interfone da casa e uma parte da parede da cozinha; e bem ao centro do quadro, a fresta da porta da cozinha que permite ao espectador entrever a sala de jantar e a cabeceira da mesa, ora ocupada por José Carlos, quando sozinho em casa, ora ocupada por Bárbara, quando a família está reunida.

De tempos em tempos, Val se coloca na fresta entre o interfone e o suporte de guardanapos de papel, quando aguarda ser chamada pelos patrões ou quando quer ouvir suas conversas sem ser notada. Até os 30 primeiros minutos do longa-metragem, a visão da sala é parcial para o espectador, sempre emoldurada a partir da cozinha. Quando a cena entra no ambiente de trabalho de Val, “da cozinha para cá”, os planos são mais abertos, como é o caso do varal onde ela estende as roupas da família, ou de seu pequeno quarto, nos fundos da residência.

Figura 31: Fotogramas do filme *Que horas ela volta?*, com destaque para a escolha de enquadramento na narrativa do longa, a partir da cozinha da casa. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.



A chegada de Jéssica altera inclusive o posicionamento da câmera: na primeira vez que a jovem se encontra com os patrões de sua mãe, eles mostram toda a casa para ela, desde a sala de jantar até o quarto de hóspedes, espaços em que Val não se sentia autorizada a acessar, a não ser para fazer a limpeza. A restrição dos lugares da casa é demarcada quando Jéssica é convidada por José Carlos a se sentar na mesa para almoçar

com ele. Enquanto ela faz sua refeição, Val a aguarda na cozinha, impaciente, e o enquadramento reproduz novamente a visão a partir da cozinha, conforme observamos na Figura 32.



A composição de quadro se altera ainda em relação a Val e a Jéssica. Enquanto a primeira ocupa as bordas do vídeo na maior parte das cenas em que dialoga com os patrões e, em especial com Bárbara, sempre à margem e com expressões corporais contidas – como os braços para trás, a cabeça abaixada, ou um sorriso discreto no rosto –, Jéssica está posicionada no centro da cena, aparentemente mais confortável com as situações. Há, inclusive, inúmeros momentos de enfrentamento na própria postura, em que a jovem não se esforça para sorrir, demonstrar contentamento, ou em que insiste em encarar diretamente os olhos dos patrões, algo considerado ofensivo ou afrontoso, um abuso por parte dela.

Figura 32: Fotogramas do filme *Que horas ela volta?*, com a mudança do enfoque de câmera em relação às personagens de Val e de Jéssica. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.



Figura 33: Fotogramas do filme *Que horas ela volta?*, com destaque para o posicionamento das personagens no quadro: Val está na maior parte das cenas à direita ou à esquerda (fotogramas superiores), enquanto Jéssica e os patrões se localizam, em geral, no centro da cena (fotogramas inferiores). Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.

28. O vestibular da Fuvest, porta de entrada para a graduação na Universidade de São Paulo, é realizado em duas fases. A primeira, de múltipla escolha, dá um resultado em número de pontos. A partir de uma nota de corte, as turmas são classificadas para uma segunda fase, dissertativa, que depende dos requisitos de cada curso. Nessa primeira fase, Val diz ter ouvido de Jéssica a informação de que fez 68 pontos e, por isso, achava que havia passado naquela etapa, muito mais que a pontuação de Fabinho, que já sabia que não conseguiria ser aprovado.

Nesse sentido, podemos perceber que a forma do filme age na complementariedade de sua estrutura narrativa, por meio do posicionamento da câmera, dos enquadramentos e da corporalidade dos personagens. A mudança que a chegada de Jéssica acarreta não ocorre apenas nos diálogos, mas também na condução da forma fílmica e nas escolhas de composição.

As sequências finais do longa-metragem propõem uma estabilidade temporária e logo uma mudança definitiva nas relações entre Val e seus empregadores. Depois de prestar o vestibular e checar seus resultados, Fábio chega à conclusão de que dificilmente conseguirá passar no curso desejado. Já Val recebe uma ligação de sua filha dizendo que tinha ido muito bem na primeira fase do exame e que provavelmente seria aprovada²⁸. Jéssica havia acertado um número bem maior de questões que o filho de Bárbara.

A felicidade é tanta que Val tem a coragem de entrar na piscina, que havia sido esvaziada depois que Jéssica mergulhou com Fábio e seus amigos, sob a justificativa de ter sido invadida por ratos. Na piscina ainda meio vazia, naquela noite, Val liga para a filha, em uma das cenas mais emblemáticas e comentadas do filme. Ela diz, ao telefone:

- Jéssica? Filha, oi é mainha. Eu tô ligando para dar boa noite. Tô ligando para dar boa noite e pra dizer que eu tô muito orgulhosa de tu. Agora, adivinha onde é que eu tô! Ó [*balança os pés na água*]. Tá ouvindo, ó? Tô dentro da piscina. É! Eu tô! Eu tô muito feliz, visse? Um cheiro. Olha, mainha lhe ama. Um cheiro. (QUE HORAS..., 2015)



Com o fracasso na tentativa de cursar o ensino superior em uma universidade pública, Fábio decide viajar para o exterior, em um ano sabático. Depois da partida do jovem, Val deixa de vez o trabalho e se muda com a filha para a casa que haviam alugado. Nesse processo, descobre que Jéssica tem um filho pequeno. Apesar de discutir com a jovem, acaba por pedir para que ela leve o neto também para São Paulo para viverem juntos, em uma nova configuração.

Figura 34: Fotogramas do filme *Que horas ela volta?*, em uma das últimas sequências, com Val na piscina da casa. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.

3.2.2 – ANCORAGENS NO POLÍTICO: DIÁLOGOS DA OBRA COM SEU CONTEXTO

Ao comentar sobre o processo de elaboração do argumento e do roteiro do filme, a diretora Anna Muylaert relatou em diversas entrevistas²⁹ que foi uma construção longa, de mais de 20 anos. Na primeira versão, pensada em 1996, a obra seria composta por uma reelaboração da realidade pelo realismo fantástico. Desde aquela época, já havia como protagonista uma funcionária doméstica e a relação com seus patrões e colegas, mas naquela ocasião essa figura era elaborada a partir da paranormalidade, de ações misteriosas e por meio da fantasia. Já em uma outra etapa, anos depois, ela elaborou um roteiro em que Jéssica, filha da funcionária doméstica, iria para São Paulo reencontrar a mãe, com o objetivo de ser cabeleireira, mas não conseguia e acabava por trabalhar ela também como empregada doméstica. A ligeira mudança do cenário social, pouco tempo depois, permitiu que a intenção de elaborar uma história verossimilhante não fosse perdida, mas que o destino de Jéssica fosse alterado: a roteirista inverteu o arco dramático, e a jovem passava a ir para São Paulo com o objetivo de ser trabalhadora doméstica, e terminava por abrir um salão de cabelereira.

²⁹. Esses relatos serão mencionados ao longo do texto.

Já sobre a versão que acabou por ser filmada, a diretora relata que a transformação do contexto político e social permitiu que ela mudasse também o destino das personagens, mantendo uma ideia de referencialidade e de respaldo com a realidade histórica em seu filme. Ainda assim, a possibilidade de elaborar uma narrativa para Jéssica que fizesse parecer verossimilhante a entrada da garota na universidade pública só foi possível mais próximo à gravação do longa-metragem, com o roteiro prévio já aprovado:

Na minha cabeça de dramaturga, eu queria tirar o clichê da maldição da repetição. Durante muitos anos o caminho era igual, a filha vinha para cá ser cabeleireira e acabava como doméstica, assim como a mãe. Eu determinei a mudar isso. A partir do primeiro dia em que apresentei a ideia, a associação com o retrato do período pós-Lula foi imediata. O filme estava mais enraizado na realidade do que eu achava. (ROCHA; WEIMANN, 2015, depoimento de Anna Muylaert)

Essa raiz fincada na realidade, que surpreendeu a roteirista, estava na intenção dos produtores do filme, Caio e Fabiano Gullane. Em entrevista para o jornal *O Estado de S. Paulo* (GUERRA, 2014), eles relataram que as mudanças no tecido social e político brasileiro e, principalmente, a Lei das Empregadas Domésticas, foram fundamentais para que o longa-metragem contasse aquela história. Portanto, além da estética realista buscada pela diretora, havia uma procura pela verossimilhança que dialogasse com o contexto histórico, com as alterações sociais e econômicas pelas quais o país passou naqueles últimos anos, antes do lançamento da obra.

O novo texto da legislação mencionado pelos executivos de cinema é a Emenda Constitucional nº 72, de abril de 2013. Com pouco mais de três linhas, seu projeto ficou conhecido como “PEC das Domésticas”³⁰, e tinha por objetivo estender à categoria dos trabalhadores domésticos os direitos garantidos pela Constituição desde a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), estabelecida em 1943, ainda no governo de Getúlio Vargas. Isso quer dizer que, a partir daquele momento, os funcionários da casa também teriam direito a horas-extras, pagamento de multa sobre Fundo de Garantia no caso de demissão sem justa causa, fixação de jornadas máximas diárias e semanais, entre outros, o que não ocorria até então. Mesmo promulgada 2 anos antes, a emenda só foi regulamentada pela

30. PEC é a abreviação de Proposta de Emenda Constitucional, instrumento do Poder Legislativo brasileiro para alterar partes de um texto constitucional, que precisa ser votada e aprovada em rito específico e com maioria de aprovação nos plenários da Câmara dos Deputados e do Senado. O projeto apresentado leva o título de Proposta de Emenda Constitucional nº 66/2012. Aprovado, o projeto dá origem à Emenda Constitucional nº 72.

Lei Complementar nº 150, de junho de 2015, portanto, pouco tempo antes de o filme estrear nas salas de cinema comerciais no país – o que ocorreu em 27 de agosto de 2015.

Apesar de construir uma personagem específica para representar uma funcionária doméstica, que deixa sua vida na cidade de origem e migra para o sudeste em busca de um destino melhor para sua filha, o filme aciona algum imaginário presente na sociedade brasileira, que reflete a condição social dessas trabalhadoras. As pesquisadoras Luana Pinheiro, Fernanda Lira, Marcela Rezende e Natália Fontoura (2019), do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), conduziram um estudo que sintetizou a realidade econômica dessa classe, comparando dados obtidos pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) a partir da Pesquisa Nacional de Amostra de Domicílios Contínua (PNAD), realizada todos os anos no país.

Analisando as conclusões do documento, é possível traçar um breve perfil do trabalhador doméstico e, mais precisamente, da trabalhadora doméstica, já que elas representam mais de 94% do total de pessoas empregadas nesse setor econômico. Em termos gerais, os homens que se dedicam ao trabalho doméstico como fonte de renda representam 0,9% do total de trabalhadores acima dos 16 anos de idade; já as mulheres são 14,6% do total de trabalhadoras no conjunto das atividades remuneradas. Além disso, a questão racial é relevante: em 2018, 10% das mulheres brancas no mercado de trabalho dedicavam-se ao serviço doméstico, enquanto esse percentual era de 18,6% entre as mulheres negras. A maior desigualdade no índice estava no sudeste, região onde o percentual de mulheres brancas continuava em 10%, mas no caso das mulheres negras chegava a 20,5%.

Ao comparar os dados de 1995 com os de 2016, as pesquisadoras (PINHEIRO *et al.*, 2019, p. 20) percebem que houve um aumento significativo de trabalhadoras domésticas com carteira de trabalho assinada: na média, de 17,8% em 1995 para 33,3% em 2016. Entre as mulheres brancas, esse índice estava em 36,8% em 2016, enquanto as trabalhadoras negras registradas atingiam 31,3%. Outro item relevante é o envelhecimento das funcionárias que trabalham nos domicílios. Segundo as autoras (*id.*, p. 13), o índice de mulheres idosas (com mais de 60 anos) que trabalham com serviços domésticos foi de 3% em 1995 para 8% em 2017, ou seja, mais que dobrou no período. Elas justificam essa questão pela ampliação do acesso à escolaridade e a outras ocupações, como os serviços com

atendimento telefônico, além da não valorização do trabalho doméstico remunerado, o que leva as mulheres mais jovens a buscarem outros postos de trabalho.

Sobre as desigualdades raciais nos últimos anos no Brasil, o economista Mário Theodoro (2019, p. 361) também constata a diminuição do percentual de jovens trabalhando como funcionárias domésticas no país, em especial na região sudeste. Se a decisão de Jéssica em não seguir os passos profissionais da mãe só foi possível graças às mudanças sociais que a diretora Anna Muylaert percebeu ao elaborar o roteiro, Theodoro (ibid.) detalha que o percentual de mulheres filhas de trabalhadoras domésticas que seguiram essa profissão na região metropolitana de São Paulo caiu de 9,1% para 7,2% somente entre 2007 e 2008.

Em reportagem publicada no *UOL* pouco antes da exibição do filme no Festival de Gramado/RS, a protagonista Regina Casé destaca a importância da longa-metragem ao chamar a atenção para os direitos das domésticas. Segundo ela, haveria uma incompreensão do público se a obra fosse lançada antes do país ter aprovado a nova legislação: “O filme demonstra como isso é uma coisa recente. É a mesma coisa que a gente sente quando vê aqueles filmes em que a mulher ainda não votava, e a gente tem um estranhamento” (ZENDRON, 2015). A matéria continua e destaca que as estatísticas acompanham a mudança presente na história ficcional, com a alteração dos 22,8% das funcionárias domésticas que dormiam na casa dos patrões em 1992 para apenas 2% em 2014.

Encontrar uma relação entre o Brasil de 2015 e aquele representado na ficção foi uma recorrência das reportagens, das críticas e das resenhas do período em que o filme foi lançado comercialmente nas salas de cinema. Essa ancoragem no contexto político era acionada cada vez que se comentava das relações de Val com sua patroa, ou do papel e das tensões de Jéssica nas dinâmicas entre sua mãe e os patrões. Em 10 de setembro daquele ano, *Que horas ela volta?* foi selecionado para representar o Brasil na corrida por uma vaga no Oscar, entre os que seriam escolhidos melhor filme estrangeiro no início de 2016. Dias depois, os diretores do *Datafolha*, instituto de pesquisa vinculado ao jornal *Folha de S. Paulo*, publicaram no periódico uma crítica sobre o filme, em que elaboravam uma série de relações entre a obra e o Brasil pré-crise política, iniciada em 2013, com os protestos de junho daquele ano.

Os autores Mauro Paulino e Alessandro Janoni (2015) classificam a personagem de Jéssica como representante de uma série de “filhos da inclusão”, uma classe média intermediária que “ascendeu pelo acesso à educação, representada por Jéssica, filha da empregada doméstica que sai do Nordeste para prestar vestibular em São Paulo”, enquanto do outro lado estava a família dos patrões, “a elite da capital paulista, que sob alegoria cordial e modernosa, revela-se conservadora e refratária às mudanças (casal de patrões e o filho, Fabinho)”. Val, segundo eles, estaria em um precário equilíbrio entre essas duas pontas.

O texto de Paulino e Janoni (id.) utiliza o filme para representar não apenas o que está colocado na obra, que, como dizem, se trata de um jogo na articulação política “no qual os marcadores do preconceito de classe são colocados em xeque assim que as mudanças do país se materializam na figura da jovem, que não via a mãe havia dez anos”, mas também para explicitar que a ascensão de Val e Jéssica era temporária e seria improvável a partir daquele momento, em que a crise econômica se intensificava. Por isso, classificava a obra como um filme pré-crise, cujo desfecho seria diferente se ocorresse daquele momento em diante. Se quisesse manter a verossimilhança e a adesão ao Brasil de 2015, ele deveria, segundo os diretores do instituto de pesquisa, tematizar de um lado a incerteza sobre o futuro de Jéssica, que pertence ao grupo que mais sofreu com a crise econômica do período; e, de outro, expor os conflitos da classe alta, na figura do casal de patrões que se sentiam patrocinadores das alterações sociais em um país com o qual não se identificam mais. Por isso, uma essência “da revolta das recentes manifestações contra o governo federal tem presença forte no longa, mas de maneira velada, com todas as painéis passando ainda pelas mãos de Val”³¹.

Ao prefaciar o livro que reúne o roteiro original do filme, a jornalista e escritora Eliane Brum (2019, p. 10) coloca a obra como um símbolo das mudanças sociais pelas quais as funcionárias domésticas passaram, especialmente com a alteração da legislação e a equiparação desse tipo de trabalho a outras categorias formais. Para a autora, foram essas modificações no tecido social que provocou choque e revolta entre as classes mais altas. “Era uma instituição brasileira que estava ameaçada: o privilégio de uma família branca possuir, por uma quantia irrisória, a sua semiescrava negra, ou branca pobre” na maior parte do nordeste. Segundo ela, ainda que a conquista

31. A referência faz alusão aos painéis contra o governo de Dilma Rousseff, muito frequentes àquela época, e capitaneados pelas classes mais altas do país.

32. O filme *Que horas ela volta?* teve uma repercussão significativa nos festivais de cinema nacionais e internacionais. A obra recebeu o Prêmio Especial do Júri no Festival de *Sundance* nos Estados Unidos, pelas atuações de Regina Casé e Camila Márdila (nos papéis, respectivamente, de Val e Jéssica), e foi indicado ao Grande Prêmio do Júri, no mesmo evento. No Festival de Berlim, na Alemanha, levou o Prêmio do público de Melhor ficção na Mostra *Panorama*, que ocorre ao mesmo tempo que a mostra principal. No Brasil, o longa-metragem ganhou o Troféu da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) de Melhor Filme e de Melhor Atriz de Cinema (para Regina Casé). Também foi escolhido em várias categorias, em 2016, no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro (entre eles Melhor filme, Melhor direção e Melhor roteiro). Além disso, recebeu o título de “Melhor Longa Brasileiro” do seu ano pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine).

33. Esse era um assunto recorrente nas entrevistas de Anna Muylaert na época da exibição do filme nos festivais internacionais. Destacamos dois desses depoimentos: para o *site Omelete* (FONSECA, 2015) e para o jornal *El País Brasil* (MORAES, 2015).

34. Essa pesquisa foi realizada por este autor durante estágio de doutorado no exterior (doutorado sanduíche), entre setembro de 2019 e agosto de 2020, com bolsa Fapesp. Na ocasião, foram analisadas as circulações e recepções por espectadores em fóruns *on-line*, na mídia e na crítica profissional dos 10 filmes brasileiros mais vistos na França, de 2012 a 2018. *Que horas ela volta?* ficou em terceiro nessa listagem, com público de pouco mais de 155 mil espectadores nas salas de cinema francesas, segundo dados do *Centre national du cinéma et de l'image animée* (CNC) e da plataforma de estatísticas cinematográficas *CBO Box-Office*, consultados por este autor.

de direitos básicos não atingisse os mais ricos, chegava ao orçamento familiar de uma classe média que já estava perdendo poder aquisitivo em razão da crise econômica, o que pareceu uma conjuntura insustentável naquele momento.

A confiança, por parte da produção, de que o filme iria dialogar com o contexto político brasileiro, era tão grande que chegou a gerar dúvidas sobre a capacidade de compreensão daquela história no exterior. Depois de participar de festivais internacionais³², a diretora Anna Muylaert afirmou³³ que havia um interesse gerado pelo filme, que fazia com que o público questionasse se as relações entre trabalhadores domésticos e seus patrões ainda eram daquela maneira no Brasil. No entanto, ela reiterou que, enquanto fora do país a obra levantava um debate sobre as relações de poder, a colonização, o acesso à educação e as raízes coloniais, no Brasil poderia não ter a mesma recepção: “no início da história, ele revela muito dessas regras separatistas coloniais e nós praticamos elas”, por isso, “para nós tem um lado difícil, tem um lado de terror. Todo mundo senta e gosta muito do filme, mas aqui causa um mal-estar que lá fora não causa” (STRECKER, 2015).

Ao pesquisar sobre a recepção do filme fora do país, e em específico na França³⁴, onde o longa-metragem fez pouco menos de um terço do público brasileiro nos cinemas – o que representou uma grande quantidade de espectadores para um filme dessa nacionalidade naquele país –, notamos uma tendência de interpretação que levava os espectadores a encontrar na obra a representação das desigualdades no Brasil, com a relação entre funcionários domésticos e seus empregadores, além das tensões entre classes sociais. Havia também uma leitura sobre o retrato da meritocracia no longa-metragem (e a crítica a ela), a partir da personagem de Jéssica, na constatação de que as desigualdades nas oportunidades interferem no acesso ao ensino superior de maneira definitiva.

Era recorrente que os espectadores apontassem a construção leve da narrativa, em uma espécie de comédia de costumes, para tratar de um assunto mais profundo. Nesse sentido, havia uma sensação por parte do público francês de que o filme mostrava uma verdadeira representação da vida daqueles trabalhadores no Brasil, o que permitia compreender melhor as estruturas e as relações de classe no país, com origens que remontavam à escravidão e à colônia. Por isso, viam na obra uma cena bastante precisa da realidade brasileira, o que gerava o mesmo espanto já relatado por Anna

Muylaert em suas entrevistas. Ainda que, em um primeiro momento, pudesse parecer que o filme se restringiria a um público brasileiro que conhecia a realidade do país, ele também representava uma oportunidade de relato verossímilhante do Brasil e de suas relações de classe e de trabalho.

3.2.3 – INTERPRETAÇÕES EM CONFLITO E RUÍDOS NAS CIRCULAÇÕES DO FILME

O filme estreou nas salas de cinema brasileiras em 27 de agosto de 2015, depois de gerar uma grande expectativa após as premiações em *Sundance* e Berlim. Como havia sido coproduzido pela *Globo Filmes*, braço cinematográfico do conglomerado de comunicações *Globo*, a divulgação da obra tinha acesso livre nos programas do canal aberto. Foram várias as participações de Regina Casé para a divulgação antes e pouco depois da estreia comercial. Uma delas ocorreu na quinta-feira pela manhã, mesmo dia do início da exibição nos cinemas, no programa *Encontro*, apresentado por Fátima Bernardes e no ar desde 2012.

Para divulgar o filme, o matinal³⁵ contou com a participação da protagonista de *Que horas ela volta?* e também com a presença de funcionárias domésticas. Logo no início, a justificativa da apresentadora foi a oportunidade de cruzar ficção e realidade, para falar das empregadas domésticas. A primeira a ser narrada foi a história de Amélia³⁶, com 30 anos, e que trabalhava desde os 18 naquela profissão. Ela relatou ter sofrido preconceito e ter sido discriminada inúmeras vezes por ter escolhido exercer esse trabalho, em sua opinião ainda visto com maus olhos na sociedade. Porém, Amélia destacou que não morava na casa em que trabalhava e tinha uma vida muito próxima a de qualquer outro trabalhador, fora do setor doméstico. Além de um salário “super bom”, as condições de trabalho, segundo ela, se tornaram ótimas para as domésticas naqueles últimos anos, tanto que ela pôde escolher essa profissão e não ser obrigada a desempenhar outro trabalho.

Ao falar sobre sua personagem, Regina Casé relatou que Val se aproxima de um retrato de funcionária doméstica antigo, presente no imaginário brasileiro, de alguém que não tinha outra opção a não ser migrar do nordeste para o sudeste, morar e trabalhar como doméstica. Mas isso não ocorria mais da mesma forma: “eu acho que mudou, não era só dormir no

35. Disponível em: http://bit.ly/encontro_qhev. Acesso em: 03 de junho de 2021.

36. Todas as funcionárias domésticas que participaram do programa foram creditadas apenas com o primeiro nome. Os demais participantes, já conhecidos, eram tratados por nome e sobrenome.

emprego, era em quartinhos e cubículos, sem janelas, no pior lugar da casa”. Ela continua: “A Val não só dorme no emprego, como nunca chegou a ter a casa dela, mas isso é uma coisa que, graças a deus, está mudando mesmo”.

Na sequência, convidados como o ator Jarbas Homem de Mello e o cantor João Gabriel contavam que tiveram babás durante toda a infância. Havia uma naturalidade na maneira como todos narravam suas histórias com as trabalhadoras domésticas. Um dos casos relatados foi o de uma jovem do interior, que migrou para o Rio de Janeiro para trabalhar com a família de Mello, “em troca dos estudos”: ia à escola próxima a sua casa junto com ele e seus irmãos, e no tempo livre se encarregava dos serviços da casa da família.

Depois disso, Fátima Bernardes convidou ao palco Rubi, que estava desempregada àquela época, mas que tinha uma trajetória como babá. Havia deixado os 4 filhos no Maranhão para trabalhar no Rio de Janeiro, em uma proximidade com a personagem de Val. Ela relatou sonhar em ser cabelereira ou arrumar um trabalho no qual não precisasse pernoitar. Já Elaine contou sobre um golpe que sofreu ao chegar no Rio de Janeiro, anos antes, mas que depois conseguiu buscar a filha que havia deixado na Bahia e, com a ajuda da patroa, comprou uma casa. Apesar de morar no trabalho, ela se emocionou ao contar que conseguiu conquistar sua casa e que sonhava em rever a mãe, depois de 8 anos sem ter essa oportunidade. A filha de Elaine, já adolescente, que estava na plateia, ficou tocada com o relato e disse que queria estudar e ser médica.

Após o depoimento de Elaine, a apresentadora chamou a atenção para a nova lei das funcionárias domésticas, que tinha acabado de ser regularizada no país. Ela citou a necessidade de uma legislação “para evitar que uma pessoa bacana trate bem a funcionária, e uma pessoa não tão bacana evite que ela faça certas coisas”. E continuou: “ou seja, tem que ter uma regra, uma lei que tem que ser cumprida e aí fica mais justo para todos. Se houver a relação de afeto, que bom, que bacana”.

O programa destacou 6 novos direitos adquiridos por essa classe de trabalhadoras: adicional noturno, FGTS, seguro desemprego, auxílio-creche e pré-escola, seguro contra acidentes de trabalho e indenização por demissão sem justa causa. Só então, segundo Fátima Bernardes, a profissão das funcionárias domésticas seria equiparada a qualquer outro trabalho. A partir daí, o Encontro passou a ter uma série de

homenagens às trabalhadoras domésticas, com músicas especiais, relatos de gratidão por parte dos presentes, entre outros depoimentos que demonstravam a possibilidade de haver afeto e apreço nas relações entre empregadas e patroas.

O programa só contou com relatos de mulheres e destacou a presença majoritária delas nesse setor do mercado de trabalho. Com audiência de 7.3 pontos na Grande São Paulo (segundo dados do Ibope), um índice mediano para o programa, não houve repercussão do assunto nas redes sociais no dia da sua exibição ou na manhã seguinte, segundo nosso monitoramento no *Twitter* e *Facebook* a partir da palavra-chave “encontro”. No dia 31 de agosto, o filme voltou brevemente à pauta do mesmo programa³⁷. Na ocasião, o ator Cauã Reymond, convidado do dia, ao lado de outros artistas, relatou que havia assistido ao filme nos cinemas, durante o fim de semana, e por causa dele decidiu aumentar o salário de sua funcionária doméstica, por considerá-la da família³⁸.

A narrativa sobre as relações entre as trabalhadoras e suas patroas como afeto e atenção mútua prosseguiu na programação da emissora aberta. No dia 10 de setembro de 2015, o longa-metragem foi escolhido pela comissão do Ministério da Cultura para concorrer a uma indicação ao Oscar de melhor filme em língua estrangeira. No dia 13 do mesmo mês, o *Fantástico*, revista dominical, exibiu uma matéria³⁹ que falava das relações cordiais entre empregadas domésticas e patroas, ligando esses casos ao filme.

A reportagem de cerca de 5 minutos, intitulada “Fantástico conta a história de famílias unidas pelo trabalho sob mesmo teto”, foi introduzida por Tadeu Schmidt, apresentador do programa à época, que dizia se tratar de histórias do que, no começo, era só um lugar de trabalho, “mas depois a intimidade cresceu, as crianças chegaram, e o emprego virou também um lar”. A ideia era contar a trajetória de vida de duas trabalhadoras domésticas, que criaram os filhos ou os netos na casa dos patrões e que mantinham uma relação de cordialidade e uma convivência tranquila, por longos anos.

Depois de apresentar o primeiro caso, de Maria de Lourdes, que trabalhava há mais de 20 anos na mesma casa, o jornalista Danilo Vieira contextualizou a temática: “Se você está achando que isso é história de cinema, acertou. Em cartaz está um enredo parecido”. Tratava-se do filme *Que horas ela volta?* que, segundo ele descreve, contava a história de Val, uma empregada doméstica que vive e trabalha há anos

37. Disponível em: http://bit.ly/encontro_caua. Acesso em: 03 jun. de 2021.

38. Essa fala foi retomada pela *Revista TPM* (HAMA, 2015), ao entrevistar Anna Muylaert em 13 de outubro de 2015. Ela relata que várias de suas amigas, assim como Cauã Reymond, resolveram mudar as relações e as condições de trabalho que tinham com as funcionárias depois de ver *Que horas ela volta?* e que esse era um efeito comum que os espectadores contavam para ela.

39. Disponível em http://bit.ly/fantastico_qhev1. Acesso em: 03 jun. 2021.

Figura 35: Personagens da primeira matéria do *Fantástico* sobre o filme *Que horas ela volta?*. Os nomes das funcionárias domésticas são grafados sem sobrenome, enquanto os das empregadoras estão completos, com nome e sobrenome. Fonte: frames obtidos pelo autor a partir de vídeo *on-line*.



A matéria não falava especificamente sobre as alterações na relação trabalhista das funcionárias domésticas, o que parecia ter referência com a citação do repórter à carteira de trabalho, mas apresentava uma realidade pautada pela cordialidade e pelo bom relacionamento entre os patrões e seus empregados. No segundo caso exibido, de Alessandra, Danilo Vieira chega a contar que ela, “que já foi filha da empregada”, havia se tornado “filha dos patrões também”, e considerava todos como sua família.

A forma de amenizar a narrativa do filme, com relações de carinho e superação foi percebida pelo crítico Ricardo Calil no dia seguinte, em sua coluna sobre cinema no portal *UOL*. Ele afirmava que o programa tinha reinventado a narrativa do filme, já que o longa era, entre outras coisas, “uma reflexão crítica sobre as contradições sociais brasileiras centrada nas relações entre uma família de classe alta de São Paulo, sua empregada doméstica e a filha desta” (CALIL, 2015) e que, ao transformar essa história em uma relação de amor entre patrões e empregadas, o *Fantástico* deturpava a narrativa fílmica.

Calil (id.) continuou, afirmando que a reportagem anulava o olhar crítico sobre as desigualdades sociais retratadas no filme, em um “curioso caso em que se fez o marketing de um filme afirmando o contrário do que ele defende”. O autor também destacou o tom paternalista ao final da reportagem, muito distante do que propunha, segundo ele, a estrutura do longa. O analista deixou nítida a intenção do programa em elaborar uma interpretação específica para o filme, que ficava longe de um tom crítico ou que não abordava, em momento algum, as questões sociais propostas pela produção.

No domingo seguinte, 20 de setembro, o programa jornalístico decidiu fazer mais uma reportagem, dessa vez mostrando um outro lado da relação entre domésticas e patroas, intitulada “Domésticas conquistam direitos, mas ainda lutam pelo respeito no trabalho”. O texto dos apresentadores, ao chamarem o vídeo, explicita o diálogo com a matéria da semana anterior⁴⁰. Disse Tadeu Schmidt: “Domingo passado a gente contou algumas histórias felizes. Agora a gente vai mostrar que muitas dessas histórias não terminam bem”. A repórter Carla Vilhena, responsável pela matéria, continuou, e afirmou que ninguém gostava de falar sobre esse assunto e que muitas dessas histórias ficavam da porta da cozinha para dentro, não chegavam à mesa de jantar. Ela estava se referindo às relações de exploração e conflitos entre patrões e empregados domésticos.

Na reportagem, o caso de duas mulheres que trabalhavam como domésticas e passaram por apuros com seus filhos pequenos, sendo proibidas pelos patrões de dar a mesma comida da casa a eles, ou que não permitia que os filhos, quando criança, andassem por espaços comuns da residência. Anna Muylaert voltou a dar um depoimento e falou sobre a importância de se representar as histórias que ficavam “da cozinha para dentro”. Em diálogo com Regina Casé, Carla Vilhena explicitou a ironia em se tratar as trabalhadoras “como da família”, mas restringir seus direitos. Ao fim, a repórter destacou a mudança na legislação trabalhista (“as coisas só começaram a mudar para valer com a PEC das domésticas”) e conversou com um especialista, que contou que muitas das trabalhadoras ainda estavam na informalidade, mesmo com os avanços que a nova legislação havia levado para a categoria. Destacou, ainda, o sucesso que o filme teve junto ao público e à crítica, com prêmios em festivais internacionais.

40. Disponível em http://bit.ly/fantastico_qhev2. Acesso em: 03 jun. 2021.



Figura 36: Personagens da segunda matéria do *Fantástico* sobre o filme *Que horas ela volta?*, além de cartela sobre os direitos dos empregados domésticos. Fonte: frames obtidos pelo autor a partir de vídeo *on-line*.

No dia seguinte, o crítico de TV do *UOL*, Mauricio Stycer, publicou em sua coluna semanal a decisão da Globo em realizar uma nova reportagem, depois da reclamação de Ricardo Calil. Segundo ele, o programa resolveu refazer a reportagem ampliando as visões, já que a matéria de Danilo Vieira havia tratado do assunto “de forma piegas sob a ótica da ausência de conflitos” (STYCER, 2015). Para ele, a reportagem de Carla Vilhena havia sido mais realista e abordava as tensões entre patroas e empregadas. Ao fim, destacava a narrativa do filme como uma crítica social, reforçando que ele dialogava mais com a matéria da véspera do que com a anterior.

Essa linha de interpretação mais realista, próxima do que o filme propõe, passou a ser a maneira de se referir à obra, como na chamada da *Tela Quente* de 6 de janeiro de 2016⁴¹, que anunciava a estreia do longa-metragem em rede nacional na semana seguinte, 11 de janeiro. A vinheta dava ênfase à relação conflituosa entre Val, Bárbara e Jéssica. Começava com a frase de Bárbara afirmando que Val era praticamente da família. Ainda que o narrador destacasse apenas que aquele era um filme premiado no Brasil e no exterior, e que a história conquistou público e crítica, as cenas escolhidas eram as que deixavam explícita a segregação entre empregados e patrões e as tentativas de transgressão realizadas por Jéssica quando chegou em São Paulo, questionando o tempo todo aqueles acordos sociais implícitos.

A audiência da exibição do filme na televisão aberta, em sua estreia, foi bastante alta⁴². No dia 11 de janeiro de 2016, atingiu 19.4 pontos no Ibope, totalizando mais de 1,3 milhão de domicílios sintonizados no filme apenas na Grande São Paulo. Esse número é muito maior que os pouco mais de 450 mil espectadores que o longa-metragem levou às salas de cinema no Brasil (ANCINE, 2021). Considerando que, segundo o censo de 2010 do IBGE⁴³, a região contava, à época, com cerca de 3,5 milhões de domicílios que possuíam um aparelho de TV, podemos estimar que, em média, 38% das casas em São Paulo sintonizaram a *Tela Quente* no

⁴¹. Disponível em http://bit.ly/telaquente_qhev. Acesso em: 03 jun. 2021.

⁴². Ao considerar as audiências dos filmes da *Tela Quente* ao longo de 2016, *Que horas ela volta?* ficou entre os mais vistos, em uma lista que tinha, em primeiro lugar, *A bela e a fera* (Christophe Gans, 2014), exibido em 26 de dezembro daquele ano, e alcançando a marca de 25.7 pontos no Ibope da Grande São Paulo.

⁴³. Disponível em http://bit.ly/censo_sp. Acesso em: 03 jun. 2021.

dia da estreia do filme *Que horas ela volta?*, para conseguirmos ter a dimensão da circulação da obra.

Ao realizarmos um cruzamento entre as exibições do filme na Rede Globo e a repercussão nas redes sociais⁴⁴ foi possível observar as leituras políticas da obra, impulsionadas principalmente pela personagem de Jéssica, seja em sua recusa aos acordos aceitos por sua mãe na relação com seus patrões, seja por ter como objetivo passar no vestibular e frequentar uma universidade pública, considerada exclusiva para uma certa classe econômica, a elite do país. Essas repercussões variam de acordo com a época e o contexto em que o longa-metragem foi exibido. Nos próximos parágrafos, buscaremos fazer uma síntese dessas circulações e das repercussões do filme.

Ao longo de 2016, e em especial no primeiro semestre daquele ano, o título do filme foi utilizado inúmeras vezes para tratar da situação política da destituição de Dilma Rousseff da presidência do país. Muitos espectadores escreviam nas redes que o que havia sido retratado no filme *Que horas ela volta?* era reflexo das políticas sociais e educacionais do Partido dos Trabalhadores e, portanto, a pergunta do título poderia servir para se indagar também quando elas seriam retomadas: demoraria muito para Dilma, o PT e sua maneira de governar retornar ao poder, depois do processo de *impeachment*? Afinal, a que horas Dilma (ou a democracia, de acordo com as múltiplas paráfrases) voltaria?

Em 9 de outubro de 2018, o filme foi reapresentado na *Sessão da tarde*, programa vespertino da Globo. Isso ocorria 2 dias depois dos resultados do primeiro turno da eleição presidencial daquele ano, que mostrava a vantagem do candidato de extrema-direita frente ao candidato do PT. No *Twitter*, muitos utilizaram o filme para se posicionar na disputa. Uma das usuárias escreveu ser “muita coincidência a #Globo programar esse filme que tem total relação com a atualidade política. Relata situações que ainda são vistas na nossa sociedade”, questionando se não havia uma relação entre aquele resultado e a exibição do longa. Outra publicação dizia que esse era “o retrato do que o PT fez no país. A filha da empregada cursando uma universidade. É disso que eles têm medo! É isso que eles querem acabar! #HaddadSim”, se posicionando a favor do candidato de esquerda, enquanto “eles” se referia ao espectro dos políticos mais à direita, responsáveis pelo processo de destituição de Dilma.

⁴⁴. Monitoramento realizado no *Twitter* e no *Facebook*, nos dias de exibição do filme em rede aberta de televisão, por meio do termo “*que horas ela volta?*”.

Figuras 37 e 38: Montagens (*memes*) a partir do filme, compartilhadas próximo às eleições de 2018 e que até hoje são utilizadas para exemplificar a tensão política. Fonte: postagens extraídas do *Twitter* (à esquerda) e do *Facebook* (à direita).



As audiências das reexibições do filme continuaram altas: no dia 09 de outubro de 2018, registrou-se uma média de 11.9 pontos no Ibope da Grande São Paulo; no dia 15 de abril de 2019, 10.8 pontos; em 21 de outubro de 2019, chegou a 12.4 pontos de média, na mesma região. Isso sem contar a circulação informal da obra, com a produção de DVDs piratas, vendidos em bancas de camelôs por todas as cidades do país, segundo relato da própria diretora do filme⁴⁵.

Pouco depois de seu lançamento nas salas de cinema, Anna Muylaert já compartilhava a esperança de que o filme seria muito assistido: “Toda a cadeia do cinema entende que ele é um filme de arte. Até a própria Regina Case já deu entrevista afirmando que não sabia se ele ia chegar ao grande público” e “apesar de ter sido tratado como um filme de arte, a bilheteria está provando exatamente o contrário” (ROCHA;

⁴⁵. Sobre isso, ver Muylaert (2019) e o debate em que a diretora participou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na USP, disponível em https://bit.ly/debate_fau. Acesso em: 2 jun. 2021.

WEIMANN, 2015). A diretora pensava, como primeira estratégia, em oferecer um desconto para que as empregadas domésticas pudessem ver o filme. No entanto, relatou que na reunião com o distribuidor a ideia foi imediatamente descartada, por haver um receio de que a patroa se sentisse mal em sentar-se ao lado da empregada na sala de cinema. Se nos cinemas o filme teve uma circulação restrita, com as exhibições abertas e a circulação pelas redes sociais é possível perceber que ele rompeu o receio inicial de que ficaria restrito a um certo circuito filmico.

3.2.4 – ESPECTADORES EM DIÁLOGO COM O FILME: ENGATES EM SUA CIRCULAÇÃO POLÍTICA

Ao analisarmos as repercussões dos espectadores e das mídias a partir de *Que horas ela volta?*, é possível perceber dois movimentos concomitantes no engate do público com a obra e com sua circulação. O primeiro deles, como já vimos a partir do que é elaborado nas redes sociais a cada exibição do filme na televisão aberta e na maneira como ele sempre retorna em sua percepção política, é a formação de uma comunidade deliberativa⁴⁶ a partir da dimensão do político e do social presentes na longa-metragem. Há uma camada de engate na narrativa fílmica, mas também no que é elaborado fora da obra, a partir de suas leituras, suas interpretações e suas críticas, em que podemos notar essa instrumentalização e esse uso do filme para tratar de discussões políticas.

Trata-se de uma comunidade deliberativa pois ela se forma sem, necessariamente, constituir uma comunidade identitária fora do filme, apesar de a maior parte das repercussões nas redes tenderem à aprovação de políticas conduzidas mais à esquerda do espectro político-partidário. Ao avaliar que o filme representa a sociedade brasileira ao longo das transformações geradas nos governos do Partido dos Trabalhadores, como é recorrente nesses depoimentos e nas interpretações dos espectadores e das críticas, há uma cola entre a temática do político e do social elaborada na própria narrativa e outra, em circulação no debate público e na esfera do mundo histórico. Por vezes, a obra é utilizada exatamente para exemplificar e facilitar a compreensão daquilo que se quer dizer na dimensão do político, como no meme que coloca Val e Bárbara em oposição, encontrando

46. Conforme percurso teórico presente no capítulo 2 da tese.

ali uma recusa da patroa de classe média-alta às mudanças sociais que permitiram o acesso da filha da funcionária doméstica à universidade pública.

Essa comunidade deliberativa se altera de acordo com as mudanças contextuais. Portanto, podemos dizer que esse engate que ela provoca é fluido, possível de ser mudado conforme são modificados os debates sociais. Um exemplo disso, que relatamos no início desta análise, é a possibilidade do uso político do filme tanto para exemplificar a recusa ao acesso de uma camada mais vulnerável da população ao ensino superior – com o depoimento do ministro da economia brasileiro –, até o preconceito de classe e as relações de trabalho desiguais que permanecem na sociedade brasileira – com a conversa *on-line* entre Regina Casé e Daniel Cady. Utilizar o filme nessas dimensões, encontrando nele algo no qual é possível um engate, amplia as fronteiras da própria obra, gerando um complexo crítico que aglutina inúmeras outras interpretações e acrescenta, nessa ligação, um grande número de camadas de significados.

Outro movimento que ocorre em *Que horas ela volta?* relacionado ao engate da obra, no diálogo dela com seu público, é o que podemos compreender a partir da ativação das comunidades de interpretação, ou seja, grupos sociais que já estavam constituídos antes do filme e que aderem à narrativa, dialogando com suas representações e circulações, encontrando nela a forma e o conteúdo para estabelecer conexões com os debates já presentes na sociedade, no espaço público. Dois desses grupos ficaram mais evidentes ao reconstituirmos as circulações e as interpretações a partir do filme: a relação das trabalhadoras domésticas com a obra, na maneira em que se viram ou não representadas, e a interpretação do que pode ser considerado seu oposto (as patroas); e a relação das filhas das funcionárias, que se projetavam na figura de Jéssica e que narraram as mudanças e as batalhas de suas vidas nos últimos anos, para ter acesso ao ensino superior e seguir uma realidade diferente da de suas mães. É também a partir dessas duas esferas de interpretação, formadas nessas comunidades, que iremos analisar com mais detalhe os múltiplos engates à obra.

Uma das preocupações verbalizadas por Anna Muijlaert e por Regina Casé, nas entrevistas que concederam em razão das várias exhibições do filme e de sua estreia no circuito comercial de cinema, foi a de que as trabalhadoras domésticas não se vissem no filme. Elas tinham um objetivo, que

estendiam a toda a produção da obra, de representar essas mulheres a partir da figura de Val, na tentativa de romper os estereótipos e um imaginário já cristalizado sobre essa classe, mas também de serem reconhecidas por isso a partir das espectadoras do filme, apesar de serem mulheres de uma classe média alta e nunca tivessem tido aquele ofício como profissão. Em diversos momentos, ficou nítido um receio de que houvesse um rompimento da verossimilhança do filme no transbordamento da personagem ficcional à figura real da atriz Regina Casé.

Na pré-estreia do longa-metragem em São Paulo, no Auditório Ibirapuera, em 11 de agosto de 2015, a diretora do filme⁴⁷ dedicou aquela sessão a todas as funcionárias domésticas, mas em especial a Dagmar, que foi babá de seu filho e grande inspiração para a concepção do roteiro do longa-metragem. Presente no local, Dagmar se levantou e foi aplaudida pelo público. Na vez de Regina Casé⁴⁸, ela confessou não conseguir dedicar o filme a apenas “uma Dagmar” que fez parte da vida dela: “na minha formação, na minha educação, pessoas como a Val foram importantíssimas”, pois “tinha meu pai, minha mãe, que viajavam muito, então eu também vivi muito tempo no quarto da babá, da empregada”. Ali, ela se colocava mais na figura de Fabinho que na de Val. A atriz continuou e explicou sobre o processo de elaboração da personagem, influenciado pelas trabalhadoras da vida real que conheceu em sua trajetória: “Eu mergulhei com toda a admiração por essas mulheres e toda a gratidão”. E continuou: “São milhares de *Vals* que todas nós conhecemos pela vida afora, que hoje a gente está homenageando e agradecendo”.

À primeira vista, a escolha de Regina Casé causou alguns ruídos, antes mesmo de o filme circular. Uma das razões foi a questão racial: se a maior parte das trabalhadoras domésticas são negras, qual a explicação para não escalar uma atriz negra para esse papel? Se há uma recorrência estereotipada de empregadas negras representadas no cinema brasileiro, não seria a oportunidade de tematizar esse clichê a partir de um roteiro que o questiona?

A escalação da apresentadora e atriz para ser protagonista do filme foi decisão de Anna Muylaert. Segundo ela, a opção por Regina Casé, além de ser uma atriz reconhecida, foi em razão do tema do filme ter muita relevância “com o trabalho antropológico que ela vem fazendo na TV há muitos anos e que me faziam ver que ela,

47. A gravação está disponível no Youtube, em http://bit.ly/ibira_qhev. Acesso em: 04 jun. 2021.

48. Disponível em: http://bit.ly/ibira_qhev2. Acesso em: 04 jun. 2021.

assim como eu, tinha – além de interesse – muito respeito” pela figura das empregadas domésticas (MORAES, 2015). Houve também uma preocupação com a verossimilhança da personagem com aquela que iria interpretá-la. Ela afirma a ter escolhido em razão do seu tipo físico, pois “parece ter essa mistura de raça, branca, negra e índia que a torna uma figura muito brasileira, além de ser uma atriz que não fez plástica e tem uma aparência de gente normal”.

De início, percebemos que houve um questionamento de parte da crítica a essa opção. Às vésperas da estreia da obra no circuito comercial, Anna Virginia Balloussier e Guilherme Genestreti (2015), em uma coluna na *Folha de S. Paulo*, evidenciavam uma aparente incoerência: “Nascida e criada na zona sul carioca, moradora do Leblon e dona de bolsas Louis Vuitton, Regina Casé sempre transitou com desembaraço pelo universo popular”. O texto prossegue dando ênfase na relação entre atriz e seu papel de uma funcionária doméstica, com todas as transformações que ela teve de fazer para isso: “Regina vestiu a camisa para entrar na pele de Val. Várias delas, na verdade, já que usava camadas de roupa sob o uniforme de empregada e o ‘avental de plástico gigante’”, até a troca da maquiagem por *spray* para ficar suada. Esse texto é um dos únicos materiais sobre o filme que consta no arquivo de notícias do Sindicato das Empregadas e Trabalhadores Domésticos na Grande São Paulo (Sindoméstica), uma das entidades representativas da categoria profissional, em uma possível crítica à escolha da atriz principal.

No entanto, à medida que o filme começava a circular, a figura de Regina Casé era aceita na representação de uma trabalhadora doméstica. Compreender esse processo de engate nos leva à necessidade de, antes, contextualizar a figura de Casé e sua trajetória na televisão, construída em uma carreira já consolidada como apresentadora, ou o que Anna Muijlaert classificou como o “conhecimento antropológico” da artista. Depois de uma experiência nos primeiros anos de profissão como atriz, do teatro à televisão, ela começou a produzir e apresentar, ao lado do ator Luis Fernando Guimarães, em 1991, o *Programa Legal*, semanal em que os dois iam até as comunidades, periferias e bailes do país. Com a mistura entre ficção e documentário, ele colocava em tela pequenas reportagens e entrevistas, sequenciadas de esquetes humorísticos em que ambos representavam os personagens reais, em breves caricaturas. Foram duas temporadas produzidas, sempre

com um estilo musical como tema (Samba, Brega, Funk, entre outros), encerrando suas exposições em dezembro de 1992⁴⁹.

Em 1995, Regina Casé continuou com a ideia de visitar lugares inusitados e anônimos das diversas regiões do país, dessa vez com uma intenção exclusivamente documental, no *Brasil Legal*, que foi ao ar até 1998. O programa estreou em um episódio com a atriz Sônia Braga⁵⁰. Logo no início, Regina Casé e ela dividiram uma esquete em que representavam, respectivamente, uma empregada doméstica – simulando a personagem Gabriela, papel pelo qual Sônia Braga havia ficado conhecida na televisão – e uma atriz que havia decidido migrar para os Estados Unidos e vivia confortavelmente em Nova York. Ao fim do quadro breve, elas decidem voltar ao Brasil, país do qual não se lembravam mais com clareza, para redescobri-lo.

49. Segundo web documentário do site *Memória Globo*, disponível em: http://bit.ly/case_plegal. Acesso em: 06 jun. 2021.

50. Disponível em: http://bit.ly/case_brasil. Acesso em: 06 jun. 2021.

Figura 39: Regina Casé e Sônia Braga em esquete ficcional cômica do primeiro episódio do programa *Brasil Legal*, em 1995. Fonte: fotogramas obtidos pelo autor a partir de cópia *on-line* do episódio.



De 1998 a 2000, a intenção de levar à televisão personagens inusitados e quadros com pessoas comuns continuou no programa *Muvuca*. O humorístico era essencialmente ficcional, mas contava com a inserção de pequenas reportagens documentais e entrevistas feitas nas ruas do Rio de Janeiro. Em 2001, Regina Casé começou o programa *Um pé de quê?*, veiculado no canal Futura. Em 2002, roteirizou e dirigiu um dos episódios que deu origem à série *Cidade dos Homens*⁵¹, em parceria com Fernando Meirelles.

Em 2006, a protagonista de *Que horas ela volta?* começou a apresentar e a produzir, ao lado do antropólogo Hermano Vianna e do diretor Guel Arraes, o *Central da Periferia*, pelo qual ela é conhecida até hoje. A ideia do programa, exibido no primeiro sábado de cada mês, era ser gravado sempre em uma comunidade periférica do país, com relatos locais, atrações musicais e a visita às casas de moradores dessas localidades. No primeiro ano, foram 8 gravações, desde a periferia de Belém, no Pará, até a região do Capão Redondo, em São Paulo. As edições de 2007 foram incorporadas ao dominical

51. A série *Cidade dos Homens* foi ao ar na Rede Globo de 2002 a 2005. Retornou em 2017 e teve uma sequência em 2018. Ela conta a história de dois garotos moradores da periferia carioca, Laranjinha e Acerola, e seus dilemas da adolescência na comunidade em que vivem, com enfoque em problemas sociais diversos (como a desigualdade, a violência, o tráfico de drogas). Discutimos a circulação crítica da série em seu retorno de 2017, bem como os tensionamentos discursivos elaborados pelo produto audiovisual em: Sousa e Scabin (2020).

52. A *Rede Globo*, por meio do projeto *Memória Globo*, reúne as informações técnicas e as descrições dos episódios do programa no endereço: <https://glo.bo/3fTqamm>. Acesso em: 06 jun. 2021.

Fantástico (com o *Central da Periferia – Minha Periferia*) e, em 2008, tornou-se outro quadro, *LanHouse*, no mesmo programa, que tratava das mudanças tecnológicas dos bairros periféricos das grandes cidades⁵².

Há inúmeros estudos que reconhecem o papel do programa *Central da Periferia* na ampliação das narrativas sobre as comunidades brasileiras. A pesquisadora Esther Hamburger (2007, p. 120) escreve que o “programa de auditório volante” se transformou em “janela para a ampla e diversificada produção cultural que circula na periferia”, o que não ocorria com tanta ênfase na televisão aberta antes dele. Ao tratar sobre as dimensões documentais do popular nas narrativas audiovisuais, Fernão Pessoa Ramos (2013, p. 211) classifica o *Central* como uma das primeiras realizações de grande público a exibir essa concepção de popular e de povo a partir de uma dimensão comunitária. Já o pesquisador Gustavo Souza da Silva (2011, p. 47) destaca a função musical do programa de auditório, que revelou a produção cultural das regiões periféricas, que seriam, posteriormente, absorvidas “pela mídia massiva e pela indústria cultural, como é o caso do *funk* carioca, do arrocha baiano, do forró eletrônico cearense, do tecnobrega paraense ou da *tchê music* gaúcha”.

De 2011 a 2017, Regina Casé comandou o programa *Esquenta!*, que, diferentemente dos anteriores, era gravado em estúdio. A ideia foi continuar com as apresentações musicais e os temas inspirados nas produções culturais das periferias do país, mas fundamentado principalmente nas conversas com a plateia e nas apresentações de cantores e cantoras. Foi durante os intervalos de gravação desse programa que ela participou das filmagens de *Que horas ela volta?*, recebendo inclusive os atores do filme para o lançamento do longa-metragem em seu programa. Em 2018, decidiu deixar o papel de apresentadora para se dedicar à teledramaturgia, e assumiu como protagonista a novela das 21h, *Amor de mãe* (José Luiz Villamarim, 2019), em que interpretou Lurdes dos Santos Silva, trabalhadora doméstica que, assim como Val, deixou o nordeste (nesse caso, a cidade fictícia de Malaquitas, no Rio Grande do Norte) para migrar com os filhos para o sudeste (na trama global, para o Rio de Janeiro). Indagada sobre a semelhança entre as personagens no cinema e na televisão, Regina Casé ponderou que aquela personagem seria sua terceira ou quarta nordestina, mulheres fortes, guerreiras, pobre, “e ao mesmo tempo, essas pessoas

em geral são obscurecidas na dramaturgia, que muitas vezes estão em um lugar muito ruim na novela” (XAVIER, 2019). Ao ouvir o reforço ao temor de ambas as mulheres serem retratadas da mesma forma, reiterou:

Claro que no começo eu fiquei um pouco preocupada com as possíveis semelhanças. (...) Na hora em que eu falava, eu ouvia ‘outra nordestina? Outra empregada?’ Como se fosse ficar igualzinho. Gente, quantos preconceitos a gente ainda tem que dissolver. Eu dizia assim: vem cá, eu conheço atrizes que em toda sua vida, 50 anos de carreira, só fizeram patroas, ou madames, ou cariocas, ou paulistas, ou ricas. E ninguém nunca falou ‘outra rica? E não vai ficar igualzinho? Outra carioca? Outra paulista?’ E é incrível como isso denota imediatamente a ideia de que pessoas de classe média ou rica são todas diferentes, tem uma individualidade, não tem nem perigo de ficar uma parecida com a outra. E que todas as empregadas são idênticas, todos os nordestinos são iguais. Isso já me deu mais vontade de viver essa personagem. (XAVIER, 2019, entrevista de Regina Casé)

Se em um primeiro momento a escolha de Regina Casé como protagonista do filme de Anna Muylaert foi questionada, a proximidade da atriz em seus longos anos de carreira com as representações em tela de pessoas comuns pareceu garantir a ela um respaldo e uma certa propriedade para atuar como uma funcionária doméstica. A circulação do filme produziu um engate entre essa classe de trabalhadoras, que parece ter igualmente validado a maneira como ela compôs seu personagem, considerada verossimilhante e sensível. Portanto, há um duplo movimento na projeção da figura de Regina Casé e a personagem de Val: de um lado, a atriz havia se aproximado, ao longo da carreira, de pessoas diversas, de trabalhadores e trabalhadoras, de uma população comum, e isso fazia com que ela tivesse um lastro de propriedade e uma certa licença para interpretá-los, como sempre havia feito na televisão; de outro, a narrativa do filme e a maneira como a obra representava uma funcionária doméstica, enfatizando sua subjetividade e abordando seus dramas e seu relacionamento conflituoso com a filha e com seus patrões, produzia outra identificação das profissionais junto ao filme.

Isso não impediu que surgissem alguns ruídos, ao ligar a personagem do filme com a figura pública da atriz e apresentadora. Nas festas de final de ano, em 2015, a atriz Carolina

53. Disponível em: http://bit.ly/insta_carolina. Acesso em: 08 jun. 2021.

Dieckmann postou uma foto em suas redes sociais ao lado de Regina Casé e de quatro de suas funcionárias domésticas⁵³. Na legenda, ela agradecia àquelas trabalhadoras por “fazerem tudo tão caprichado e com tanto carinho”. Complementava dizendo que saiu da casa de Regina flutuando de amor e, nas palavras-chaves, deu a entender que se tratava das comemorações de Natal. A repercussão da imagem foi repleta de críticas negativas ao posicionamento de ambas, mas principalmente questionando a relação entre Regina Casé, que nos cinemas interpretava aquelas mulheres, com as suas funcionárias reais, uniformizadas e trabalhando quando boa parte do país estava de férias, com a família. A imagem foi deletada da conta de Carolina Dieckmann na rede social e nenhuma delas se posicionou sobre o ocorrido.

Em relação à circulação da própria obra, houve também a intenção da produção e da distribuição do filme de abrir um diálogo com a categoria de trabalhadoras, para testar de alguma forma aquela narrativa. Em 23 de agosto de 2015, pouco antes de estrear nos cinemas brasileiros, a produção do longa-metragem organizou uma pré-estreia especial, apenas com funcionárias domésticas, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Sobre a experiência na capital paulista, Anna Muylaert comentou:

A sessão das empregadas em São Paulo foi especialmente forte. Eu não consegui sentir tão bem as reações na hora, porque elas estavam muito chocadas. Depois, soube que um grupo saiu dali e passou a tarde numa espécie de terapia. (MORAES, 2015)

Foram vários os relatos, nas mídias e nas redes sociais, da repercussão do filme junto a esse grupo social. Boa parte desses depoimentos estão documentados na página do filme no *Facebook*, em um álbum intitulado “Debates”. Segundo a descrição da seleção de fotos, o filme “vem levantando diversos debates no seio da sociedade brasileira. Além de educação, classismo, machismo, coronelismo, racismo, maternidade, entre outros”. Eles reúnem sessões em universidades, sedes de movimentos sociais, com representantes de classes profissionais.

Além disso, houve um conjunto de matérias específicas que tematizaram a reação de funcionárias domésticas ao filme, como é o caso da reportagem da revista *sãopaulo*. Ela acompanhou Maria Lima, funcionária doméstica por 24 anos, à sessão de *Que horas ela volta?*, em 4 de outubro de 2015. A intenção era documentar as reações da trabalhadora

aposentada e tensionar a verossimilhança da obra: “Além da própria experiência, Maria traz em suas reações o mandato como presidente do sindicato da categoria na cidade”. Ela dizia que “situações como as do filme não são raras, mas que hoje as domésticas estão empenhadas em cobrar seus direitos” (FAGUNDES, 2015a). Na opinião de Maria Lima, o filme era factível e a história se repetia constantemente, porque todas elas eram imigrantes, vindas do nordeste para São Paulo “à procura de uma vida melhor. É uma história já antiga, conhecida e reconhecida mundialmente. E achei muito bom. Tudo é verdade. (...) Sempre tem uma relação de desigualdade”.

Figura 40: Ao centro, a diretora do filme *Que horas ela volta?*, Anna Muylaert, em sessão especial de pré-estreia da obra dedicada às funcionárias domésticas em São Paulo, no dia 23 de agosto de 2015. Fonte: postagem extraída da página do filme no *Facebook*. Disponível em: http://bit.ly/qhev_fb. Acesso em: 06 jun. 2021.



Esse engate à obra também foi relatado depois de uma sessão especial no 2º Encontro de Mulheres do Bolsa Família de Canoas/RS, em março de 2016, em texto produzido pelo Ministério da Cidadania à época. A publicação conta a reação de Vanilda Sousa Araújo, que foi beneficiária do Bolsa Família por 12 anos e trabalhava desde adolescente em casa de família: “Não tem como não se emocionar. A história da Val é a minha história” (DE PAULA, 2016). A ministra do Desenvolvimento Social e Combate à Fome naquele período, Tereza Campello, estava presente no evento e usou o filme para explicar as transformações sociais, econômicas e culturais da camada mais pobre da população. Segundo o texto, o discurso de Campello abordava as personagens do longa-metragem: “A diferença não está na história da Val, uma nordestina que

fugiu da tristeza da seca, para a cidade grande. O diferente está na história da Jéssica, que também saiu do nordeste”, mas que poderia então estudar, prestar vestibular e crescer profissionalmente.

Figura 41: Postagem na página oficial do filme, relatando sessão especial para beneficiárias do Bolsa Família em Canoas/RS. Fonte: extraída da página do filme no *Facebook*. Disponível em: http://bit.ly/qhev_bolsafamilia. Acesso em: 06 jun. 2021.



O uso do filme junto às funcionárias domésticas ainda é recorrente, partindo inclusive das entidades de classe, como é o caso da Federação Nacional das Trabalhadoras Domésticas (Fenatrad), que gere o curso gratuito de capacitação *Domésticas com Direitos*, via *WhatsApp*. Segundo a coordenadora do projeto, Jéssica Miranda Pinheiro, em relato ao *site Universa* (GERALDO, 2020), o filme *Que horas ela volta?*, enviado em 2020 para todas as participantes, suscitou uma ampla discussão sobre os preconceitos de classe e raciais, com o compartilhamento das histórias que as trabalhadoras domésticas vivem, aproximando-as da personagem de Regina Casé.

Se foi possível perceber uma relação entre algumas trabalhadoras domésticas e o filme, a repercussão junto aos

empregadores também ocorreu, ligada à figura dos patrões de Val. Havia tanto uma recusa à verossimilhança daquela história, quanto a uma tentativa de interpretá-la sob a perspectiva das relações indevidas de trabalho. Um desses casos foi publicado na mesma revista *sãopaulo*, que trazia o depoimento da funcionária doméstica Maria Lima. Na reportagem, a jornalista está presente enquanto Margareth Carbinato, presidente do Sindicato dos Empregadores Domésticos do Estado de São Paulo, assiste ao filme. Depois, documenta sua crítica ao que considera ser uma falta de profissionalismo das funcionárias domésticas. Ela dizia ter gostado do papel da patroa “porque ela foi até onde suportou e não ofendeu. Não aprendi muita coisa com o filme e acho que você sempre tem que extrair uma mensagem. Não entendi a mensagem” (FAGUNDES, 2015b).

O filme é um ponto de partida para uma conversa que leva à reflexão (e à desaprovação), por parte de Margareth Carbinato, sobre as mudanças na legislação trabalhista. Segundo a entrevistada, ela vê na obra a falta de respeito com os patrões, algo que considera recorrente atualmente: “Quando nasci não existia empregado com bola no pé nem pelourinho. Então resquício de escravatura, como dizem... não é resquício de coisa alguma, é falta de educação”. A entrevista continua com posições reacionárias da fonte sobre diversas outras situações, como a recusa à ocupação e à reivindicação, por movimentos sociais, de moradias populares.

Ao analisar esse tipo de repercussão entre aqueles que viam o filme nos cinemas, Anna Muylaert relata que havia uma expectativa prévia sobre a reação dos empregadores, que poderia ser percebida pelo próprio cenário polarizado pelo qual o país passava à época: “Eu esperava que eu fosse vítima [de discurso de ódio], mas estranhamente ainda não houve”, porém afirmou que teve notícia de “duas mulheres que levantaram e saíram da sala revoltadas em uma das cenas da Val, o que eu achei bem chocante” (ROCHA; WEIMANN, 2015). Nesse jogo de identificação e recusa com a personagem, a escritora Eliane Brum (2019, p. 8) compreende a necessidade de se analisar não apenas a obra, mas também o acesso a ela. No prefácio do livro que reúne o roteiro do longa-metragem, ela explica que o problema era que a maioria das pessoas que tinha acesso aos cinemas, no Brasil, não tinha possibilidade de se identificar com Val: “A maioria das mulheres brancas, de classe média, assim como dos homens brancos, de classe média, só pode se identificar com os patrões”.

No caso de *Que horas ela volta?*, no entanto, podemos observar uma expansão da obra para outros espaços, além do cinema e dos circuitos de exibição já canônicos. Isso pode ser percebido ao analisarmos outro grupo que se aglutinou a partir da obra, exibindo suas histórias e publicando seus relatos nas redes sociais e nos fóruns de discussão sobre o filme: o das filhas e filhos de trabalhadoras e trabalhadores domésticos que haviam alcançado, nos últimos anos, o ensino superior. Muitas vezes, assim como a personagem Jéssica, eles e elas eram os primeiros de suas famílias a chegar àquela posição e a prosseguir os estudos, amparados por políticas públicas e pela ajuda de seus pais e de suas mães.

Para a diretora da obra, boa parte da repercussão política do filme foi graças à figura de Jéssica e ao que ela representava: a mudança de uma realidade de falta de acesso à profissionalização por meio do ensino superior, que era passada de mãe para filha. Anna Muylaert (2019, p. 30) comenta que o trunfo do filme foi ter dado um nome para uma realidade que já existia e se tornava frequente no país: “As Jéssicas se entenderam enquanto grupo, e o filme foi um espelho. A partir daí, usou-se esse nome, ‘Eu sou uma Jéssica’”. No entanto, ela reconhece que essas personagens, quando vistas na realidade, são um pouco diferentes da personagem do filme, já que “as Jéssicas da vida real são negras, 95%. Claro que há as brancas, mas 95% são negras. A conclusão final é que a grande inclusão – claro, que é social – mas, mais do que tudo, é de raça”. Na sequência da entrevista, ela cita uma ocasião em que essa identificação de jovens com a personagem da filha de Val ficou mais evidente, um debate na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP).

Foi possível ter acesso à parte desses depoimentos durante o debate por meio de uma gravação da própria instituição⁵⁴, mas também em relatos da época, nas redes sociais. Abilio Guerra, professor de arquitetura na Universidade Mackenzie, em São Paulo, compunha a mesa, ao lado das professoras de arquitetura da USP, Nilce Aravecchia e Giselle Beiguelman, além da diretora Anna Muylaert. Ele relatou em sua página no *Facebook*⁵⁵, após o encontro, que o que mais o havia surpreendido era a fila de jovens estudantes ou recém-formados pela universidade que eram filhos, netos, sobrinhos de trabalhadoras domésticas, quase todos de origem nordestina: “Na fala da maioria, a lembrança dos que não tinham conseguido, o agradecimento àqueles que sofreram em

54. Disponível no acervo da faculdade, em http://bit.ly/debate_fau. Acesso em: 09 jun. 2021.

55. Depoimento acessado por meio de postagem na página da cineasta Anna Muylaert. Disponível em: http://bit.ly/anna_abilio_fau. Acesso em: 09 jun. 2021.

dobro para estarem ali” e que contavam “como o racismo e a profunda divisão de classes são heranças escravocratas”.

Ao iniciar aquela conversa, no dia 14 de outubro de 2015, Anna Muylaert ressaltou a importância de estar naquele auditório lotado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, tematizada em seu filme por meio da personagem de Jéssica. Ela destacou o elitismo e a desigualdade presentes nos espaços da cidade, mas também marcada pelos acessos a universidades como aquela. Os depoimentos que Abílio Guerra comenta começaram logo depois. O primeiro deles foi de Vitor⁵⁶, aluno do terceiro ano de arquitetura na FAU-USP. Ele relatou ser filho de nordestinos, emigrados do interior do Ceará para trabalhar em São Paulo, e, segundo ele, um dos poucos que estudavam ali com essa origem: “A Jéssica não tem perfil de estudante da FAU. São poucas as pessoas que eu conheço aqui que são descendentes de nordestinos. Os negros são uma minoria”, por isso a FAU continuava uma faculdade elitizada e branca. A diretora do filme explicou ter escolhido aquela instituição exatamente por também considerá-la um símbolo de faculdade elitizada. Segundo ela, havia a intenção de provocar esse atrito e, mesmo que a figura de Jéssica não representasse a realidade, estava colocada como uma utopia, um símbolo de transformação.

Outros relatos foram no mesmo tom da fala de Vitor, como o caso de Pedro, estudante de arquitetura da USP, neto de uma funcionária doméstica aposentada e filho de uma cabeleireira. Ele contou sobre o preconceito de classe e de origem que ainda sentia junto aos colegas de classe e aos demais alunos do curso. Marina, estudante do último ano, também relatou uma experiência parecida e a grande identificação com a obra. Filha de uma funcionária doméstica aposentada, moradora da periferia do Rio de Janeiro, contou ter ido assistir ao filme com a mãe e as irmãs, em um *shopping*, com sessão lotada: “Para minha mãe e para muita gente pobre, o importante ao acessar a universidade pública no Brasil não é o intelecto, mas sim sair da pobreza”, era também “ter um salário, uma profissão. O importante é sair de uma condição que era hereditária”.

O depoimento que mais repercutiu pós-debate, no entanto, continuando a ser replicado nas redes sociais e em *blogs*, foi o da estudante Débora Carvalho. Formada havia pouco tempo em Engenharia Ambiental pela Escola Politécnica da USP, estava em sua segunda graduação também na Poli, depois de cursar um mestrado em Engenharia Geológica e

56. Os presentes se identificavam no microfone, ao realizarem suas perguntas, apenas pelo primeiro nome e por meio de seu vínculo institucional, por isso não tivemos acesso ao nome completo dos participantes.

Hidrogeologia na Alemanha. Ela foi ao microfone para chamar a atenção sobre a representatividade da figura de Jéssica e de Val no filme, questionando o fato de nenhuma das duas serem mulheres negras. Para ela, se era tão recorrente que atrizes negras fizessem o papel de funcionária doméstica em filmes e nas novelas, em tramas estereotipadas, qual a razão de isso não ocorrer também em uma obra que tinha, por objetivo, mudar essas narrativas? Ela questionava, ainda, a forma como a história de Jéssica era contada: “e se ela tivesse passado por cotas? E se na USP tivesse cotas? Hoje em dia existiriam mais Jéssicas na frente de vocês”.

Naquela época, não havia nenhuma política de cotas na instituição, o que só ocorreu em decisão de junho de 2016, e entrou em vigor para os ingressantes de 2017, em todos os cursos da universidade. Segundo decisão conjunta na Congregação da FAU⁵⁷, passaram a ser destinadas 30% de vagas no ingresso para alunos oriundos de escola pública. Metade delas, dedicadas àqueles que se autodeclararam pretos, pardos ou indígenas. Em 4 de julho de 2017, o Conselho Universitário da USP aprovou a adoção de cotas, em ação afirmativa, para egressos da escola pública em todos os cursos da instituição. Implantadas progressivamente de 2018 a 2020, em 2021 passaram a ser definitivas⁵⁸, com a divisão em 50% de vagas de ampla concorrência, via vestibular da Fuvest, e 50% para ação afirmativa, podendo serem pleiteadas por meio do Sistema de Seleção Unificado (Sisu), o mesmo que seleciona os discentes para as universidades federais. Dessa cota de 50% em ação afirmativa, 37,5% é destinado exclusivamente a pessoas que tiveram formação em escola pública e se autodeclararam pretas, pardas e indígenas⁵⁹.

Convidada por Abílio Guerra depois daquele debate na FAU, Débora Carvalho (2015) escreveu um texto, em que reunia parte de sua fala naquele dia, para a revista virtual *drops*. Ela desenvolve sua reflexão sobre a não-escolha de atrizes negras para aqueles papéis. Segundo a autora, há um dilema: “ser moderno e não selecionar negros ou ser conservador e colocar negros em posições ocupadas por eles secularmente? Não há respostas certas. Depende do contexto”. Apesar de haver uma reivindicação da comunidade negra por não ser retratada somente em papéis subalternos, ela destaca a vontade de ver negras e negros em todos os personagens. Sobre sua identificação com o filme, ela escreve:

57. O relato desse processo e dos resultados da decisão da Congregação da FAU-USP podem ser encontrados no site da urbanista e professora da instituição Raquel Rolnik, que acompanhou os diálogos entre alunos, professores e funcionários sobre as cotas. Disponível em: http://bit.ly/rolnik_cotas. Acesso em: 09 jun. 2021.

58. Com essa medida, 51,7% dos alunos e alunas matriculados em 2021 haviam estudado em escolas públicas. Dentre eles, 44,1% se autodeclararam pretos, pardos e indígenas, o maior percentual já atingido pela USP. Disponível em: https://bit.ly/usp_cotas_2021. Acesso em: 18 fev. 2022.

59. Dados obtidos no site *Vem pra USP!*, programa da universidade em parceria com o governo do Estado de São Paulo para estimular a entrada de estudantes de escolas públicas na instituição. Disponível em: <http://vemprausp.usp.br/estudar-na-usp/cotas-e-inclusao>. Acesso em: 15 fev. 2022.

Sinto que sou uma personagem da vida real, que nenhuma patroa ou obra de ficção brasileira, embebidas em preconceitos, ousou em conceber. Como eu, há muitas Jéssicas, que diante do respeito e da oportunidade, conquistam os seus espaços mundo afora. Nós definimos o lugar que queremos estar. Talvez a verdadeira abolição esteja começando a ser redesenhada agora pelas nossas próprias mãos. Não somos utopia, somos seres de plenas capacidades, de carne, osso e pele negra. (CARVALHO, 2015)

À medida que o filme circulava e mais pessoas tinham acesso à obra, os relatos de estudantes cuja família tinha uma origem parecida com a da personagem Val e que haviam conseguido, nos últimos anos, acesso ao ensino superior, tornavam-se numerosos nas redes. O coletivo *Jornalistas Livres* fez uma campanha, no início de 2016, em sua página no *Facebook*⁶⁰, em que convidava essas pessoas, que haviam se identificado com o filme, a deixar seus depoimentos. A partir desses comentários, elaboraram uma série documental com 5 vídeos breves, de cerca de 5 minutos cada, contando as histórias daquelas que eles intitularam “Jéssicas reais”. Foram 3 depoimentos de estudantes negras que tiveram acesso ao ensino superior particular por meio das políticas públicas implantadas pelo governo federal anos antes, todas com bolsa de estudos do ProUni. Os outros 2 vídeos eram de Camila Márdila⁶¹, atriz que interpreta Jéssica, e da diretora Anna Muylaert⁶².

Mesmo que a ideia inicial tenha sido documentar pessoas que se identificavam com a personagem do filme, os vídeos tomaram outra direção: lançados em abril de 2016, já na época em que o processo de destituição da presidenta Dilma Rousseff avançava no Congresso Nacional, tiveram como objetivo defender o legado das políticas elaboradas por ela e pelos governos de Luiz Inácio Lula da Silva, que foram essenciais na democratização do acesso às universidades, como vimos no primeiro capítulo da tese.

O primeiro episódio narra a história de Cláudia Adão⁶³ (34 anos, assistente social), formada pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo e, à época, mestranda na USP, com tema de pesquisa sobre o extermínio da juventude negra. Ela contou como havia conseguido entrar na faculdade, em grande parte por meio dos esforços da mãe, e suas experiências com as dificuldades em conciliar trabalho e estudo, além do preconceito racial e de classe que sofreu no ensino superior. Sobre *Que horas ela volta?*, ela disse ter

60. Disponível em: <https://www.facebook.com/jornalistaslivres>. Acesso em: 09 jun. 2021.

61. Disponível em: http://bit.ly/camila_jessicasreais. Acesso em: 09 jun. 2021.

62. Disponível em: http://bit.ly/anna_jessicasreais. Acesso em: 09 jun. 2021.

63. Disponível em: http://bit.ly/claudia_jessicasreais. Acesso em: 09 jun. 2021.

se reconhecido no filme: “Lembrei das mulheres da minha família, que trabalharam como empregadas domésticas, e isso doeu também”.

64. Disponível em: http://bit.ly/debora_jessicasreais. Acesso em: 09 jun. 2021.

Com história parecida, Débora Araújo⁶⁴ (40 anos, gestora ambiental), agradeceu à diretora Anna Muylaert em seu depoimento, por ter tematizado o acesso da periferia ao ensino superior em seu filme que mostrava, segundo ela, a possibilidade para a filha da funcionária doméstica não ter que seguir os passos da mãe por não ter outra escolha. Beatriz Sans⁶⁵ (22 anos, estudante de jornalismo, à época) encerrou a série reiterando a importância dos programas sociais, que não são “paternalismo de Estado”, para poder cursar uma faculdade: “O valor da faculdade que eu estou fazendo hoje é maior que o valor do meu estágio, eu não conseguiria pagar”. E continuava: “Sou beneficiária do ProUni. Minha irmã também. A casa que a gente mora é construída pelo Minha Casa Minha Vida”.

65. Disponível em: http://bit.ly/beatriz_jessicasreais. Acesso em: 09 jun. 2021.

Como já destacamos, a época em que a série dos *Jornalistas Livres* foi lançada coincidiu com uma grande movimentação política no país, em razão do processo de *impeachment*. Nesse período, o filme *Que horas ela volta?* já havia sido exibido, inclusive, na TV aberta, na *Tela Quente*, da *Rede Globo*. Ele era utilizado em diversas ocasiões como uma forma rápida de retratar as mudanças sociais do Brasil nos últimos anos, ora no que dizia respeito à condição das funcionárias domésticas, na personagem de Val, ora na possibilidade de acesso ao ensino superior, ligado à Jéssica.

66. A gravação do evento foi disponibilizada pelo site institucional do Partido dos Trabalhadores. Disponível em: http://bit.ly/dilma_jessicas. Acesso em: 09 jun. 2021.

A narrativa se aproximou tanto da ideia de um retrato verossímilhante do país naquele momento, que a própria presidenta Dilma Rousseff recorria à obra para defender seu governo, como é o caso de uma reunião de maio de 2016, em São Paulo, para o lançamento de um livro sobre o enfrentamento do processo no Legislativo. Na ocasião, ela declarou⁶⁶, ao lado da atriz que interpretou a filha de Val: “A Camila, no filme, mostra o que nós queremos de todas as Jéssicas. Mais do que a igualdade, uma postura diante da vida de autoestima, de força”. Esse encontro foi reproduzido em sua página do *Facebook*, em que Camila Márdila carrega um cartaz que parodiava o título da obra (Figura 42).

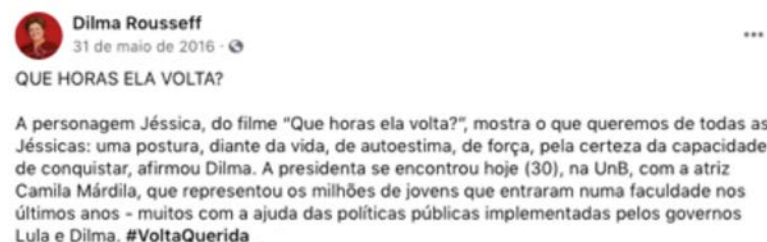


Figura 42: Postagem na página de Dilma Rousseff no Facebook, repercutindo encontro com a atriz Camila Márdila, que interpreta Jéssica no filme *Que horas ela volta?*. Fonte: extraída de página do Facebook. Disponível em: <http://bit.ly/dilmaecamila>. Acesso em: 09 jun. 2021.

Essa imagem, publicada em uma rede social, nos permite refletir sobre as diversas camadas de mediações que envolvem as duas figuras presentes na fotografia. Ao mesmo tempo em que a atriz Camila Márdila estava presente no evento para se colocar a favor do governo de Dilma Rousseff e protestar contra o processo de destituição, ela também representava, nas palavras da chefe do executivo, a personagem que havia interpretado no filme. Se em uma primeira camada havia a expressão de apoio de uma figura pública, também estava colocada a ligação entre Jéssica, personagem ficcional de um filme muito difundido naquele momento, e as políticas públicas reais, frutos da política institucional.

O amálgama entre atriz, personagem, políticas públicas e a presidenta do país estava explicitado na legenda. Segundo ela, a personagem Jéssica era o símbolo daquilo que se podia conquistar a partir de uma série de novas possibilidades colocadas no horizonte para determinada classe social,

suas origens econômicas e geográficas. O uso político do filme se fazia nessas várias camadas de mediação: podia-se acessar a narrativa pela frase do cartaz, referência ao título, adaptando-o ao próprio sistema político; pela presença da atriz que interpretava a personagem; pela ligação dela e de Jéssica com as políticas públicas, na figura de Dilma Rousseff. Camila, naquele momento, era atravessada por Jéssica. Vestida de vermelho – cor símbolo da esquerda e, especificamente, nessa ocasião, do Partido dos Trabalhadores – saltava das telas ao debate público, reelaborando no extra obra uma narrativa que havia se tornado mais ampla que o próprio filme.

Esse trajeto, iniciado por *Praia do Futuro* e concluído com *Que horas ela volta?* nos direciona para interpretações possíveis do político e para diálogos com os contextos de circulação da obra. Se a narrativa fílmica se mostra um ponto de partida para uma rede extensa de ruídos e leituras, eles não se esgotam apenas nas obras, mas se acumulam a partir delas. Nos próximos objetos de análise desta tese, abordaremos as circulações de *Aquarius* e *Vazante*. Diferente dos dois filmes vistos até aqui, as obras de 2016 e 2017 nos levam a analisar situações em que os ruídos lideram as interpretações acerca das obras, sobrepondo-se, muitas vezes, a suas próprias materialidades narrativas.



4 — A POLÍTICA INSTITUCIONAL E O CINEMA COMO FERRAMENTA DE DEBATE:

AQUARIUS E VAZANTE

- _Circulações e interpretações
- _O papel dos festivais na midiática dos filmes
- _Tensões e diálogos políticos
- _Reações à obra e o papel da crítica

A circulação dos filmes nos festivais de cinema é um dos pontos centrais para compreendermos as repercussões de *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) e *Vazante* (Daniela Thomas, 2017). Esses eventos, no caso dessas duas obras, constituíram-se não apenas como reforço em um circuito de legitimação dos agentes e de suas produções, mas também como momentos de grande visibilidade midiática, que permitiram a publicização de algumas das interpretações relacionadas aos longas-metragens.

Com *Aquarius*, isso ocorreu primeiro, no Festival de Cannes, em 2016, quando o filme concorreu ao prêmio máximo da mostra principal, a *Palma de Ouro*. Na ocasião, como já mencionamos, a equipe do filme fez um protesto no tapete vermelho, chamando a atenção não para o longa ou a situação específica do cinema no país, mas sim para uma crise política institucional pela qual o Brasil passava. Essa manifestação passou a motivar as principais interpretações da obra, ainda que aqueles aspectos não estivessem presentes na narrativa fílmica.

Pelo contrário, como veremos, as primeiras campanhas de boicote ao filme, com a repercussão no país do protesto no

festival europeu, foram acionadas antes mesmo de sua estreia nas salas de cinema. O boicote se justificava, pois o sucesso do filme, àquela altura e, segundo determinadas formas de olhar para o cinema na época, parecia ser também o triunfo de certa chave interpretativa, já que ele se ancorava em um cenário político e institucional mais amplo, de tensões, motivado pelo processo de destituição da presidenta Dilma Rousseff.

No caso de *Vazante* (Daniela Thomas, 2017), o filme já havia participado de um festival internacional, lançado em Berlim em 2017, em uma estreia mundial, recebendo elogios de grande parcela da crítica profissional pelo Brasil e pela imprensa estrangeira. No entanto, foi no Festival de Brasília, no mesmo ano, quando fez sua exibição no país pela primeira vez, e na sessão principal do evento, que o retorno do público foi conflituoso.

Em debate no dia seguinte, o público presente questionou a realizadora e a equipe de produção do longa-metragem sobre suas escolhas estéticas e a composição narrativa, que parecia não dar protagonismo algum aos personagens negros, tratando-os como coletivo não-individualizado, e ainda compondo imagens violentas, de abusos diversos, sob um propósito de verossimilhança com a época em que o filme se passa, no início do século 19, no Brasil colonial. A partir de então, o principal mote da circulação da obra, inclusive na mídia e nas redes sociais, foram os desdobramentos daquele debate, mesmo que o contato com a obra em si – assim como ocorreu em *Aquarius* – só fosse acontecer semanas depois, quando estava previsto seu lançamento nas salas de cinema.

O que tentamos analisar, com esses dois filmes, são casos em que a interpretação que salta das obras não está, necessariamente, em sua própria narrativa ou em algum aspecto fílmico apenas, ainda que influenciada por essas esferas. Percebemos neles os movimentos de ancoragem e de engate não às obras, mas a uma rede de ruídos que se estabelece a partir delas e de suas circulações.

Além disso, em ambos os longas-metragens encontramos uma forma de reunir grupos (previamente constituídos ou não) ao redor desses ruídos, como uma reação à obra e ao que se fala sobre ela. Por fim, notamos que tanto *Aquarius* quanto *Vazante* parecem nos conduzir à compreensão da circulação em um cenário político mais amplo, em um diálogo com o contexto que não se faz necessariamente de maneira fluida, mas por meio de embates e disputas, como veremos a seguir, no diálogo entre o filme de 2016 e o contexto institucional conflituoso pelo qual o país passava.

4.1 REFLEXOS DO POLÍTICO NA CIRCULAÇÃO FÍLMICA: *AQUARIUS*

Em 31 de agosto de 2016, após quase 9 meses de um processo de *impeachment*, Dilma Rousseff, presidenta eleita democraticamente em 2014, foi destituída do cargo máximo do Executivo. Depois de um placar de 61 votos favoráveis e 20 contrários no Senado Federal, última instância do procedimento legislativo, o então presidente interino, Michel Temer, antes vice-presidente, tomou posse integralmente de suas funções (CALGARO, 2016). Antes mesmo da decisão final dos congressistas, ele já havia trocado todo gabinete ministerial, desde 12 de maio do mesmo ano, quando Dilma havia sido afastada temporariamente, após a abertura do processo de impedimento pelo Senado. Essa troca de poderes representou o retorno de forças políticas mais à direita do espectro nacional, como o Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), que havia sido derrotado no pleito de 2 anos antes e, agora, apoiava o governo, com um cargo de Ministro das Relações Exteriores para José Serra (MATOSO, 2016), ex-adversário de Dilma Rousseff em 2010, quando foi eleita para seu primeiro mandato.

Figura 43: O então presidente interino Michel Temer empossa seus ministros, em 12 de maio de 2016. Foto: Valter Campanato. Fonte: Agência Brasil.



No dia seguinte à posse definitiva de Michel Temer, estreava nas salas de cinema brasileiras o longa-metragem *Aquarius*, dirigido por Kleber Mendonça Filho. O filme foi anunciado pela imprensa como um retrato indireto do processo político pelo qual o país passava. Em reportagem sobre a estreia da obra, o jornalista Tiago Dias (2016) iniciou o texto fazendo referência àquele cenário político: “No dia em que o país acorda com Michel Temer oficializado como

presidente da República, estreia também o filme que atraiu a energia política de todo o processo” de destituição de Dilma Rousseff. Na matéria, o autor comenta sobre os paralelos traçados pela imprensa estrangeira entre a figura de Clara, protagonista do filme e representada pela atriz Sônia Braga, e a presidenta do Brasil à época. Ele destaca ainda que, mesmo depois de fazer sucesso nos festivais do mundo todo, o filme havia ficado estigmatizado quando sua equipe protestou contra o *impeachment*, em maio daquele ano.

O repórter fazia referência à trajetória de circulação da obra, que coincidiu em grande parte com a política institucional brasileira naquele momento: em 17 de maio, 4 dias depois da posse interina de Temer, o filme fazia sua estreia mundial no tapete vermelho do Festival de Cannes, na França. Foi nessa ocasião que a equipe de produção, diretor e atrizes do filme protestaram com cartazes, chamando a atenção da imprensa mundial para a situação política no Brasil, com frases como “Um golpe de Estado ocorreu no Brasil”, ou “54.501.118 votos incinerados”, em francês e em inglês. Ainda que a narrativa fílmica não fizesse nenhuma referência explícita à situação política institucional daquele momento, o protesto foi colado à obra, e o que prevaleceu nas reportagens que trataram sobre a estreia do filme em Cannes e, posteriormente, quando de sua veiculação nos cinemas, foi aquela manifestação.



Figura 44: Equipe de *Aquarius* protesta no tapete vermelho do Festival de Cannes, na França, em 2016. Fonte: Agência Reuters.

Aquarius, segundo longa-metragem ficcional do diretor Kleber Mendonça Filho, conta a história de Clara, interpretada pela atriz Sônia Braga, moradora de um pequeno edifício – que dá título ao filme – de frente para a praia de Boa Viagem, em Recife, capital de Pernambuco. Ela luta para manter seu apartamento, enquanto todos os vizinhos já haviam

vendido suas propriedades para uma construtora, que tinha como objetivo demolir o imóvel todo e construir uma grande torre no lugar, como ocorreu com a maior parte dos prédios mais baixos e antigos da orla recifense. Além da pressão do mercado imobiliário, ela enfrenta certa resistência dos filhos, em especial de sua filha, que não está convencida de que a melhor alternativa para a mãe seja permanecer ali, onde sempre morou, e se mostra interessada em usufruir do possível patrimônio com a venda do apartamento. O filme tematiza também alguns traços da vida de Clara: um câncer ainda muito jovem, a perda do companheiro de maneira prematura, 20 anos antes, seu relacionamento com os familiares, além de algumas de suas relações amorosas e sexuais.

Para compreender o caminho que levou *Aquarius* até sua estreia em Cannes, além de seus méritos artísticos, é necessário retratar, antes, a carreira de seu realizador¹. Kleber Mendonça Filho nasceu em Recife, em 22 de novembro de 1968. Ainda adolescente, viveu alguns anos com o irmão e a mãe, a historiadora Joselice Jucá, em Londres, durante o doutorado dela, cursado na Inglaterra. Na Europa, o diretor conta ter se tornado cinéfilo e tido contato com filmes que não havia visto antes no Brasil, inclusive os clássicos do Cinema Novo. De volta a Recife, decidiu cursar jornalismo na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), pela ausência do curso de cinema à época. Em 1992, a convite do jornalista e pesquisador Alexandre Figueirôa, então editor do *Jornal do Commercio*, foi trabalhar como repórter e, posteriormente, a partir de 1997, como crítico de cinema. Em 1998, passou a ser curador e coordenador do cinema da Fundação Joaquim Nabuco, importante centro cultural em Recife, fundado em 1949 por Gilberto Freyre.

Sua primeira ida a Cannes foi em 1999, com o objetivo de cobrir o festival para o jornal pernambucano. Seu filme de estreia no evento francês foi o curta-metragem ficcional *Vinil verde* (2004), exibido na *Quinzena dos realizadores*. Ele conta a história fantástica de uma garota que ganha uma caixa de discos de vinil da mãe, sob a condição de que ouvisse todos, menos o vinil verde, regra que ela decide desobedecer. Antes dele, o cineasta havia feito, ainda na faculdade, os documentários *O homem de projeção* (1991) e *Casa de imagem* (1992), ambos codirigidos por Elissama Cantalis. Profissionalmente, estreou com o média-metragem *Enjaulado* (1997) e, anos mais tarde, lançou o curta-metragem *A menina do algodão* (2003, em codireção com Daniel Bandeira), todos ficcionais.

1. As informações e os principais dados sobre a carreira de Kleber Mendonça Filho foram extraídos de duas entrevistas do cineasta: uma ao jornalista Marcelo Pinheiro (2018) e outra às repórteres Débora Nascimento e Luciana Veras (2019). Os dados sobre a produção cinematográfica de Kleber Mendonça Filho antes de *Som ao Redor* (2013) foram extraídos da síntese contida na tese da pesquisadora Márcia Vanessa Malcher dos Santos (2019), sobre o cinema contemporâneo produzido em Pernambuco.

Depois de outros dois curtas-metragens ficcionais, *Eletrodoméstica* (2005) e *Noite de sexta, manhã de sábado* (2006), dirigiu seu primeiro longa-metragem, o documentário *Crítico* (2008), que reúne entrevistas realizadas nos anos anteriores, em que se dedicou à atividade de crítico e a partir dos festivais que frequentou, com cineastas brasileiros e internacionais, críticos profissionais, produtores e atores. Sobre o papel do diretor também como entrevistador no filme, a pesquisadora Márcia Vanessa Malcher dos Santos (2019, p. 168) comenta: “É perceptível a descontração por parte dos entrevistados em relação a Kleber, o que demonstra não apenas a familiaridade, mas também o grau de inserção do cineasta no meio”. Para a autora, a variedade das personalidades e de materiais de apoio no filme, aos quais o cineasta teve acesso, também é reveladora, pois “além de expressar a proximidade de Kleber do ambiente social dos festivais, também mostra o ampliado e variado repertório fílmico a que ele teve contato” (id., ibid.).

A consolidação como crítico já havia garantido um amplo trânsito e o estabelecimento de inúmeras relações de sociabilidade no meio cinematográfico e nos festivais do mundo todo. No entanto, é principalmente a partir do curta-metragem *Recife frio* (2009) que Kleber Mendonça Filho passou a ser amplamente conhecido também como diretor nos festivais e na crítica. A ficção emula uma reportagem televisiva para tratar de um fenômeno climático que deixa, de uma hora para outra, a cidade de Recife embaixo de neve. Além de ganhar o prêmio de melhor curta no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, levou o prêmio de melhor filme pelo público e pela crítica, melhor diretor e roteiro em 2009, na 42ª edição do Festival de Brasília.

Em 2012, Kleber deixou por completo sua carreira de crítico profissional para lançar seu primeiro longa-metragem ficcional, *O som ao redor*, no Festival de Rotterdã, na Holanda. O filme havia sido apoiado pelo Hubert Bals Fund, um fundo curatorial atrelado ao Festival de Roterdã e dedicado ao apoio de realizadores da África, Ásia, América Latina, Oriente Médio e Leste Europeu, em qualquer estágio da produção, desde o roteiro até a finalização. Segundo o *site* oficial², a seleção do filme de Kleber Mendonça Filho foi realizada na primavera de 2011, para a pós-produção e o financiamento final da obra.

O filme *O som ao redor* tem como tema uma relação de trabalho entre o passado colonial brasileiro, nos engenhos de cana-de-açúcar, e o presente desigual, fundamentado no

2. Disponível em: <https://iffr.com/en/hbf-archive>. Acesso em: 3 nov. 2021.

trabalho doméstico e informal. O elo entre esses dois tempos é o patriarca de uma família de classe alta de Recife. Francisco já foi herdeiro de uma grande fazenda produtora de açúcar, mas com a aparente decadência do negócio familiar, ao longo de gerações, foram deixando de lado a vida agrícola e investindo um grande patrimônio na compra de imóveis na cidade. É com a receita que obtém dos aluguéis desses empreendimentos que, aparentemente, mantém sua vida como patriarca de uma família numerosa, todos morando próximos, no mesmo bairro, onde a narrativa se desenrola. O bairro que ambienta a obra, inclusive, é o mesmo que o realizador morava, na capital pernambucana. O protagonista da história é um dos netos de Francisco, João, que voltara há pouco tempo da Alemanha, onde foi estudar. Ele trabalha como corretor para o avô e gerencia essas propriedades familiares. As tensões de classe são constantes no filme, a partir, principalmente, da perspectiva de uma classe média confortável.

A exibição no festival foi fundamental para que o filme fosse distribuído na França e em outros países do mundo, e ganhasse ampla repercussão na crítica. Segundo Guillaume Morel, sócio da *Survivance*, distribuidora responsável pela entrada do filme no país europeu, seu primeiro contato com a obra foi por meio de Roterdã (CHAUVEL, 2014) e houve um grande espanto com a repercussão do filme junto à crítica depois do festival. Em entrevista a este autor, o distribuidor Yohann Cornu (2020), da Damned Films, produtora francesa que também busca em Roterdã os filmes estrangeiros para distribuição no mercado europeu, relatou ter sido procurado por Kleber Mendonça Filho para a distribuição de *O som ao redor* antes do festival holandês. Ele não conhecia o filme e recusou a proposta, mas relata ter se arrependido, pois depois da exibição nos Países Baixos, havia uma série de distribuidoras interessadas pela comercialização do filme e por coproduzir outras obras em parceria com o diretor brasileiro.

Uma ponte importante entre o realizador de *Aquarius* e a França é Emilie Lesclaux, sócia da empresa CinemaScópio, fundada por ambos, e produtora dos filmes de Mendonça Filho desde 2004, quando iniciou o planejamento de *Recife frio*. Casados desde o início dos anos 2000, os dois são responsáveis por inúmeros projetos em parceria.

Foi nessas circunstâncias que se iniciou a parceria do diretor com Saïd Ben Saïd, produtor franco-tunisiano que fundou, em 2010, a produtora SBS, sediada em Paris. Com

grande trânsito nos festivais internacionais, ele já havia trabalhado com diretores consagrados como Brian de Palma (Estados Unidos), Philippe Garrel (França) e Paul Verhoeven (Países Baixos). Seu primeiro trabalho foi o filme *Deus da carnificina* (Roman Polanski, 2011), que lhe rendeu projeção por trabalhar com o diretor franco-polonês, à época encarcerado em prisão domiciliar, face a condenações por abusos sexuais. Além de Ben Saïd, do lado francês *Aquarius* contou com o produtor suíço Michel Merkt³, responsável pela produção de inúmeros filmes, de 2014 a 2020, selecionados em competição no Festival de Cannes. No Brasil, o filme foi coproduzido pela Videofilmes, empresa de Walter Salles, e pela Globo Filmes⁴.

Para sua produção nacional, o longa-metragem foi autorizado a captar 2,9 milhões de reais em incentivos fiscais, via Lei do Audiovisual, mas os valores efetivamente captados foram de 1,95 milhão de reais. Contou, ainda, com investimentos de 200 mil reais do Estado de Pernambuco, via Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), agência local que patrocina as produções artísticas do estado, além de apoio do Banco Nacional de Desenvolvimento (BNDES), com outros 600 mil. O orçamento total do filme, de 3,4 milhões, foi complementado com investimentos dos demais agentes de produção. Com mais de 350 mil espectadores nos cinemas, segundo dados da Ancine (2021), o filme conseguiu atingir uma receita de quase 5,3 milhões de reais, bastante acima do valor despendido em sua produção. Em seu país coprodutor, a França, *Aquarius* também teve um público expressivo, de pouco mais de 177 mil espectadores, mais de 60% da bilheteria total dos filmes brasileiros naquele ano, segundo dados do *Centre National du Cinéma et de l'Image Animée* (CNC)⁵.

Em 2016, depois do sucesso de *Aquarius*, Kleber Mendonça Filho decidiu pedir demissão de seu posto como curador na Fundação Joaquim Nabuco e se dedicar somente a sua carreira de cineasta. Durante seus 18 anos na instituição, além de programar uma série de filmes reconhecidos em festivais no mundo todo, criou, em 2008, o festival Janela Internacional de Cinema do Recife, ao lado de Emilie Lesclaux. O evento ocorre tradicionalmente na sala de cinema da fundação e no Cinema São Luiz, fundado em 1952, um dos mais antigos cinemas de rua de Pernambuco e do Brasil, ainda em atividade.

Depois de *Aquarius*, o diretor foi convidado, em 2017, para integrar o júri da *Semana da Crítica*, em Cannes, que

3. O primeiro filme produzido por Michel Merkt, *Mapas para as estrelas* (David Cronenberg, 2014), rendeu à Julianne Moore o prêmio de melhor atriz no Festival de Cannes daquele ano. Desde então, o produtor foi responsável por inúmeros filmes indicados e vencedores do festival, como *Juste la fin du monde* (Xavier Dolan, 2016), *Clímax* (Gaspar Noé, 2018), *Cafarnaum* (Nadine Labaki, 2018), *Sinônimos* (Nadav Lapid, 2019), *It must be heaven* (Elia Suleiman, 2019) e *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (Karim Aïnouz, 2019). Em 2020, Merkt, à época com 47 anos, afirmou ao jornal *Monaco Hebdo* (BRUN, 2020) ter decidido se aposentar da carreira de produtor.

4. A pesquisadora Márcia dos Santos (2019) destaca que *Aquarius* foi o único filme dirigido por um diretor pernambucano, de 1996 a 2016, a contar com o apoio da GloboFilmes, um dos fatores que explicam a capilaridade da obra nas salas de cinema.

5. Dados obtidos durante pesquisa de doutorado sanduíche deste autor, entre setembro de 2019 e agosto de 2020.

ocorre paralelamente ao evento principal. Em 2019, ao lado de Juliano Dornelles, ganhou a Palma de Ouro do festival francês com *Bacurau*. Em 2020, integrou o júri principal do Festival de Berlim e, em 2021, foi escolhido para integrar o júri de Cannes, dessa vez no conjunto de personalidades que escolheriam os principais premiados do evento.

A intensa presença de Kleber Mendonça Filho nos festivais internacionais por muitos anos, como crítico de cinema, seu trânsito entre os principais diretores e produtores brasileiros e do mundo todo, além das premiações de seu primeiro filme no Festival de Roterdã, parecem ter aberto um caminho para que o cineasta expusesse *Aquarius* em Cannes e concorresse à Palma de Ouro no festival, aliado à coprodução francesa, a amplos investimentos no filme e à escolha de Sônia Braga como protagonista.

A atriz, na televisão desde a década de 1970, tem uma extensa carreira, com ampla projeção no cinema brasileiro e internacional. Seu primeiro grande sucesso no cinema⁶ foi com *O beijo da mulher aranha* (Hector Babenco, 1985), em que desempenha um triplo papel. O filme também teve sua estreia no Festival de Cannes daquele ano, sendo indicado à Palma de Ouro e com 4 indicações ao Oscar, incluindo melhor direção. Depois disso, construiu uma carreira fora do país e passou a viver em Nova Iorque, nos Estados Unidos. Seu último filme como protagonista a ter um sucesso internacional antes de *Aquarius* havia sido *Tieta do Agreste* (Carlos Diegues, 1996). A obra permaneceu como o filme brasileiro mais visto na França, de 1992 a 2001, sendo ultrapassado apenas em 2002 por *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002).

Essa trajetória entre o realizador da obra, suas relações de sociabilidade, o caminho da crítica e dos festivais, e o breve contexto político em que *Aquarius* é lançado são elementos importantes para compreender como a obra dialoga com o seu contexto político e social de circulação, ancorando fortemente em questões políticas institucionais ao longo de seu percurso nos cinemas e nas mídias. Para continuar com essas reflexões, mapeando essas possíveis interpretações e os *ruídos* ao longo do percurso do filme, olharemos, inicialmente, para a materialidade da obra, com uma breve descrição de sua narrativa. Na sequência, buscaremos remontar o contexto político e os movimentos de ancoragem e engate que realiza ao longo de seu trânsito e de suas mediações. Por fim, buscaremos analisar o diálogo

6. Sônia Braga relata sua experiência com Babenco e o filme no depoimento à *Folha de S. Paulo* (BRAGA, 2016).

entre interpretações da obra e a crítica institucionalizada, elementos que contribuem para entender o uso de *Aquarius* como ferramenta do político no debate público.

4.1.1 A COMPOSIÇÃO NARRATIVA E AS TEMÁTICAS DE *AQUARIUS*

O título do filme em branco, com fundo preto e o som do mar são substituídos pela música *Hoje*, de Taiguara, lançada em 1969. Enquanto a canção fala sobre trazer no próprio corpo as marcas do seu tempo, a imagem é de fotos antigas, em preto e branco: um garoto pequeno, em um registro em plano aberto, que olha fixamente para a câmera de cima de um escorregador; pessoas embaixo de quiosques de praia; uma avenida ampla na orla da praia com carros antigos; a sombra que os coqueiros fazem na avenida; e um plano dela em panorâmica, com prédios que se sobrepõem às sombras das árvores e se avolumam na beira-mar. Em outro ângulo, ainda nas fotos em tons de cinza, é possível perceber uma cidade que se aglomera mais próxima ao mar, tendo um rio ao fundo, com menos construções.

Um corte e é noite, em uma praia. A música de Taiguara é interrompida na cartela, que sinaliza a primeira parte de *Aquarius*: “O Cabelo de Clara”. O texto em tela deixa claro o ano, 1980. A câmera desliza para poucos carros parados na praia. Alguns amigos chegam animados dentro de um outro veículo. É Clara, então, quem ocupa a imagem: uma Clara jovem, com os cabelos curtos. Ela ri com uma amiga, a cunhada e o irmão – só compreendemos depois quem são as personagens – e mostra-lhes uma música, “*Another one bites the dust*”, do grupo Queen, lançada naquele mesmo ano de 1980. Um plano fechado na placa do carro situa o lugar: Recife, Pernambuco.

A sequência se altera para o apartamento de um prédio baixo na beira-mar, e em destaque um bolo de 70 anos marca uma festa de aniversário. Um homem olha pela janela e vê que Clara está chegando com os demais. Alberto, seu marido, a aguarda. Chegam, cumprimentam os presentes. Clara se encontra com o companheiro, beija a filha. Na cozinha, são as funcionárias, mulheres negras, que preparam a comida da noite. Clara desce para levar um prato dos salgadinhos e refrigerante para José, aparentemente o zelador do prédio. Chama as crianças, que brincavam na garagem, para cantar os parabéns.

A aniversariante é Lúcia, tia de Clara. Enquanto os sobrinhos-netos declamam algumas palavras para a parente, ela olha um dos móveis da sala e se lembra das relações sexuais que teve próxima a eles. A história de Lúcia, narrada pelas crianças, vai de Recife a São Paulo e de volta a Recife, onde morou durante os anos de Ditadura no Brasil, em que sofreu perseguições variadas e chegou a ser presa. Lúcia agradece as palavras, mas brinca que esqueceram, ou preferiram pular, a revolução sexual. Todos riem. Ela, em seguida, relembra de Augusto, seu companheiro, como alguém que ela amava muito. Segundo a tia de Clara, Augusto havia sido seu companheiro por mais de 30 anos, mas não se casaram, porque ele já era casado. Falecido há 6 anos, ela ofereceu um brinde a ele. Apesar da desenvoltura com que Lúcia falava de seu caso extraconjugal, algumas das senhoras da sala demonstravam seu constrangimento ou descontentamento, mas disfarçavam.

Figura 45: Fotogramas do filme *Aquarius*. Na cena, Lúcia se lembra de suas experiências sexuais a partir do móvel na sala, durante sua festa de aniversário. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.



Depois do discurso para a aniversariante, Alberto comenta sobre os momentos difíceis que passaram em 1979, com o tratamento de Clara contra um câncer. Ele diz que eles superaram a doença e que ela estava ali, com eles, com um “cabelinho à Elis Regina”, recuperada e com saúde. Depois dos parabéns, os convidados dançam na sala ao som de “Toda menina baiana”, de Gilberto Gil, lançada em 1979. É a música que faz a transição temporal, do apartamento da década de 1980, para outra configuração.

Sem convidados, com a luz do dia, a cena mostra uma Clara já mais velha. Ela olha para a praia pela janela, enquanto faz alguns exercícios matinais. Chama por Ladjane, a funcionária da casa, uma senhora já mais velha que ela, e pergunta

qual o cardápio do almoço. Diz que vai à praia. Pega sua bolsa, sua viseira e sai. A câmera se volta no detalhe para o mesmo móvel da sala que estava no aniversário de Lúcia e que tinha avivado suas memórias. Ele continuava no apartamento.

Na praia, Clara participa de atividades físicas e se diverte com outros moradores do bairro. Ao terminar, decide entrar no mar, o que leva Roberval (interpretado por Irandhir Santos), salva-vidas do local, a adverti-la sobre o perigo dos tubarões e dizer que iria pedir para a patrulha que passava com um bote salva-vidas na água que vigiasse o banho de Clara. Quando sai do mar e se molha em um chuveiro na beira da praia, a câmera se vira para o mesmo edifício do início do filme. Diferente das primeiras cenas, em que sua fachada estava pintada de rosa, ele agora é azul, mas continua da mesma maneira que no início. De volta para casa, no banho, a imagem dá conta de destacar uma cicatriz em seu seio, operado no tratamento contra o câncer.

As próximas cenas ilustram o ofício de Clara como jornalista musical aposentada. Ela, impacientemente, dá entrevista a uma repórter, que insiste em perguntar se ela gosta ou não de música em suportes digitais. Pouco tempo depois, à tarde, enquanto Clara tira um cochilo na rede, há um rapaz que tira fotos de seu prédio, a partir da rua. A campainha toca e ela se levanta para atender. É Geraldo, um senhor que pede para conversar com ela sobre uma proposta para a compra de seu apartamento. Ela diz que não está interessada em vender, apesar de ele insistir que se trata de uma oferta muito generosa. O homem mais jovem, que estava fazendo as imagens do prédio, está ao lado dele. É Diego, engenheiro da empresa e neto de Geraldo. Ele mostra para Clara o projeto do “Novo Aquarius”, prédio que será construído no local onde ela mora. Ela agradece, se irrita, e fecha a porta na cara dos dois. Ela os acompanha, de cima, até a saída do prédio. Diego a observa. É possível perceber, pela apresentação da sequência, que há um atrito que será crescente entre Clara e a construtora, personificada na figura de um jovem ambicioso e pretensamente polido.



Figura 46: Fotogramas do filme *Aquarius*. Primeiro encontro entre Clara e o engenheiro Diego, responsável pela construção do novo edifício. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.

A segunda parte do filme se inicia depois dessa cena e é intitulada “O amor de Clara”. Em seu início, há o encontro de Clara com o sobrinho. Ele lhe conta que irá receber a visita de uma garota, Julia, do Rio de Janeiro, que irá encontrá-lo no feriado. Ela diz para que ele lhe mostre uma música de Maria Bethânia, para dizer que ele é intenso. No café-livraria do irmão, Antonio, e da cunhada, Fátima (os mesmos que estavam com Clara no início do filme), eles discutem sobre a proposta do apartamento e o desinteresse dela em vendê-lo.

Na sequência seguinte, Clara sai com as amigas para um baile. Elas conversam sobre várias situações do dia a dia, inclusive sobre um garoto de programa que uma das amigas conta ter contratado. Um homem as observa, chega mais próximo e convida Clara para dançar. Eles conversam, saem juntos e, no carro, se beijam. Ela tira as mãos dele de seus seios, diz que passou por uma cirurgia. Ele se afasta, beija a mão dela e diz que precisa levá-la para casa, cortando qualquer aproximação. Ela se recusa, toma um táxi e volta sozinha para seu apartamento.

Entre os passeios na praia e o convívio com Ladjane, Clara vai até o cemitério com duas rosas e um caderno de anotações. Dirige-se a uma lápide e conversa sozinha, dizendo que iria ler algumas coisas que havia escrito. Desiste, deixa as

flores sobre o túmulo e a imagem esclarece que se tratava do jazigo de Alberto, seu companheiro, morto em 1997. Em casa, recebe os netos, a filha e os dois filhos, acompanhados da companheira de um deles e de uma babá, que se senta afastada deles enquanto conversam. Um dos filhos mostra a foto do namorado para Clara. Todos comentam com tranquilidade sobre ele e ela pede que o filho a visite com mais frequência. Na cozinha, comentam sobre a compra do apartamento.

Há um estranhamento entre Clara e sua filha. Enquanto Ana relata que foi procurada pela construtora e que eles estão dispostos a oferecer quase 2 milhões de reais pelo apartamento, a mãe se irrita e diz que ela quer colocá-la no lugar de “doida do Aquarius” por não querer vender. Diz que, além da aposentadoria, tem mais 5 apartamentos e um patrimônio construído por ela e o pai deles. Ana discorda e diz que não foi com a carreira de jornalista que ela havia construído o patrimônio, insinuando que era seu pai o responsável pelo bem-estar financeiro da família. Reclama que a mãe passou dois anos fora e que foi o pai que os criou sozinho. O filho mais velho a interrompe e mostra um livro sobre o músico Heitor Villa-Lobos escrito por Clara e aponta para a dedicatória: “Para Martin, Ana Paula e Rodrigo. Pelas horas de lazer que lhes foram roubadas”. O trabalho de Clara justificava, em certa medida, a ausência junto aos filhos. A filha pede desculpa a ela. No fim do dia, eles vão embora e se despedem na garagem do edifício.

A partir de então, há uma série de ataques ao prédio, promovidos pela construtora, para fazer com que Clara saia de lá e venda o apartamento, liberando o imóvel para demolição e construção do novo complexo. Um deles ocorre em uma noite, em que Clara ouve uma movimentação de pessoas subindo as escadas. A música está muito alta. Ela coloca um vinil para tocar, toma uma taça de vinho, mas nada é suficiente para abafar o som. Decide subir até o outro apartamento para ver o que ocorria. Pela fresta da porta, vê pessoas nuas, em uma orgia, com colchões jogados ao chão. Ela decide voltar para o apartamento. Pega o telefone, liga para Paulo, garoto de programa indicado pela amiga no baile, e vê se o rapaz está disponível. Pouco tempo depois, ele entra, olha a casa, elogia a decoração. Ela pede para que ele tire a roupa, transe com ela e vá embora. Ele se senta no sofá, ela sobre ele. Há um enquadramento rápido de um nu frontal do personagem, assim como havia na sequência anterior, com as pessoas nuas sobre os colchões. Apesar de não se ater ao detalhe dessas

cenar, o filme não deixa de retratá-las parcialmente realistas. No dia seguinte, ao sair de casa para a praia, Clara vê que há fezes por toda a escada, e um cheiro muito ruim no prédio.

Nas próximas sequências, Clara encontra com Luisa e o sobrinho Tomás. Eles caminham pela praia para irem juntos à festa de aniversário de Ladjane. Ela explica para a jovem recém-chegada a divisão entre o Pina, bairro mais nobre, e Brasília Teimosa, bairro popular da orla da cidade, “separados por um cano de esgoto”. Na festa, há uma foto do filho da funcionária. Ela explica que uma moto o atropelou e o condutor saiu sem ser visto. Ninguém havia sido responsabilizado pela morte do rapaz. Durante o bolo, alguém segura a foto do jovem, enquanto cantam parabéns para Ladjane.

Figura 47: Fotogramas do filme *Aquarius*. Clara, Tomás e Julia vão ao aniversário de Ladjane, em Brasília Teimosa. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.



Nos dias seguintes, em casa, ela recebe o irmão e a cunhada, os sobrinhos e suas companheiras. Mostra algumas imagens antigas e, em grande parte delas, há o retrato de funcionárias que trabalharam na casa da família. Clara se lembra de uma que, segundo ela, havia roubado alguns pertences deles. A cunhada comenta que “É inevitável: a gente explora elas, elas roubam a gente de vez em quando e assim vai, né?”. Depois de servir vinho para eles, Ladjane os interrompe para, ela também, mostrar uma foto, mas do filho, morto semanas antes, que ela carregava na carteira. Há um momento de silêncio e um certo constrangimento pela atitude da funcionária. Ninguém comenta sobre o que ocorreu com ele. Enquanto isso, Julia, que estava dormindo em um dos quartos da casa com Tomás, levanta-se, vai até a sala e escolhe um vinil para tocar. A música é *Pai e mãe*, gravada em 1975 por Gilberto Gil. Clara se emociona com a

canção. A música desperta a comoção que a memória do filho morto de Ladjane não foi capaz de suscitar.

A parte 3, na sequência, é “O câncer de Clara”, e trata sobre as investidas da construtora em comprar o apartamento de Clara a qualquer custo, e a busca da jornalista por uma reação frente a esse ataque declarado. Em uma das discussões com Diego, depois de reclamar sobre as tentativas absurdas da empresa em incomodá-la e ameaçá-la, Clara ouve do engenheiro que ele a respeitava, pois ela havia tido como origem uma família que deve ter “ralado muito para chegar onde está, uma família de pele mais morena”, insinuando que Clara não era branca e, portanto, não pertencia a uma família aristocrática. O falso elogio explicitava um preconceito de raça e classe, disfarçado por uma reverência equivocada.

Nos planos para impedir a demolição do edifício em que mora, Clara se encontra com um amigo jornalista, proprietário do jornal em que trabalhava, Ronaldo Cavalcante, parente dos donos da construtora. Ele dá algumas pistas sobre um possível caso, ocorrido há muitos anos, que poderia minar os projetos da empresa. Tempos depois, ela recebe dois ex-funcionários da construtora, que contam para ela algo que havia ocorrido nos apartamentos fechados enquanto ela não estava lá. O espectador não sabe ao certo o que é, e isso só se esclarece a partir das próximas cenas, quando ela chama Roberval, salva-vidas da praia, para arrombar a porta de um dos apartamentos. Ela está junto do sobrinho, Tomás, e de sua amiga Cleide, advogada. Ao entrar em um dos imóveis, encontram grandes ninhos de cupim, que começavam a infestar as estruturas do apartamento e do prédio todo. Em outro, a mesma cena. A construtora havia levado as pragas junto a madeiras de demolição, com uma colônia completa de cupins.

Na sequência seguinte, ela toma um banho de mar, depois se veste, passa maquiagem, fuma um cigarro. Encontra o irmão, o sobrinho e a advogada e, juntos, vão até a construtora, Bonfim Engenharia. Ela carrega consigo uma mala de mão, com rodinhas. Dirigem-se à sala de reunião, onde aguardam o proprietário da empresa e Diego. Eles chegam, se cumprimentam. A advogada mostra alguns documentos a eles, que Clara e ela haviam encontrado em um arquivo no fórum da cidade. Clara explica que aquele assunto deveria ser do interesse deles.

O proprietário da construtora ameaça colocá-los para fora. Clara diz que não se impressionava com o tamanho do departamento jurídico deles: “Eu sobrevivi a um câncer faz

mais de 30 anos. E hoje em dia, eu resolvi uma coisa, eu prefiro dar um câncer ao invés de ter um”. Ela pede a ajuda do irmão para colocar a mala sobre a mesa. Abre e vira o conteúdo todo na sala de reunião, diversos pedaços de madeira com cupins. O filme termina em um plano bem fechado, com o foco sobre as pragas andando sobre as ripas que Clara jogou na mesa e corroendo a madeira, retomando a música *Hoje*, de Taiguara.



Figura 48: Fotogramas do filme *Aquarius*. A reação de Clara contra a construtora: o jantar com o amigo jornalista, a busca de documentos no acervo, a revelação dos antigos funcionários da empresa, a descoberta do cupim nos apartamentos e a vingança na sede da empreiteira. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.

A partir desse percurso descritivo, percebemos que há uma série de temas possíveis na narrativa de *Aquarius*. Na análise do roteiro dessa obra e de mais dois filmes de Kleber Mendonça Filho, *O som ao redor* (2013) e *Bacurau* (2019, codirigido por Juliano Dornelles), o teórico Ismail Xavier (2020, p. 22) olha para o filme por meio de um núcleo temático da violência, que se desenvolve em *Aquarius* “em função do fenômeno da verticalização nas edificações na orla marítima do Recife, semelhante a outros casos pelo Brasil afora nas grandes cidades litorâneas”. Para o autor, o tema que suscita o arco dramático do

longa-metragem e se instala no centro da trama é exatamente esse “processo acelerado da verticalização e especulação imobiliária – notadamente da orla marítima” (id., p. 21).

Além desse primeiro grande tema que perpassa a relação entre as personagens da obra e cria as dimensões de tensão, apreensão, violência, intolerância e reação, há outras tramas concomitantes que se entrecruzam nesse tecido narrativo. Uma delas é a relação entre patroa e funcionária doméstica. Ainda que Clara e Ladjane tenham um trato harmonioso, há a representação no filme de um conjunto de estruturas de poder e de diferença de classes: a maneira como Clara chama a funcionária para toda atividade doméstica, do almoço ao copo de água; o constrangimento e até certo desprezo pela perda do filho por um motivo violento e injusto; as diferenças de moradia e localização geográfica entre o apartamento de uma classe média alta e o bairro periférico, também na orla da cidade, onde Ladjane mora, ainda que ambos pudessem ser acessados a pé, pela praia, separados apenas por uma instalação malfeita de esgoto.

Outra reflexão que o filme propõe a partir da representação das relações de poder é a própria posição social de Clara e suas redes de sociabilidade. Ela consegue se sobrepôr à pressão de uma construtora inescrupulosa e se manter no apartamento em que morou a maior parte da vida, fundamentalmente, por suas relações e seu poder financeiro, desde a conversa que lhe abre um dos caminhos, com o amigo jornalista e proprietário do jornal local, até a possibilidade de contar com uma amiga advogada, que intercede a seu favor, e uma rede familiar que a ampara.

Não é incorreto pensar que o destino de Clara seria outro, fosse ela uma personagem da periferia sendo despejada sem grandes possibilidades de resistência. Apesar dessas ponderações necessárias sobre a protagonista da obra, vista como uma personagem representativa de certa classe e uma posição social específica no contexto brasileiro, há a prevalência de uma mulher que enfrenta um sistema de poder com coragem e altivez, mesmo que profundamente injustiçada. Sua experiência de múltiplas resistências – o câncer na juventude, a perda do companheiro prematuramente, a criação dos três filhos – dá-lhe traquejo em não se deixar abater por mais uma dificuldade. Ou, como a própria personagem reflete nas últimas cenas do filme, havia aprendido a revidar as ameaças, *dando um câncer*, mais que aceitando a afronta de maneira condescendente, *tendo um*.

4.1.2 ANCORAGENS NA POLÍTICA INSTITUCIONAL DO BRASIL DE 2016

Ao tematizar o político, o social e as dimensões econômicas a partir das relações da protagonista com seu entorno, *Aquarius* dialoga com o contexto brasileiro, com algumas das raízes sociais das desigualdades, com estruturas de poder que permanecem inalteradas ao longo de toda nossa história. No entanto, não há na narrativa fílmica uma relação evidente entre os pontos de ancoragem temáticos com a perspectiva política institucional. Se o filme se ancora nessa chave, a partir de sua circulação, é resultado também de uma construção fora da obra, direcionada por uma série de fatores que foram iniciados antes mesmo que o filme fosse visto por grande parte do público, que o utilizou como ferramenta desse mesmo político.

Desde a produção do roteiro fílmico, havia uma compreensão do momento político brasileiro que fez com que o realizador Kleber Mendonça Filho adequasse sua história para uma circulação no Brasil da segunda metade dos anos de 2010. Ele explica essas escolhas na introdução de seu livro, em diálogo com os roteiros de alguns de seus filmes, e comenta que houve uma “subida de tom” político entre *O som ao redor* e *Aquarius*, que acompanhou a história recente do país:

No período da escrita e da filmagem, não dava para ignorar uma mudança inicialmente gradual, e depois rápida, no clima geral do Brasil. Em julho de 2015, no set de filmagem na avenida Boa Viagem, no Recife, não esqueço de um motorista que passou gritando a plenos pulmões contra a equipe de uma centena de trabalhadores de cinema, ali fazendo *Aquarius*: “Vão trabalhar, bando de filhos da puta”. O grito do pateta infeliz poderia ter soado engraçado, mas infelizmente não foi. O vozerio combinava com o processo de sabotagem e tomada de poder que estava acontecendo no país sob camadas de intriga e cinismo. A protagonista do noticiário era uma mulher – Dilma Rousseff –, presidenta eleita do Brasil. Ela sofreu ataques políticos que levaram ao desmoronamento dos rituais democráticos da nação. Havia um estranho paralelo com o texto do filme, sobre uma mulher desrespeitada. Sobre uma mulher sitiada. (MENDONÇA FILHO, 2020, p. 13)

O diretor menciona ainda que as dificuldades e a falta de respeito pelas quais passam a protagonista do filme estabelecem relação também com uma situação misógina que

ele identificava no tecido social, durante a realização da obra: “tive a sensação de que a misoginia voltava a ser normalizada na mídia e no país. Dilma era o alvo de um vale-tudo podre. (...) O clima no Brasil parecia pedir naturalmente” essa subida de tom (id., p. 14).

De maneira sensível no debate público, havia o fortalecimento de uma direita política, com um aumento da política econômica neoliberal aliada a um retrocesso nas conquistas de direitos, em especial da esfera dos direitos da população LGBTQIA+ e das mulheres, algo que ocorria ao menos desde 2013, com os grandes protestos de rua e o consequente desarranjo político-institucional. Nesse sentido, o ano de 2015 (quando o filme foi rodado) e 2016 (quando ele estreou no Festival de Cannes e, posteriormente, nas salas de cinema brasileiras) foram emblemáticos, com o desenrolar do processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, como já comentamos neste estudo.

Esse diálogo entre obra e contexto político, a partir da circulação do filme, foi iniciado no protesto da equipe de *Aquarius* no Festival de Cannes, mas continuou com a repercussão da imprensa nacional e estrangeira sobre o fato. Ao comentar sobre tal manifestação, o diretor Kleber Mendonça Filho classificou como um “gesto discreto, simples e preciso” (PINHEIRO, 2018). Ele relatou que o fato de Dilma Rousseff ter sido afastada na mesma semana do festival e o Ministério da Cultura ter sido extinto⁷ por Michel Temer foram motivos que levaram a equipe do filme a falar sobre o que ocorria no Brasil para veículos da imprensa estrangeira, que já haviam se informado sobre o que ocorria e “os jornalistas viram o ato como algo poderoso que um grupo de artistas representativos para o Brasil decidiu fazer em um dos eventos de maior mídia espontânea no mundo” (id.). Em conversa com as jornalistas Débora Nascimento e Luciana Veras (2019), o realizador destacou a participação do filme em um momento histórico importante para o Brasil, e afirmou ser “curioso como [*Aquarius*] sobreviveu ao protesto. O filme poderia ser só o protesto, mas ganhou vida própria e seguiu uma carreira”.

Boa parte dos grandes veículos de imprensa brasileiros reportaram a manifestação da equipe do filme no evento francês. O tom de recepção da obra que prevaleceu foi esse, e mesmo que se tenha falado da temática fílmica ou do protagonismo de Sônia Braga, as manchetes traziam sempre alguma referência aos cartazes no tapete vermelho. Pelo

7. A extinção do Ministério da Cultura foi decidida por Michel Temer em 12 de maio de 2016, no mesmo dia em que empossou seus ministros para o mandato interino, após o afastamento de Dilma Rousseff. No entanto, com a repercussão negativa de sua decisão no meio político e artístico, decidiu reestabelecer o MinC em 23 de maio do mesmo ano, escolhendo Marcelo Calero, então ex-secretário de Cultura do Rio de Janeiro na prefeitura de Eduardo Paes (à época do PMDB, mesmo partido de Temer), para liderar a pasta.

Twitter, a presidenta Dilma Rousseff agradeceu ao diretor e às atrizes Sônia Braga e Maeve Jinkings pela manifestação contra o *impeachment*.

Figura 49: Manifestação da presidenta Dilma Rousseff em seu perfil oficial no *Twitter* agradecendo o protesto da equipe do filme *Aquarius* no Festival de Cannes. Fonte: reprodução de postagem na conta pessoal de Dilma Rousseff (@dilmabr) no *Twitter*.



Porém, nem todas as reações deram razão à narrativa da equipe do filme. Um desses casos foi o do colunista Reinaldo Azevedo (2016a), que escrevia na *Revista Veja*, à época. Seu texto da quarta-feira pós-protesto, em 18 de maio, tinha como título: “Assim que ‘Aquarius’ estreiar no Brasil, o dever das pessoas de bem é boicotá-lo. Que os esquerdistas garantam a bilheteria”. A linha-fina também já dava ao leitor uma ideia do direcionamento da crítica de Azevedo: “Se bem que ter público nunca foi uma questão para cineastas de esquerda. A eles basta mamar nas tetas das estatais e do estado”.

Acusando a equipe do longa-metragem de “delinquência intelectual” e “farsa política”, o jornalista destacou o fato de a obra ter sido financiada com recursos do BNDES e da Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco – dinheiro público mal-empregado, segundo ele. Em um diálogo imaginário, ficcional, ridicularizou a atriz Sônia Braga, a quem representava como desconhecadora da Constituição Brasileira. Ele falou, inclusive, sobre o protesto como uma reação pela extinção do Ministério da Cultura, manifestação de uma classe artística que tinha medo de perder o financiamento público. Por último, cobrou que Dilma Rousseff parasse de atacar o governo em exercício, de Michel Temer, e denunciou que “os bacanas de Cannes” estavam, na prática, “em defesa de um regime e de um modelo que praticaram o maior assalto aos cofres públicos de que se tem notícia”. E continuou: “Parece que protestam contra o golpe. Na verdade, apenas se alinham com ladrões do dinheiro público” (AZEVEDO, 2016a).

As palavras de Reinaldo Azevedo estavam ligadas, entre outras pautas reacionárias naquele momento, a uma ideia sobre a Lei Rouanet que já circulava havia muitos anos nas redes sociais e que se intensificava naqueles dias, a de que

havia fraudes na captação de recursos e de que poucos artistas se beneficiavam de dinheiro público, desviando recursos de suas produções para proveito próprio. Ainda que *Aquarius* tenha utilizado recursos da Lei do Audiovisual, do BNDES e da Fundarpe, vinculada ao Estado de Pernambuco, não houve qualquer investimento via Lei Rouanet, o que não dirimia os ataques à equipe do filme pelas redes sociais.

A proposta do jornalista da *Veja* teve eco. Na noite em que a coluna foi ao ar, a *hashtag* “#BoicoteAquarius” ficou entre as mais comentadas no Brasil⁸, no *Twitter*. Ao mapear as motivações e os usuários que promoveram o boicote ao filme, o pesquisador de *marketing* Breno Cruz (2018) encontra algumas recorrências a respeito da palavra-chave com o filme *Aquarius*. A primeira delas diz respeito ao financiamento público, ligando a necessidade de boicote à Lei Rouanet. O segundo grupo identifica uma possibilidade de corrupção na execução do filme e, por último, três grandes grupos que relacionam a polêmica em Cannes com um contexto de tensões político-ideológicas no país, e se colocam no extremo que não reconhece no filme um protesto legítimo.

A pesquisa de Cruz (id., p. 7), utilizando ferramentas de análise de comportamento do usuário de redes sociais, mapeia as principais publicações no *Twitter*, de maio de 2016 a junho do mesmo ano, relacionadas à *hashtag* em questão. O autor observou a presença mais frequente, em 154 postagens encontradas, de motivações políticas, na associação com outras palavras-chave, apoiando o *impeachment* de Dilma Rousseff, comemorando o governo de Michel Temer, ou ainda intitulado os atores do filme como “Artistas Ptralhas”, em uma referência maledicente ao Partido dos Trabalhadores. Essas publicações ficaram centradas em 80 usuários e, desses, pouco mais de 38% explicitavam seus interesses políticos em imagem ou texto de apresentação no perfil. A partir de uma ferramenta de monitoramento e conexões utilizada pelo pesquisador, foi possível encontrar 3 perfis como os principais responsáveis pela campanha de boicote. Um deles, intitulado “bolsonarosp”, era de um fã espontâneo do então deputado federal Jair Bolsonaro, com publicações de mais notícias falsas e comentários fascistas que o próprio perfil oficial, conforme destacou Breno Cruz (2018, p. 10).

Como pudemos observar, a ligação entre a figura de Kleber Mendonça Filho e os alegados benefícios indevidos tirados da lei federal eram constantes nas publicações,

8. Algumas matérias relataram essa repercussão, como o site *Catraca Livre*, disponível em: https://bit.ly/catraca_aquarius. Acesso em: 4 nov. 2021.

9. É importante ressaltar que boa parte das políticas de incentivo direto à prática audiovisual no país foi influenciada pelas iniciativas francesas, especialmente a constituição da Ancine, inspirada pelo Centro Nacional do Cinema e da Imagem Animada (*Centre national du cinéma et de l'image animée*, criado em 1946), como relatam Belisa Figueiró (2018) e Ruy Amaral (2008).



Figura 50: Imagens que circularam nas redes sociais com a hashtag “#BoicoteAquarius”. Fonte: reprodução de postagens do Twitter e do Facebook.

especialmente de páginas que já atuavam na disseminação de falsas informações e se identificavam como uma extrema-direita. Em uma delas, há um texto que explicava o direito de um grupo de protestar contra o filme (reproduzido na Figura 50). O raciocínio era que, se eles tinham protestado por meses contra o governo de Dilma Rousseff, em um grande esforço para tirá-la do poder, era também direito deles protestar contra um filme que não só era contra o governo de Michel Temer, mas também ia de encontro aos milhares de brasileiros, que recebiam a alcunha de *golpistas* por parte de sua produção. A ligação entre *Aquarius* e a polêmica da Lei Rouanet era tão direta naquele momento que alguns usuários das redes sociais chegaram a comentar que o filme só havia obtido destaque junto à crítica francesa porque os europeus não sabiam nada sobre Lei Rouanet, do contrário, jamais teriam elogiado o filme⁹.

A crítica contra nosso movimento #BOICOTEQUARIUS.

Não adianta ficarem nos mandando essas matérias dizendo que estamos errados por não quisermos assistir esse filme e por fazermos boicote a ele. Não o assistiremos mesmo.

Não foi ao Temer, levado a Presidência da República em cumprimento à Constituição Federal, que o elenco do filme desrespeitou. Desrespeitou-nos antes, milhões de brasileiros que fomos às ruas pedir IMPEACHMENT e punição para os corruptos (governantes e outros políticos e empresários) e apoio à Operação Lava Jato.

Gastamos NOSSO DINHEIRO, diferente daqueles que receberam ônibus, pão com mortadela e “ajuda de custo” para protestar. Gastamos nosso tempo, nossos esforços para mobilizar multidões. Ficamos no sol e na chuva, cansamos muito. Foi exaustivo e pesado para nós que poderíamos estar no conforto de nossas casas, comendo, tomando cerveja, assistindo esporte na TV. Acampamos em frente ao Congresso Nacional por meses, passamos frio e fomos agredidos por vagabundos disfarçados de movimento social com pedradas, pauladas, fogos de artifício etc. (É a imprensa nem mostrou, mas temos os filmes). Foram meses, quase 3 anos. Para quê?

Para um outro grupo de vagabundos irem a Paris com o dinheiro de nossos impostos nos chamar de golpistas?!

Se eles têm esse direito, a nós assiste também o direito de fazermos agora no NOSSO protesto. Direitos iguais. Somos pelo boicote a esse filme sim. E nos chames de golpistas novamente, passaremos a boicotar TUDO que esse elenco fizer a partir de então! Direitos iguais, deles atores, de nós como público potencial. Já que há milhares de filmes, podemos livremente escolher quais assistir. Ou não?!

Estamos esperando para assistir: “Pequeno Segredo”, de David Schurmann.

A oposição a essa lei de incentivo indireto à arte e à cultura ganhava força na opinião pública, e teve reforço com uma operação da Polícia Federal de São Paulo, em junho de 2016, que investigava um suposto desvio de R\$ 180 milhões em recursos federais destinados a projetos culturais aprovados pela lei de captação. Intitulada “Boca Livre”, a ação da polícia cumpriu 14 mandados de prisão temporária e 37 de busca e apreensão em São Paulo, Rio de Janeiro e Distrito Federal (ANTOINE, 2016). A última sentença da operação foi proferida em 2020, e condenou 12 réus do grupo Bellini Cultural a penas

de até 19 anos de prisão por fraudes e desvios de até R\$ 21 milhões por meio da Lei Rouanet, que financiaram casamentos, festas privadas e outros eventos distintos daqueles que foram objeto da autorização de captura de recursos (ORTEGA, 2020). É fundamental reiterar que nenhuma dessas investigações tinha ligação com a produção dos filmes de Kleber Mendonça ou de qualquer outro realizador do cinema brasileiro. Toda polêmica veiculada nas redes era baseada em informações falsas de grupos organizados para difamar os produtores.

Se a reação nas redes sociais ao convite de boicote a *Aquarius* reverberou entre alguns usuários, que ligavam a obra a outros protestos e falsas informações, a direção do filme aproveitou a repercussão para promovê-la. Depois da primeira semana em cartaz, Kleber Mendonça Filho utilizou a opinião de Reinaldo Azevedo, na *Revista Veja*, como uma das frases de críticas escolhidas para estampar o cartaz de divulgação do filme (como pode ser visto na Figura 51).



Figura 51: Cartaz de *Aquarius* com a recomendação de Reinaldo Azevedo (quarta frase crítica, à esquerda). Fonte: reprodução de postagem na página oficial do filme no *Facebook*.

As polêmicas em torno da obra não eram apenas opiniões propagadas nas redes sociais e reverberadas pela imprensa, tinham também um viés institucional. Pouco antes do lançamento do filme nas salas de cinema brasileiras, em 12 de agosto de 2016, a Classificação Indicativa do Ministério da Justiça rotulou

10. A classificação do Ministério da Justiça pode ser encontrada na deliberação sobre o filme, em https://bit.ly/mj_aquarius. Acesso em: 4 nov. 2021.

o filme como “impróprio para menores de 18 anos”, por conter cenas de nudez e sexo explícito. A classificação indignou a produção do filme, que via na decisão uma retaliação pelo protesto do filme em Cannes. A pedido da distribuidora Vitrine Filmes, o Ministério voltou a reiterar a maior classificação etária possível em 22 de agosto, mas recuou da decisão um dia depois do início da exibição do filme nas salas, em 02 de setembro, readequando a recomendação para “maiores de 16 anos”, com a inadequação por “Drogas” e “Relação sexual intensa”¹⁰.

No mesmo mês de agosto, a Secretaria do Audiovisual (SaV), responsável pela seleção do filme brasileiro que entraria na disputa por uma vaga ao Oscar, escolheu como membro da comissão de seleção o articulista Marcos Petrucelli, que havia, em maio, criticado publicamente a equipe do filme pelo protesto em Cannes. Em carta aberta na imprensa, o diretor Kleber Mendonça Filho (2016) expôs o descontentamento da classe cinematográfica com a composição da comissão de seleção. O realizador relata que Petrucelli havia não só protestado contra o filme, mas também publicado informações falsas em suas redes, como a de que toda a equipe do filme que foi à Europa, composta por mais de 30 pessoas, viajou ao festival francês custeada pelo dinheiro público.

11. Conforme relatado pelo portal G1, disponível em: https://bit.ly/cineastas_oscar16. Acesso em: 9 nov. 2021.

A escolha do jornalista de extrema-direita para liderar a comissão fez com que boa parte dos diretores e diretoras, cujas obras seriam avaliadas pelo comitê, desistisse de concorrer a uma vaga no Oscar, como foi o caso de Anna Muylaert (concorrendo com *Mãe só há uma*), Gabriel Mascaro (*Boi Neon*) e Aly Muritiba (*Para minha amada morta*)¹¹. Em 12 de setembro de 2016, depois de pouco mais de uma semana que *Aquarius* estava em cartaz, a Secretaria anunciou o escolhido para representar o país na disputa ao Oscar: o longa-metragem *Pequeno segredo* (David Schurmann, 2016), primeiro longa desse diretor, que ainda não havia estreado no país e não tinha repercussão em festivais brasileiros ou internacionais.

Sobre as retaliações ao diretor e à produção do filme, mesmo que não houvesse qualquer ligação com a Lei Rouanet ou irregularidade em suas produções, Kleber Mendonça Filho foi investigado por duas vezes pelo Ministério Público, atitudes em que o diretor e a classe artística sempre viram como perseguição por seus posicionamentos políticos. A primeira delas foi em novembro de 2016, logo depois dos primeiros meses de estreia de *Aquarius*. O governo solicitou, à época, a devolução de mais de R\$ 2 milhões da produção de *O som ao*

redor, por uma possível incorreção no orçamento do filme – previsto para ser de baixo orçamento, com o limite de 1,3 milhão de reais de custo total, o filme teve um orçamento de 1,7 milhão, porém, o valor não foi complementado com recursos federais (o que era vetado pelo edital), mas sim com fontes estaduais de complemento¹².

A estreia de *Aquarius* nas salas de cinema, em 1º de setembro de 2016, já era aguardada pelos contornos políticos que o filme havia adquirido no decorrer de sua circulação e nos eventos que se seguiram à Cannes. Ao falar sobre o filme na sua estreia, o crítico José Geraldo Couto reconhecia que essa dimensão já era maior que a própria obra:

Tudo o que aconteceu e ainda está acontecendo em torno de *Aquarius* – o protesto da equipe em Cannes contra o golpe parlamentar no Brasil, a controvérsia em torno de sua possível seleção para concorrer ao Oscar, o vaivém da classificação etária – condenou o filme de Kleber Mendonça Filho a adquirir, para o bem ou para o mal, uma dimensão política ainda maior do que a já contida em seus 142 minutos. (COUTO, 2016)

Os relatos da imprensa desde a pré-estreia do filme mostravam que eram recorrentes os gritos de “Fora, Temer!” ao final de cada sessão, em referência ao presidente que havia tomado posse definitiva, após a destituição de Dilma Rousseff. Ainda na primeira semana de estreia do filme, o escritor Luiz Ruffato (2016) comentava sobre as sessões de exibição da obra como um “espaço de catarse coletiva” e fazia uma ligação entre a sensação de justiça, encontrada ao final por Clara, daquela sentida pelos espectadores no filme, ainda que o contexto político do país apontasse para a frustração. Por isso, a catarse era proporcionada pelo filme, não pela política institucional.

Os expectadores reconhecem no esforço de luta da protagonista contra o poder econômico – que também é político – a luta de todos nós, de cada um de nós, contra o autoritarismo, a intolerância, a corrupção e o escárnio daqueles que, ignorando o desejo representado por 54 milhões de eleitores, cassaram o mandato de Dilma Rousseff. (RUFFATO, 2016)

Além de simbolizar o momento político, após uma série de fatores que influenciaram em sua circulação, o filme também passou a ser visto como uma outra narrativa possível para

12. O processo se prolongou até 2019, quando a Secretaria Especial de Cultura determinou a devolução do valor total do filme, corrigido pela inflação e juros. Em 3 de maio de 2019, o governo determinou que o montante fosse pago em 30 dias, mas os produtores recorreram ao TCU. Kleber detalha o processo em entrevista às jornalistas Débora Nascimento e Luciana Veras (2019).

aqueles fatos, como se o espectador pudesse encontrar um alívio na ficção e uma maneira de projetar, na figura de Clara, não apenas a sensação de luta por justiça, mas também de uma conciliação com o momento político que não havia fora da obra.

Figura 52: Linha do tempo que relaciona os acontecimentos políticos institucionais com a circulação do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).
Fonte: elaboração do autor.



Em relato sobre a manifestação dos espectadores em uma das sessões do filme, no cinema Belas Artes, tradicional espaço cultural de São Paulo, a crítica de cinema Marina Fuser (2016) comenta sobre os gritos uníssonos de “Fora, Temer!” e define o público como sendo aquele que “riu quando as palavras de Reinaldo Azevedo serviram de marketing para o filme, um filme não recomendado para ‘homens de bem’”. E continua, considerando que o articulista da revista *Veja* ajudou o filme a fazer sucesso “entre uma esquerda mais ou menos intelectualizada que frequenta salas de cinema fora de shopping centers”. No entanto, a autora advertia para que houvesse cautela nesse entusiasmo da ligação da obra com a política, “para não tomar a parte pelo todo: nem tudo o que aparece na sua linha do tempo corresponde ao que pensam fora da bolha”. Ela defendia que, apesar de *Aquarius* ter sido uma produção relevante no questionamento da deterioração democrática, em sua analogia com os cupins que corroem a estrutura do imóvel de Clara e o contexto em que circulou, ele ainda não passava de um filme de nicho, consagrado entre cinéfilos que lotaram as salas de cinema, mas que seguia “sendo um filme underground”.

É importante pensar nessa dimensão da interpretação política do filme e o diálogo que a obra alcançou com seu público, ancorando nesse contexto institucional de instabilidade e de incertezas a respeito da solidez democrática e das injustiças e jogo de poder que se colocavam presentes no dia a dia do noticiário e nas discussões no espaço público, incluindo as redes sociais. No entanto, é igualmente necessário pensar no filme como um objeto cultural ainda de restrita circulação, concentrada em um público mais à esquerda do espectro político, urbano, que frequentava – ou que tinha a possibilidade de frequentar – alguns espaços culturais específicos.

A estreia em televisão aberta, o que teria possibilitado uma circulação mais ampla da obra, como foi o caso de *Que horas ela volta?*, ocorreu mais de um ano e meio depois, em 12 de março de 2018, na madrugada de sábado para domingo, no *SuperCine*, da Rede Globo. A exibição atingiu uma audiência na média para o programa e o horário (6,3 pontos, segundo o Ibope). A partir de um mapeamento nas redes sociais¹³, notamos que os comentários mais recorrentes a respeito da obra faziam referência às cenas de nudez e sexo que apareciam no filme, sobretudo o nu frontal do ator Allan Souza Lima, que interpreta um garoto de programa contratado pela protagonista, Clara.

13. Mapeamento realizado por esta pesquisa a partir da hashtag *Aquarius*, no *Twitter* e no *Facebook*, no dia anterior, na data, e no dia posterior à exibição do filme no *SuperCine*.

O tom das impressões variavam entre a aprovação daquelas cenas, em uma espécie de transgressão nas representações, e uma reprovação conservadora, que encontrava no filme reflexos da época de produção das pornochanchadas no país.

Alguns espectadores e usuários das redes sociais lembravam-se do protesto realizado em Cannes e de como a obra dialogava com o contexto político do país, mas poucos encontravam qualquer ligação do filme com o *impeachment* de Dilma, deslocado temporalmente daquela exibição. A única chave interpretativa que insistia a surgir, tanto na época do festival francês, quanto na estreia nos cinemas e na TV aberta, era a ligação entre *Aquarius* e o financiamento público do cinema. Havia uma reincidência entre a reação conservadora frente às imagens – mesmo que elas respeitassem a classificação indicativa e estivessem sendo exibidas depois das 2h da manhã –, daqueles que acreditavam que não deveria ser permitida a exibição de cenas de nudez e sexo na televisão aberta, não importava o horário, e que viam uma gravidade ainda maior por conta desse tipo de material ter sido financiado com dinheiro público.

Por mais que a circulação política do filme tenha sido uma grande chave interpretativa da obra, essa interpretação estava predominantemente fora do filme, em sua circulação e na ancoragem dele em seu contexto de exibição. Por isso, quando de sua veiculação na TV aberta, tempo depois de sua estreia nas salas de cinema, com o cenário político institucional ligeiramente modificado, alterou-se também essa maneira de lê-lo, em uma ponte mais frequente com o conservadorismo ainda latente no tecido social, aliado a um certo viés também mais à direita na maneira de se olhar para os investimentos públicos. Para avançar na relação entre espectadores e filme, é importante compreendermos quais os engates possíveis do público à obra, voltando, novamente, para sua estreia nos cinemas, as críticas e as circulações que ela suscitou.

4.1.3 CLARA, DILMA E O PAPEL DA CRÍTICA NOS ENGATES À OBRA

Enquanto apresentava o filme a jornalistas e convidados, na pré-estreia da obra no Brasil, em agosto de 2016, Sônia Braga ligou o papel que desempenhou à figura da chefe do Executivo destituída (DIAS, 2016). Para ela, Clara simbolizava uma mulher que lutava pelos seus direitos, provando que estava certa e que tinha toda força para perseverar, apesar dos

momentos estranhos em que vivia. Em entrevista ao dominical *Fantástico*¹⁴, na Rede Globo, às vésperas da estreia do filme nas salas de cinema, Sônia Braga também tangenciou o tema político, dizendo que o que mais a aproximava da personagem Clara era a idade e a convicção de que os direitos conquistados pelas pessoas deveriam ser respeitados e, ao menos, que elas deveriam ser ouvidas. A entrevista com o apresentador Tadeu Schmidt foi curta e relembrou as personagens anteriores da atriz, vividas na televisão. A matéria da sequência era sobre a presença de Dilma Rousseff no Senado Federal no dia seguinte, a segunda-feira, 29 de agosto.

Foi nessa fala que a presidenta fez uma alusão ao processo de *impeachment* que vinha sofrendo e que se assemelhava à trama de *Aquarius*, em especial à cena final, com os cupins invadindo a estrutura do prédio e a câmera expondo as pragas que corroíam o edifício: “A petista se referiu à democracia como sendo uma árvore, e àquele pedido de impeachment, não como uma tentativa de derrubá-la abruptamente, mas de envenená-la”, imagem que guardava grande relação com o final de *Aquarius* (DIAS, 2016). Mesmo que garantisse que Dilma ainda não havia visto o filme e que, portanto, aquela alusão era apenas uma coincidência, Kleber Mendonça Filho comentou que admirava a ligação entre o contexto político e *Aquarius*, em especial ao fazer referência ao envenenamento e à corrosão de que falava Dilma.

A ligação entre a figura de Clara e Dilma foi recorrente entre as interpretações do filme e sua relação com o contexto político institucional do Brasil de 2016. Essa maneira de olhar para a obra não deixou de ser validada e apoiada pelo seu realizador, que também encontrava uma ponte possível e uma identificação direta entre a moradora de *Aquarius* e a ocupante do *Palácio do Alvorada*. A injustiça que ambas sofriam, segundo ele em inúmeras entrevistas após Cannes, no pré-lançamento e no lançamento do filme no Brasil, como já pudemos elencar, era parecida: duas mulheres que enfrentavam uma estrutura de poder para fazer valer a sua verdade, ainda que estivessem lutando contra forças inúmeras que as queriam vulneráveis, fracas e passíveis de destituição – de um imóvel ou do posto máximo do Executivo.

Parte da repercussão do filme nas salas de cinema em suas sessões de estreia, com os gritos de “Fora, Temer!” e uma possibilidade de os espectadores encontrarem no filme a redenção que não havia na vida política do país àquele momento,

14. Disponível em: https://bit.ly/soniabraga_fantastico. Acesso em: 10 nov. 2021.

fez com que muitas reportagens e veículos de comunicação também ligassem as duas figuras. Ainda que elas guardassem, na esfera narrativa, suas diferenças, não podemos deixar de citar as semelhanças entre as lutas de Clara e Dilma contra um câncer – aquela na juventude e esta durante a campanha presidencial de 2010 –, além da postura da presidenta em relação às torturas durante o regime civil militar no país, o que lhe conferia uma superação de inúmeros desafios ao longo da vida.

A maior parte da crítica profissional viu nessa repercussão e nessa sugestão de engate um risco: o de se atrelar o filme à política institucional e deixar de lado a própria experiência fílmica. Em geral, havia nos escritos críticos uma evidente necessidade de dissociar a obra de sua circulação, para que ela pudesse se constituir como cinema. Era preciso, portanto, desvincular obra e contexto, o que era explicitado de maneira mais ou menos contundente, mas era o plano de fundo da maior parte das reflexões sobre o filme.

Ao escrever sobre suas impressões a respeito de *Aquarius*, no dia seguinte a sua estreia, o crítico José Geraldo Couto (2016) considerava que talvez fosse inevitável, na situação proposta pelo longa-metragem, não ver uma metáfora ou uma alegoria do contexto político do Brasil, e que Clara poderia representar uma resistência da presidenta àqueles que gostariam de vê-la longe do poder. Porém, essa seria uma leitura redutora, tanto porque o filme havia sido pensado antes do processo de destituição se iniciar, como “também porque a meu ver ele não parte de uma ideia geral a ser ‘ilustrada’ cinematograficamente, e sim o contrário, isto é, parte do pequeno, do concreto, do íntimo para o universal”. Encontrar no exemplo de vida de Clara traços da experiência vivida por Dilma seria colar à obra uma narrativa extra-fílmica da qual ela não tratava.

Essa interpretação política também fica evidente na matéria da jornalista Carol Prado (2016), em que ela adverte os espectadores de que não há muitas nuances na obra, como haveria na realidade: “[O filme] peca, no entanto, ao reduzir a uma briga entre bem e mal circunstâncias que, na realidade, são bem mais complexas”. Essa falta de relativização da tessitura da obra e a escolha de uma única chave interpretativa para o filme também está presente na crítica de Luiz Zanin Oricchio (2016), que considera que houve uma quebra dicotômica assim que o filme estreou em Cannes:

Nesse momento, as águas se dividiram. Quem contestava o governo provisório e o processo de impeachment alinhou-se automaticamente ao longa. Quem sonhava ver a petista destituída, cerrou fileiras contra o filme e, em muitos casos, contra a classe artística. Para resumir: o filme entrou no buraco negro da fratura ideológica brasileira, no qual nuances são abolidas, argumentos não são ouvidos e a inteligência despenca a níveis abissais. (ORICCHIO, 2016)

Para o autor, houve uma crescente mediação que atrelava o filme ao político institucional, especialmente por um trajeto da própria produção e de seu diretor. Ele incluía nesses processos mediados a comissão de escolha da obra que iria representar o Brasil na corrida pelo Oscar. O outro, a classificação indicativa muito restritiva que *Aquarius* recebeu pelo Ministério da Justiça. Além disso, o fato de que o filme chegava às salas de cinema um dia depois do final do processo de *impeachment* de Dilma Rousseff. A recomendação de Oricchio (id.) era, portanto, a de que o filme fosse “pensado com autonomia em relação à conjuntura política imediata, embora nenhuma obra esteja acima ou ao lado das contingências históricas em que é feita e realizada”, pois, no final das contas, ainda havia *o filme*, que deveria se sobressair a esses outros aspectos.

A respeito do conhecimento do público sobre os acontecimentos políticos ou sobre as manifestações da equipe de produção do filme antes de ir ao cinema, o diretor e crítico de cinema Eduardo Escorel (2016) elabora a figura de uma *contaminação*. Segundo ele, “depois de ser contaminado, o espectador terá dificuldade em apreciar *Aquarius* com isenção”. Os duelos entre produção e governo poderiam até ter servido para potencializar a campanha promocional da obra, no entanto, se o espectador quisesse pensar no que realmente importava (que, para o autor, era como em outras críticas *o próprio filme*), “esses episódios circunstanciais de contágio teriam que ser deixados de lado”, pois dado “o grau de contaminação havido, resta conferir se a possibilidade de avaliar *Aquarius* não foi comprometida, a priori, de modo irremediável”.

Esses enfrentamentos que a equipe do filme propõe desde sua manifestação no festival francês, inclusive, estavam longe de ser a tônica da narrativa para o crítico Marcelo Hessel (2016), que não se consumia no próprio filme e ficava apenas para sua circulação midiática. Escorel (2016) ainda comenta

sobre o que acredita ser a ausência de avaliação crítica, caso haja o aprofundamento de um uso político do filme, já que, para ele, “ao ser transformado em símbolo, o filme perde substância, tornando-se um condutor sem capacidade de transmissão. Será pena se for esse o enfoque a prevalecer”, pois o principal prejudicado seria o próprio *Aquarius*.

É esse o mesmo conselho do crítico André Rodrigues (2016), ao escrever sobre o filme na revista *Rolling Stone*: “deixar fora da sala de cinema o protesto anti-impeachment que a equipe do longa realizou no festival de Cannes deste ano”, pois a obra não era “um panfleto político e muito menos defende os petistas”. Portanto, novamente, havia na crítica uma ideia que ligava o acompanhamento dos acontecimentos políticos, em especial o protesto da equipe, ao arrefecimento da capacidade crítica do espectador, ou da possibilidade de assistir ao longa-metragem *apenas* (ou principalmente) como obra cinematográfica.

Por outro lado, não se tratava, para alguns dos textos, de não considerar o filme *político*, ou de esquecer de seu contexto de circulação, mas sim de alocá-lo em uma política possível, em uma esfera menor do que a grande política institucional. Por mais que a obra, segundo a crítica Marina Fuser (2016), realizasse “o prodígio de capturar o espírito do nosso tempo, com uma política capilar que atravessa as paredes de um edifício, onde reside Clara”, ela não podia ser considerado um filme “da grande política, com uma luta entre dois campos claramente constituídos que definirá os rumos da humanidade, tal como sugere a tônica das redes sociais”.

Era necessário um distanciamento do espectador para que ele pudesse entender as nuances da obra, como coloca a crítica de Andrea Ormond (2016) na revista *Cinética*, de maneira que não tratasse o cinema brasileiro em uma dicotomia, como estavam tratando todas as coisas naquele ano: “Talvez em 2046, sem as discussões e lobbies intermináveis que os contemporâneos praticam (...) finalmente enxergaremos os filmes em sua plenitude”, que não seriam “nem aquilo que a brodagem festeja, nem o chauvinismo dos conspiradores”. Isso porque, segundo a autora, *Aquarius* não deveria ser tratado de maneira hiperbólica, sendo apenas um filme, “pois, sendo um filme, deve ser analisado sem histeria, com o carinho que merece qualquer filme”.

A ideia de que o direcionamento político, especialmente aquele provocado pelo realizador da obra, é também um

esvaziamento da potência crítica, está presente ainda na reflexão sobre o papel da crítica contemporânea que o pesquisador Thiago Blumenthal (2017) fez a partir de *Aquarius*. Para ele, no momento em que o diretor assume uma postura política e utiliza sua obra como ferramenta de seu posicionamento, ele não apenas provoca um levante a favor de uma ou outra corrente, mas também se torna um intérprete do seu próprio filme, exaurindo qualquer possibilidade da crítica à obra:

Bem, uma obra não pode ser tomada ou interpretada, sequer opinada, a partir de cartazes erguidos por uma equipe de cinema. Se há um cinema-manifesto, ele precisa ser transposto através de sua própria apreciação crítica e estética, não sobre o que se fala sobre ele. Bem, eis o paradoxo e o caso singular de *Aquarius*. (BLUMENTHAL, 2017, p. 277)

É interessante observar, especialmente a partir do caso de *Aquarius*, uma recusa da assimilação dos elementos extra-obra na interpretação do filme por parte da crítica, ou ao menos aqueles elementos que direcionem o filme em uma chave interpretativa próxima do político. Ou, ainda, que instrumentalizem o filme para ser uma ferramenta do político institucional no debate público. Mesmo que o exercício da crítica cinematográfica tenha como papel, ele mesmo, atuar nos elementos de fora da obra, buscando interpretá-la, decodificá-la ou torná-la acessível a um número maior de espectadores, os profissionais da crítica, no caso da obra de Kleber Mendonça Filho, alertam para uma impossibilidade de assistir ao filme em sua pureza narrativa depois de um contágio do espectador por um cenário de circulação midiática de elementos extra-fílmicos que não podem sequer, como eles pontuam, ser encontrados na narrativa da obra.

Há, portanto, um nítido receio de que, ao se deparar com o cenário político institucional brasileiro e a maneira como o filme se ancorou nesse contexto, circulou e se midiaticizou a partir dele, o espectador esteja desprovido de uma certa capacidade de dissociar criticamente tecido fílmico e tecido social, ou de não conseguir deixar de associar ao tecido fílmico uma expansão de narrativas e interpretações a partir de suas circulações. É interessante ponderar que na maior parte das críticas encontradas não há, no caso de *Aquarius*, a visão da interpretação política de um filme como mais um

elemento a ser considerado na extensa lista de componentes fora da obra que contribuem para sua recepção. Pelo contrário, direcionar-se ao político poderia ser um perigo ao espectador, que impediria a vivência e o contato com a obra no que realmente deveria sobressair dela: sua própria materialidade.

No caso específico de *Aquarius*, percebemos que a aglutinação das interpretações políticas da obra foi recorrente em sua circulação: o protesto em Cannes, a classificação indicativa do filme, o boicote a sua participação na disputa a uma vaga ao Oscar daquele ano, as perseguições jurídicas à produção e ao seu realizador, as repercussões nas redes sociais a favor e contra o longa-metragem, a reação da plateia nas sessões de cinema. Todo esse conjunto nos parece estabelecer uma extensa comunidade deliberativa que se associou à obra não apenas por meio de sua narrativa, mas sobretudo a partir da rede de ruídos que se formou fora dela, nas recepções e mediações da obra.

Mesmo que pudesse haver reflexos de interpretação da trama de Clara no que estava sendo vivido por Dilma, e a catarse da primeira remediava a destituição da segunda, parece-nos que essas reações estavam mais sintonizadas com a circulação da obra naquele determinado contexto político e social pelo qual o país passava em 2016 do que, necessariamente, pelo seu arco narrativo. Nesse sentido, o filme se ancorou em sua circulação já como ferramenta desse político, como instrumento do debate público. Ainda que a crítica tentasse direcionar os engates à narrativa e à estética fílmica apenas, minimizando os acontecimentos políticos para que fosse possível uma fruição do espectador, não foi isso que ocorreu, mesmo que a difusão do filme, naquele momento, tenha ficado restrita a um público específico, que foi ao cinema também como mais um eco das manifestações políticas que continuavam a eclodir no país, ainda que conscientes da imensa distância simbólica que separava as salas escuras das ruas.

Esse mesmo receio em relação ao contato entre filme e circulação está presente nas recepções críticas de *Vazante*, em especial em parte da crítica que via um risco de se conservar apenas uma das chaves de interpretação, a de que o filme tivesse problemas incontornáveis em suas representações e deixasse de ter contato com a materialidade de sua narrativa, como veremos no percurso seguinte.

4.2 – DIÁLOGOS DO POLÍTICO EM UMA TEIA DE RUÍDOS E CIRCULAÇÕES: *VAZANTE*

Depois de sua estreia no Festival de Berlim, quando abriu a mostra *Panorama* da edição de 2017, o filme de Daniela Thomas foi muito aguardado no Brasil. Segundo relatos de críticos e da imprensa em geral, presentes no festival alemão, o longa-metragem elaborava uma história verossimilhante e profunda da escravidão no período colonial, em imagens produzidas com rigor técnico e estético. Ao ser projetado no 50º Festival de Brasília, em setembro do mesmo ano, o filme provocou reações diversas na plateia e no público presente em um debate sobre ele. Esses ruídos continuaram a se acumular nas circulações que tanto a obra quanto seus ecos críticos suscitavam.

Para chegarmos até as interpretações e o conjunto de suas circulações, iremos traçar uma breve sinopse do longa, seguida de uma análise mais atenciosa a sua forma e a seu conteúdo, refletindo sobre as escolhas filmicas na direção de algumas das representações que elabora. Na sequência, os dados de produção do filme são necessários para compreender as circulações e os ruídos provocados por ele, item elaborado ao longo deste texto. Por fim, buscaremos analisar as teias e as relações de diálogo e de acúmulo de interpretações que o filme manteve ao longo de toda sua circulação.

Ambientado na Serra Diamantina, em Minas Gerais, *Vazante* (Daniela Thomas, 2017) se passa em 1821, conforme a primeira imagem do longa-metragem, que narra a história de uma família aristocrática em decadência, após o fim do garimpo de diamantes. À beira de perder tudo o que têm, acabam por entregar a filha mais nova, Beatriz, ainda com 12 anos de idade, para se casar com Antonio, um português, comerciante de homens escravizados, que havia adquirido a fazenda da família.

Advertido no dia do casamento por Bartholomeu, pai da garota, de que ela não havia sequer tido sua primeira menstruação, Antonio a leva para viver com ele na casa que pertenceu ao avô de Beatriz, onde havia vivido com a tia da garota e continuava a dividir com sua avó. Nas ausências do comerciante, a garota se encontra às escondidas com Virgílio, adolescente da mesma idade que ela, filho de Feliciano, trabalhadora escravizada da fazenda, a quem Antonio violenta constantemente ao longo da narrativa.

Durante o filme ocorre a chegada de Jeremias, agricultor negro, liberto, que propõe ao proprietário das terras o plantio de outras culturas, para torná-las produtivas. Isso não dura muito, já que o suicídio de um homem escravizado e a violência com que o trabalhador trata Beatriz, sem que Antonio saiba, faz com que ele fuja da fazenda por medo de ser repreendido.

Depois de um pequeno tempo de convivência, e após a primeira menstruação de Beatriz, Antonio passa a ter relações sexuais forçadas com a garota, mesmo a seu nítido contragosto. A consumação sexual do matrimônio aguardava a maturação biológica do sistema reprodutor da jovem, como se essa fosse a autorização necessária e o sinal que faltava de que ela havia chegado à idade de se relacionar com o marido, e não constrangesse o fato de ela ainda ser muito jovem para aquele enlace, além de não nutrir qualquer afeto por aquele homem.

Tempo depois, ela engravida e o marido comemora o fato de que irá ter um filho. Ao mesmo tempo, Feliciano também fica grávida, provavelmente de Antonio, assunto do qual não se falava na fazenda. Quando o filho de Beatriz nasce, o comerciante vê que o garoto é negro e, portanto, fica evidente que não é seu filho biológico. Ele busca por Feliciano e Virgílio, atira e mata ambos em meio às casas da senzala. O filme termina com Beatriz tomando o filho de Feliciano, recém-nascido, nos braços, sentando em frente à casa dela e o amamentando. Antonio, ao ver aquela cena e os corpos estirados ao chão, grita aos céus, ajoelhado.

4.2.1 DIÁLOGO ENTRE FORMA E CONTEÚDO NAS REPRESENTAÇÕES E NARRATIVAS FÍLMICAS

O enredo de *Vazante* é linear e narrativamente coeso. Porém, registrá-lo em linhas gerais não dá conta das inúmeras nuances de sua construção. Para isso, acreditamos que seja preciso olhá-lo a partir de duas esferas de análise: por meio de suas formas, em uma busca da estética empregada na obra; e por meio de seu conteúdo, em uma interpretação temática de suas escolhas e representações. Esses dois eixos não operam separados no filme, pelo contrário, complementam-se e se potencializam, por isso, iremos detalhar um e outro e procurar construí-los em diálogo.

Um dos pontos mais marcantes da forma fílmica, desde o início, é sua imagem. Elaborada em preto e branco, toda iluminação do longa-metragem foi composta apenas por luzes

naturais e velas, sem qualquer intervenção da luz elétrica. Essa opção por manter a ambientação da época, do início do século 19, é o primeiro indício de uma busca pela verossimilhança por parte da obra. Por isso, a opção da fotografia é privilegiar os planos muito abertos, quase em grandes paisagens, quando no exterior da fazenda, e planos mais fechados no ambiente da casa – ou, na maior parte dos casos e, principalmente, com os personagens principais, em quadros bastante fechados.



Logo nas primeiras sequências do filme, elaboradas para narrar o retorno de Antonio a sua casa, depois de comprar 10 homens negros escravizados recém-chegados de seus países de origem, na África, a natureza é enquadrada de maneira ampla, emoldurando o quadro filmico com pedras, matas, rios e cachoeiras. Os homens ficam pequenos diante da dimensão dos elementos naturais. A paisagem se alterna entre matas mais fechadas, com grandes árvores, e outras com campos mais rasteiros. Há, ainda, uma recorrência de morros e planícies, formados por grandes pedras que dão textura ao filme.

Quando a câmera se desloca para os personagens, os protagonistas e os personagens centrais são elaborados em planos muito fechados, sem a possibilidade de vermos as cenas todas se não fosse pelo recurso do plano e contra-plano. Os demais, e principalmente os trabalhadores e trabalhadoras negros, escravizados, são filmados, em geral, no coletivo, em planos médios e abertos.

Figura 53: Fotogramas do filme *Vazante*, com destaque para os enquadramentos do filme utilizando elementos da natureza, como árvores e pedras. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.



Figura 54: Fotogramas do filme *Vazante*, com o enquadramento de plano e contra-plano, muito utilizado no filme. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.

Em boa parte das cenas em que Beatriz conversa com Antonio, há um enquadramento muito fechado dos dois, exibidos intercaladamente, quase sempre sozinhos em tela. A imagem dá a impressão de uma falta, como se aquela relação ocorresse sempre entrecortada, com diálogos esparsos, e não se completasse nunca. O quadro se altera quando o enredo muda, mais ao final do longa-metragem.

Depois de uma noite de comemorações pela notícia da gravidez de sua esposa e de dormir embriagado na varanda da casa, Antonio acorda e percebe que Beatriz não está lá. Ele pega seu cavalo e entra na mata para procurar a jovem, até que a avista em um campo mais aberto. Ao se aproximar, desce do cavalo. A câmera se desloca para a garota, que está chorando. Ao encontrá-la, ficam um de frente para o outro, enquadrados de perfil e se aproximam lentamente, com os olhares fixos. Pela primeira vez no filme, ele a abraça. Na próxima cena em que são filmados juntos, Beatriz está sentada na varanda bordando e Antonio está próximo a ela. O enquadramento mais aberto, com enfoque nos dois personagens, se mantém a partir de então.

Figura 55: Fotogramas do filme *Vazante*, em trecho que representa o encontro mais próximo entre Antonio e Beatriz, alterando o enquadramento utilizado com os dois personagens até então. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.



Outro aspecto que compõe a imagem são as casas, elaboradas de maneira rústica, também na aparente perspectiva de uma verossimilhança com a época. A senzala, onde vivem as pessoas negras escravizadas, é construída de barro, em forma de taipas. Elas dormem no chão, em esteiras de palha e há pouco em suas casas. Mesmo a casa grande, maior construção da fazenda, não é ornamentada com muitos itens luxuosos ou aristocráticos, mas mantém a austeridade, com elementos em madeira e barro.

O figurino segue essa intenção realista: os tecidos do dia a dia são lisos, sem muitos adornos, na maior parte do tempo sujos e puídos. As poucas ocasiões em que os personagens se vestem de maneira mais formal são nos eventos sociais, como o velório da tia de Beatriz, no início do filme, e o casamento da garota com Antonio, pouco depois. Mesmo os sapatos incomodam e as pessoas estão quase o tempo todo descalças, ainda que haja uma diferença nessa elaboração entre o comerciante português e a família que já vivia naquelas terras antes de sua chegada, como discutiremos mais à frente.

A ambientação e a elaboração narrativa do território dá a ideia de que tudo é muito longe. Há a marcação do tempo das viagens na trama, explicitando que os deslocamentos são difíceis e demorados, e que aquele local é afastado dos centros maiores, rodeado apenas pela natureza. As viagens, mesmo as mais elementares, para comprar alguns alimentos e artigos para a fazenda, duram muitos dias, e são feitas sempre em caravanas, com cavalos, bois que carregam as cargas, além de uma dezena de trabalhadores. Nessas ocasiões, as mulheres ficam em casa, e não acompanham os homens nas empreitadas.

O trabalho de som do filme, elaborado para simular uma ambientação do início do século 19, sem recursos a músicas produzidas por aparelhos elétricos ou eletrônicos, é apenas diegético. É Joana, a trabalhadora escravizada mais velha da casa, que administra o cotidiano da fazenda e canta para Oxum enquanto cozinha (aos 55 minutos): "*Oro mimá, oro mi maió, oro mi maió, Iya Abadô, aie ie o*". Toda música empregada em cena ocorre na própria narrativa: seja sendo cantada pelos personagens, seja sendo tocada a partir de instrumentos que aparecem nas sequências, como é o caso dos tambores presentes nas cenas em que os trabalhadores negros estão reunidos.

Há algumas cenas-chave que se repetem ao longo da obra, como os trabalhos diversos executados por pessoas negras escravizadas: a elaboração da comida pelas mulheres, para os patrões e para si próprias, seus filhos e companheiros;

Figura 56: Fotogramas do filme *Vazante*, com destaque para enquadramento dos pés das pessoas e das patas dos animais, recurso constante no longa-metragem. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.



o roçado em meio ao sol à pino; a ordenha do leite da vaca e o transporte dos toneis cheios do líquido; a condução dos cavalos e dos bois nos pastos recém-criados.

É recorrente o enquadramento fechado dos pés, sejam os humanos ou as patas dos animais. No início do filme, o destaque está no pé de Antonio, apoiado na cela do cavalo. Em seguida, a sequência é composta por quadros que variam entre os pés dos negros escravizados recém-chegados e as patas dos cavalos que tocavam a terra enlameada com a chuva. Depois, mais à frente, há uma fusão e um corte para os pés de Beatriz, que pisa a mesma terra na fazenda. Por último, ao final da obra, há uma sequência que alterna os pés de Antonio (quase cobertos por uma calça com barra tramada pelo barbante) e as patas dos bois, pisando em terra seca.

Essa marca da forma, se analisássemos apenas esse símbolo dos “calçados” e dos “descalços” leva a uma elaboração na própria representação: há duas classes altas que se alternam na narrativa. A primeira, o tempo todo calçada, é formada por uma aristocracia decadente, na figura da família nobre que vê sua fortuna em ruínas. A matriarca, Zizinha, está doente e vive na sua antiga casa, então adquirida por Antonio. O filho Bartholomeu mora com a esposa Ondina e as duas filhas, Maria Joaquina e Beatriz, em uma casa menor, sem muitos

símbolos de distinção aristocrática. Os antigos dias de glória e riqueza do garimpo de diamantes, recorrente naquela região, no século 18, haviam acabado. Todo dinheiro familiar tinha sido usado para o dote da irmã de Bartholomeu, entregue em casamento pela família para Antonio, comerciante português de escravos vindos da África, que assume esse papel de novo proprietário, na constituição de uma outra classe alta.

O mercador, descalço na maior parte do tempo, está sempre à cavalo, à frente de suas caravanas no transporte de itens diversos e no comércio de pessoas escravizadas, com roupas puídas e sujas. Em seus momentos de descanso, ele passa as tardes na rede da varanda, se embriaga vez ou outra, passeia nas matas, trata com abusos variados seus funcionários e, com a mesma maneira protocolar e autorizada, sua esposa. Bartholomeu, por outro lado, passa as tardes lendo, para espanto, inclusive, de Ondina, que diz não gostar daquele monte de rabiscos que mais parecem formigas. Seu casamento é igualmente cerimonioso, mas aparentemente há um respeito na relação entre eles e alguma cumplicidade. Com a filha mais nova, ele mantém uma relação muito próxima e, até que ela fosse levada por Antonio, a carregava sempre consigo, à cavalo.

A narrativa se centra nessas duas classes, sem muita idealização imagética de uma nobreza ilustrada, refinada e polida, em mais uma marca e uma busca pela verossimilhança no filme. Os modos à mesa, a postura com os trabalhadores, os itens valorizados na casa: todo esse conjunto são marcas que demonstram as diferenças entre as famílias. Há uma cena em que a decadência da aristocracia falida fica explícita: depois de casada, Beatriz recebe a visita da família¹⁵, que vai até a casa dela para se despedir da garota e contar de sua partida próxima. Eles estavam deixando a fazenda em que moravam e se mudando para outro local, mais próximo de um vilarejo. Na sala de jantar, Ondina pega algumas louças no armário e comenta com as filhas que eram louças de família, que pertenceram à avó, e parte delas foi presente de seu casamento. Lamentava que não tinha mais acesso àqueles itens, mas reiterava para Beatriz que tudo aquilo agora era dela.

15. Essa sequência está localizada nos 62 minutos do filme.

Figura 57: Fotogramas do filme *Vazante*. As louças de família eram a lembrança de um período aristocrático, que contrastava com a austeridade da casa atual, sem muitos adornos ou objetos valiosos. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.



A garota servia como um elo entre as duas posturas: ao mesmo tempo em que era lembrada pela família que tinha aquelas origens e que deveria se portar como a dona da casa, a *sinhazinha*, também cultivava outros hábitos: corria descalça com as crianças da senzala, tomava mingau com eles à tarde, brincava pelos corredores da casa grande, demonstrava uma curiosidade pelo que acontecia na senzala. À medida que sua gravidez se desenvolveu e sua relação com Antonio parecia ficar mais próxima, ela adquiria hábitos adultos, que correspondiam ao que se esperava dela socialmente: nas últimas sequências do filme, ela aparece bordando, no meio da tarde, sentada ao lado do marido.

É interessante reiterar essa apropriação do tempo pelas personagens narrada no filme. Enquanto Bartholomeu passava tardes lendo, Antonio repousava na rede, mesmo enquanto um trabalhador estava sobre ele, nas telhas da casa grande, tentando consertar um buraco por onde passava a luz do sol. Esse ócio contrastava de maneira desigual com o tempo dos trabalhadores escravizados, que se dedicavam durante todo o dia ao esforço do trabalho manual nas lavouras – de onde pareciam ter folga aos domingos – e na casa – trabalho realizado em geral pelas mulheres negras, onde o descanso só era permitido depois que os patrões se deitassem.

Entre as pessoas negras escravizadas, o filme também pontuava hierarquias. Os homens recém-chegados do exterior, que ainda não conseguiam se comunicar, deviam obedecer às ordens dos outros, ou que já estavam ali há mais tempo, ou que haviam nascido no país. Em algumas cenas, eles os ameaçam com armas diversas, inclusive de fogo. Há outros que continuam escravizados, mas não apresentam resistência tão incisiva. E há, ainda, os mais velhos, no filme representados pelo casal Joana e Porfírio, que ouvem do patrão que a casa é de responsabilidade deles em sua ausência, sem que isso lhes garantisse qualquer tratamento diferente, ou sequer uma remuneração.

Fora o personagem de Jeremias, agricultor negro liberto que passa a comandar a fazenda, mas que tem uma breve aparição no longa, os demais trabalhadores são tratados de forma cruel, com inúmeros abusos, repressões e torturas. As cenas iniciais do filme já adiantam essa representação, que será mantida ao longo de toda obra: em um dia chuvoso, há o retorno de Antonio e sua comitiva para a casa da fazenda, depois de comprar um grupo de 10 homens negros escravizados, recém-

-chegados de países africanos. Ele está à frente, descalço, no cavalo. Atrás dele, uma comitiva com homens e bois, carregando uma série de produtos. Mais atrás, os 10 homens negros andam amarrados pelo pescoço e pelas mãos com grossas armaduras e correntes de ferro, e obrigados a caminhar o longo percurso descalços, pisando na lama e nas pedras.

O trajeto deles no filme não elabora um rompimento com a crueldade daquela situação em que se encontram em nenhum momento. Depois que chega em casa e tem a notícia de que sua primeira esposa havia morrido no parto, Antonio sai sem rumo para o meio da mata e desaparece por um tempo¹⁶. Pensando que o cunhado não voltaria, Bartholomeu pega os homens recém-chegados para revendê-los no mercado próximo e conseguir pagar algumas dívidas da família. Ninguém parecia conseguir compreendê-los, e eles eram ameaçados constantemente pelos outros trabalhadores da fazenda, mantidos amarrados e presos. O pai de Beatriz os transporta com uma comitiva, mas no meio do caminho, em uma parada para comer, eles conseguem fazê-lo refém e exigem a libertação do grupo. Sem saber o que fazer, os demais membros da comitiva os libertam e eles saem em disparada pelos morros.

No caminho de sua fuga, um deles, nomeado pelo filme como “Líder”, encontra com Antonio caído, desacordado, com um cavalo ao lado. Ele reflete um pouco no que fazer, respira, olha para o homem e decide carregá-lo no lombo do cavalo, levando-o de volta para sua fazenda. O gesto de boa-vontade e de generosidade de Líder é retribuído sem surpresas: nas sequências seguintes, ele está novamente amarrado e passa a ser torturado de inúmeras maneiras pelos outros funcionários.

O amplo ambiente da fazenda, cercada por uma natureza ostensiva, é construído, em contraste, pela claustrofobia da tortura e da crueldade com os homens e mulheres negros. Há uma sensação de imobilidade e de inevitabilidade de toda sorte de sofrimento, físico e moral. A única saída, como apresentada no filme, é a morte: é o que faz um dos trabalhadores, que se mata comendo barro e é encontrado por Virgílio e Beatriz em uma tarde em que brincavam com outras crianças.

Essas múltiplas camadas de controle, censura e poder são representadas na narrativa fílmica pelo uso constante do silêncio (ou do silenciamento). A comunicação entre as personagens é conduzida pelos olhares, pela recusa a encarar o outro, pela soberba. Nessa esfera, tudo é muito seco, ríspido e, sobretudo, vigiado. Não há relação de diálogo direto, seja

16. Essa sequência se desenvolve a partir dos 18 minutos do longa-metragem.

17. Essa cena está editada aos 37 minutos do longa-metragem.

Figura 58: Fotograma do filme *Vazante*. Na cena, a hierarquia dos personagens à mesa. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.



entre os casais, seja entre os trabalhadores, ou entre os patrões e as pessoas que trabalham forçadamente para eles. As relações de poder estão constantemente marcadas por esses silêncios e pela ausência de uma conversa franca.

Uma dessas ocasiões é representada quando Antonio vai até a casa de Bartholomeu e Ondina pela primeira vez¹⁷. Na sequência anterior, o fazendeiro e Beatriz haviam trocado olhares breves em meio à queima de um pedaço grande da mata, para iniciar algumas plantações. No dia seguinte, o comerciante decide visitá-los. Coloca sapatos, algo que não costuma fazer, veste-se com roupas mais formais e, ao chegar na fazenda do então ex-cunhado, não diz qual a razão da visita. Senta-se à mesa, almoça com a família, mas troca poucas palavras e não explicita o motivo daquele encontro – o de se aproximar de Beatriz para, posteriormente, casar-se com a garota. Durante a refeição, há uma hierarquia no posicionamento da família à mesa: os homens sentam-se às cabeceiras, um de frente para o outro; na lateral, fora da mesa e sob um banco rente à parede, está Ondina, que serve ambos sempre que solicitada; a filha mais velha do casal acompanha tudo do cômodo ao lado; e, por último, Beatriz fica ao chão, atrás da cadeira de Antonio.

Não apenas as relações sociais ocorrem por meio de não-ditos, mas também as experiências íntimas. Na realidade, não há uma harmonia entre os casais, mas sobretudo o que prevalece são as representações de abusos variados e de estupro: de Antonio sobre Feliciano, mulher negra escravizada que é obrigada a se deitar com o proprietário da fazenda; e de Antonio sobre Beatriz, que tem de se casar com ele e sofre a cada vez que ele se aproxima dela.

Nesse aspecto, é importante refletirmos sobre a diferença de abordagem, na obra, dessas duas relações. O casamento de um homem mais velho com uma menina de 12 anos, que sequer tinha menstruado pela primeira vez, é aceito na trama, ainda que com alguma resistência inicial dos pais da garota. Não há olhares de repreensão para Antonio, nem de ressalva a Beatriz por aquele ato.

Já no caso de Feliciano, a narrativa expõe o incômodo daquela situação em dois momentos, ambos de nítida repreensão à mulher, e não ao homem, que praticava o abuso. O primeiro deles¹⁸ é quando Zizinha observa, pela fresta da porta, Antonio e Feliciano acordando pela manhã, depois de terem dormido juntos em um quarto da casa grande, ambos em uma esteira de palha no chão. A mulher levanta-se rápido e sai correndo para sua casa, enquanto o homem permanece dormindo e não percebe que era vigiado.

Em outro caso, quem a adverte é Joana¹⁹: já casado com Beatriz e diante da primeira recusa da garota em se deitar com ele, assustada e acuada, Antonio decide procurar Feliciano no meio da noite, em mais uma situação de abuso, testemunhada por seu filho Virgílio, que a acorda para responder ao dono da fazenda. Na manhã seguinte, ao passar pela cozinha, voltando novamente envergonhada para sua casa, ela é repreendida pela cozinheira, que diz para que ela não fizesse mais aquilo e que não deixasse que Beatriz descobrisse, como se a responsabilidade daquele ato forçado fosse dela e não de Antonio.

A única relação construída no filme como fruto de um envolvimento amoroso é a de Beatriz com Virgílio, também a única considerada absolutamente proibida naquelas circunstâncias. Ao longo da obra, os jovens conversam, tocam-se timidamente, criam uma intimidade que os faz ficarem cada vez mais próximos. Na primeira noite em que Beatriz é forçada a se deitar com Antonio, ela sai do quarto depois que ele adormece e vai para a mata com Virgílio. Os olhares entre os dois tornam-se constantes, e fica implícita a cumplicidade de ambos, até que, ao final, compreendemos que o filho que ela teve era com o jovem.

18. Essa sequência está nos 44 minutos do longa-metragem.

19. Por volta dos 83 minutos, em *Vazante*.



Figura 59: Fotogramas do filme *Vazante*, com destaque para a relação de intimidade entre Beatriz e Virgílio. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.

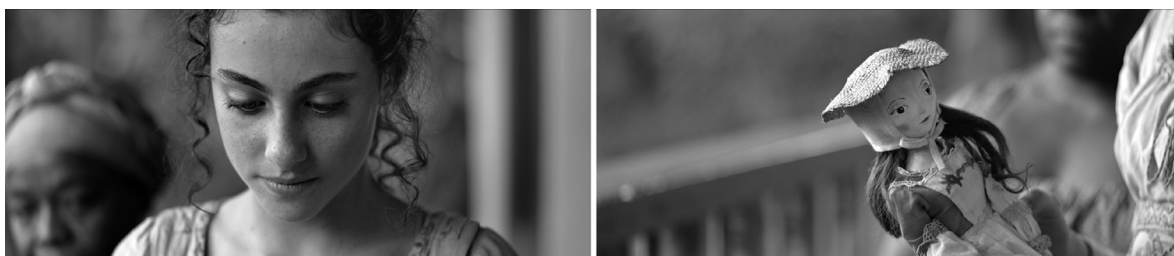
Apesar de tematizar todas essas violências de Antonio sobre as mulheres, o filme não as constrói imagetivamente: todas as ocasiões em que ele avança sobre Beatriz ou sobre Feliciano são interrompidas, insinuadas, e representadas mais pelas expressões de terror no rosto de ambas, ou pelas lágrimas de Beatriz, em muitos dos casos, que pela representação realista do abuso. Não é o mesmo que ocorre com as torturas e as repressões sobre os homens e mulheres escravizados. Nessas situações, as imagens são realistas e não se furtam a mostrar as pesadas correntes de ferro, o cárcere e as ameaças variadas, seja com agressões físicas, seja com arma de fogo, como ocorre ao final do longa-metragem.

Ambientado no início do século 19, *Vazante* opta pela construção naturalista e mítica, que não cede e não atenua a representação das múltiplas camadas de violência. O uso do preto e branco e outras escolhas estéticas, em uma forma fílmica que tende ao que podemos classificar como “filme de arte” – pelo ritmo lento, a iluminação natural, as elaborações de enquadramento de uma natureza monumental –, parece elaborar uma narrativa anacronicamente verossimilhante, uma espécie de quadro cruel de um Brasil colonial, que se situa nas profundezas de um universo remoto, mas não sem produzir efeitos em uma superfície contemporânea, como veremos ao analisar as circulações da obra.

4.2.2 OS CAMINHOS DA PRODUÇÃO NA BUSCA PELA VEROSSIMILHANÇA

O projeto do longa-metragem foi iniciado em 2009, a partir de uma história que o pai de Daniela Thomas, o cartunista Ziraldo Alves Pinto, contava para ela desde sua adolescência. Segundo a diretora, um de seus antepassados com mais de 45 anos havia se casado com uma garota de 12 anos, no início do século 20. Enquanto ela não menstruava, ele a presenteava com bonecas. Na coletiva de imprensa em que apresentou o filme no Festival de Berlim²⁰, em 2017, ela recontou essa história e disse que o que a motivou a pensar nesse enredo foi a perplexidade em saber que aquele arranjo era comum tempos atrás no país, e não causava espanto nas pessoas, que chegavam a achar natural tal relacionamento.

20. A íntegra da conferência, que contou com a presença da diretora, dos protagonistas Luana Nastas e Adriano Carvalho, do roteirista Beto Brandt e da produtora Sara Silveira, está disponível no *site* oficial do festival, em inglês, no endereço https://bit.ly/conferencia_vazante. Acesso em: 30 jun. 2021.



Vazante foi o primeiro longa-metragem dirigido apenas por Daniela Thomas. Com uma carreira extensa, ela havia dividido a direção de outros filmes, cujos mais conhecidos são *Terra estrangeira* (com Walter Salles, 1996) e *Linha de Passe* (também com o mesmo diretor, 2007). Em 2016, ao mesmo tempo em que rodava o filme ambientado no último ano do Brasil colônia (a independência do país ocorre em 1822), ela dirigia ao lado de Fernando Meirelles e Andrucha Waddington a Cerimônia de Abertura dos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro.

Em 2011, o filme recebeu autorização da Ancine²¹ para captar um total de pouco mais de 8 milhões em recursos da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual, junto a empresas estatais e privadas no país. Desse montante, totalizou um investimento captado de 2,5 milhões de reais. No mesmo ano, o Fundo Setorial do Audiovisual destinou 750 mil reais para a produção do longa-metragem. A equipe firmou ainda um contrato de coprodução com Portugal, responsável por um quinto dos investimentos totais. Outro apoio importante foi do edital 2013/2014 do programa *Filme em Minas*, que também ajudou a compor o orçamento total de *Vazante*,

Figura 60: Fotogramas do filme *Vazante*. Assim como no argumento de Daniela Thomas, a personagem de Beatriz também ganha de Antonio uma boneca, depois de se casarem. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.

21. Dados obtidos na plataforma de consulta a projetos audiovisuais da Ancine. O filme está inscrito sob projeto número 01580.005471/2011-54. Disponível em: <https://sad.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/ConsultaProjetosAudiovisuais.do>. Acesso em: 30 jun. 2021.

22. *Vazante* é o filme de maior orçamento analisado nesta pesquisa. A título de comparação, os orçamentos totais, aproximadamente, foram: *Aquarius*, com R\$ 3,4 milhões; *Praia do futuro*, com R\$ 3,5 milhões; *Que horas ela volta?*, com R\$ 4 milhões. Se quisermos efetuar uma comparação com outro filme de época, lançado em 2017 e que também reconstituiu o passado colonial brasileiro, podemos utilizar o caso de *Joaquim* (Marcelo Gomes), considerado um filme de baixo orçamento, com total de pouco menos de R\$ 2 milhões.

23. Disponível em: <https://globo/3dv8coJ>. Acesso em: 30 jun. 2021.

24. Segundo a pesquisadora Mônica Cristina H. L. Olender (2006), a técnica utilizada no país, nessa época, era uma junção de práticas de construção presentes em diversas localidades do continente africano e também no oeste da Europa. Uma vez no Brasil, negros escravizados oriundos da África reelaboraram essas formas de erguer as paredes das casas, que foi aos poucos ganhando traços tipicamente brasileiros.

25. O crédito do filme elenca os seguintes quilombos: São João da Chapada, Quilombo do Ausente, Córrego do Ausente, Quilombo Vila Nova, São Gonçalo do Rio das Pedras, Quilombo da Queimada/Serro, Morro do Vigário/Serro, Fazenda Ribeirão, Quilombo Córrego da Cachoeira/Dom Joaquim, Alvorada de Minas, Comunidade Quilombola do Açude Cipó/Serra do Cipó.

destinado a produções que tem o Estado como cenário, como temática, ou cuja equipe é majoritariamente mineira. No geral, estima-se que o filme tenha custado pouco mais de 6 milhões de reais²², captados entre 2009 e 2017.

Uma das principais diretrizes na produção do longa foi a de manter a maior verossimilhança possível na reconstituição histórica do período em todas as esferas da obra, do cenário e figurino ao gestual, comportamento e linguagem dos personagens. Em entrevista para divulgação na página da coprodutora Globo Filmes²³, a diretora explicou que a pesquisa prévia para o roteiro foi intensa, e reuniu a leitura de clássicos sociológicos como *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre, e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, além de autores contemporâneos que estudam as origens históricas do país. Ela citou também a historiadora Mary del Priore, que contribuiu com “detalhes deliciosos das relações interpessoais: crenças sobre o corpo e o convívio, a ausência do amor romântico, por exemplo”.

Além da pesquisadora mencionada por Daniela Thomas, há outras três fontes acadêmicas que constam nos créditos do filme como consultoras históricas: Hebe Mattos de Castro, professora titular da Universidade Federal de Juiz de Fora, cuja produção se dedica ao estudo das relações sociais durante o período da escravidão no Brasil; Mariza de Carvalho Soares, professora aposentada da Universidade Federal Fluminense e pesquisadora de História da África; e Zara Simões, historiadora dedicada a reconstituir o ambiente e as práticas das antigas fazendas mineiras, nos créditos apresentada como “consultoria fazendas”.

A busca por reconstituir o início do século 19 no interior de Minas Gerais foi o que guiou também a construção do cenário do longa-metragem: todas as casas em que moravam os personagens negros escravizados foram construídas por homens e mulheres quilombolas que habitam a região onde o filme foi gravado. A técnica utilizada na elaboração das casas de taipa²⁴ (ou de pau-a-pique) é a mesma presente nas construções do período colonial brasileiro.

A composição dos atores que fazem a figuração da obra conta com descendentes quilombolas, oriundos de 12 comunidades²⁵. Segundo a diretora, na mesma entrevista, houve o convite às populações desses locais para atuarem como figurantes, desempenhando o papel de trabalhadores negros escravizados. Fora eles, para interpretar os homens

que haviam acabado de chegar da África, Daniela Thomas convidou Toumani Kouyaté, *griot*²⁶ e artista²⁷, migrante do Mali em São Paulo, para representar o Líder do grupo. Também recrutou outros 9 figurantes ao total²⁸, vindos de Burkina Faso, Costa do Marfim e do Mali, que moravam na capital paulista e ainda não falavam português. Pedir a esses homens, recém-chegados ao país, que interpretassem pessoas escravizadas em situações degradantes e violentas foi o maior desafio da produção, segundo Daniela Thomas. Em entrevista ao *Correio Braziliense*, ela relata que apesar do pedido sofrido, eles aceitaram representar a história:

Pessoas que passaram por longas viagens, que abandonaram a família, na tentativa de continuar vivo; pedir para que elas interpretassem escravos no filme, presas a correntes e que andassem descalças num terreno pedregoso, e que enfrentassem cenas debaixo de chuva. Foi muito sofrido propor isso para eles. Eles foram muito parceiros: fizeram questão de representar essa história, e se sentiram honrados. O porto de escravos, para se ter ideia (em termos de história), era o Rio de Janeiro! Os escravos do Serro (MG) andavam 700 quilômetros a pé! Há uma cena em que os pés dos escravos e dos burros, de alguma forma, se relacionam. É desta forma que foram compreendidos por aqui: como uma força de trabalho que não tem humanidade. Eu falar isso é grotesco e terrível, mas mostrar, no cinema, de forma forte e delicada, me deixa muito orgulhosa. (DAEHN, 2021, depoimento de Daniela Thomas)

A busca por esse Brasil em certa medida *originário*, mítico, também esteve presente na decisão de filmar em preto e branco. A fotografia ficou sob responsabilidade de Inti Briones, diretor peruano baseado no Brasil, que apresentou à diretora uma câmera mais sensível, capaz de captar as nuances de luz e sombra, mesmo sem cores. Ela comenta²⁹ que por mais que haja representações coloridas da época colonial, elas não eram fidedignas o bastante: “Há muita carência de imagens da nossa história. Temos algo feito por Debret e Rugendas, mas muitas dessas imagens receberam, posteriormente, cores escolhidas aleatoriamente”, então “qualquer cor que ela colocasse soaria como uma hipótese, e a diretora não gostaria de elaborar um filme baseado em uma “hipótese artística sobre as cores do Brasil”³⁰.

26. Os *griots* são representantes da narrativa histórica e da memória no Mali. Eles são responsáveis por uma tradição que é passada de geração em geração, e representam uma autoridade no país, inclusive no aconselhamento da família real.

27. Em 2020, Toumani Kouyaté apresentou seu primeiro longa-metragem, dirigido em parceria com Beatriz Seigner, no *Festival Internacional de Cinema de São Paulo (44ª Mostra)*. O documentário, intitulado *Entre nós, um segredo*, narra o retorno do contador de histórias ao Mali, seu país natal, depois de uma convocação do avô. Com sua morte iminente, o patriarca da família pede para chamar Toumani e outros 40 malineses emigrados para contar-lhes sua última história.

28. Segundo os créditos da obra, os figurantes africanos, migrantes estabelecidos em São Paulo, são: Aboubacar Fade, Adama Konate, Bernard Wandinda Compaore, Cheickna Danthioko, Hamidou Drabo, Kougne Diakite, Seckou Simaga, Sidnoma Serge Yameogo e Souleymane Diakite.

29. Na mesma entrevista publicada no *site* da Globo Filmes. Disponível em: <https://glo.bo/3dv8coJ>. Acesso em: 30 jun. 2021.

30. Ambos os pintores citados por Daniela Thomas produziram gravuras e pinturas sobre o Brasil em suas viagens ao país. Jean-Baptiste Debret nasceu na França, em 1768, e morou no Brasil entre 1816 e 1831. De volta à Europa, editou entre 1834 e 1839 o livro *Viagem pitoresca e histórica do Brasil*, três volumes com litogravuras que representavam cenas cotidianas e eventos públicos do século 19, incluindo a imagem de pessoas negras escravizadas realizando seus trabalhos. Já Johann Moritz Rugendas foi um pintor alemão, nascido em 1802. Veio para o Brasil, onde viajou de 1822 a 1824 junto à expedição do cônsul russo Grigory Langsdorff, como desenhista documentarista. Em 1827, editou, na Europa, o livro *Viagem pitoresca no Brasil*, com mais

de 100 litografias baseadas na flora, fauna e nas pessoas que viviam no país à época. Sobre o período em que Debret viveu no país, ver mais na pesquisa de Lília Moritz Schwarcz (2008) sobre os artistas franceses no Brasil. A obra completa de Rugendas foi reunida e pode ser consultada no livro de Pablo Diener e Maria de Fátima Costa (2012).

A não-utilização de música no filme, além daquela que poderia estar presente diegeticamente, é outro recurso na reconstituição do ambiente rural mineiro de 1821. Para isso, a produção do filme convidou o diretor de som português Vasco Pimentel, que pela primeira vez viria ao Brasil. Segundo ele, em texto publicado na *Folha de S. Paulo* em que reconstitui seu processo criativo para composição sonora do longa-metragem, sua intenção era “construir o habitat sonoro dos personagens do filme, aprisionados no microcosmo infernal de uma fazenda mineira nos últimos estertores da colônia” (PIMENTEL, 2017).

Seu processo começou logo depois que desembarcou no aeroporto e se dirigiu imediatamente ao serrado mineiro. Lá, se dedicou a ouvir a natureza, mas também todos os moradores da região, na intenção de captar um mosaico de línguas e maneiras de se falar: “Com meus ouvidos de português recém-desembarcado do reino, como o tropeiro protagonista, detectei fenômenos linguísticos que, por si sós, contavam séculos de história”. Por mais que só utilizasse o material sonoro disponível em cena, e sem o emprego de artifícios, ele comenta sobre a elaboração narrativa das vozes, músicas cantadas e dos sons diversos: “a trilha sonora de ‘Vazante’ é o som que as personagens só podem ouvir por si próprias. Do som – assim como da fazenda, da casa grande e da senzala – não se pode escapar”. E continua: “Podemos olhar para outro lado, mas não ouvir para outro lado”.

Se a verossimilhança buscada pela produção da obra finca fortes raízes no início de 1800, da temática proposta na narrativa esperava-se atravessar séculos e ancorar nas discussões atuais. Daniela Thomas esclareceu por diversas vezes que o filme trata sobre a miscigenação brasileira, “feita pelo assédio, pelo estupro, pela exploração das mulheres. Principalmente das negras, mas também das brancas. Com certeza, isso vai ressonar, vai ecoar, nesse momento”, em que tudo seria amplificado (DAEHN, 2017).

Segundo ela, eram questões do século 19 que ainda não haviam sido resolvidas no século 21: “Pode parecer piada, mas a questão do machismo, do patriarcalismo, as diásporas dos refugiados, tudo o que discutimos em ‘Vazante’ faz dele um filme contemporâneo” (ALMEIDA, 2017). A diretora coloca o patriarcalismo como tema central do filme, com a intenção de buscar suas raízes históricas e mostrar, pela ambientação e pelos costumes aparentemente anacrônicos, que suas marcas ainda

estão presentes na história e no dia a dia do país, principalmente no que diz respeito à condição das mulheres e de todos aqueles que são excluídos da hegemonia social e política.

4.2.3 INTERPRETAÇÕES E RUÍDOS DE *VAZANTE* POR MEIO DE SUAS CIRCULAÇÕES

A primeira vez em que *Vazante* foi exibido publicamente ocorreu na abertura da mostra *Panorama*, na 67ª edição do Festival de Berlim, em fevereiro de 2017, na Alemanha. O filme foi escolhido para integrar a exibição temática *Recuperando a história negra*³¹. Segundo o material divulgado para a imprensa, a ideia desse conjunto de obras era uma nova abordagem reflexiva sobre a história das pessoas negras na América do Norte, do Sul e na África. Como representantes dessas localidades, além do filme de Daniela Thomas, estavam programados o documentário *Eu não sou seu negro* (Raoul Peck, 2017), dos Estados Unidos, e *Os iniciados* (John Trengove, 2017), da África do Sul.

Ao divulgar *Vazante*, a sinopse chamava a atenção para a primeira direção solo de Daniela Thomas, que havia feito outros filmes em parceria com Walter Salles. Destacava, ainda, alguns dados históricos brasileiros para o público internacional, dimensionando a importância de uma obra sobre a escravidão no país, como o fato de o Brasil ter sido o último país a abolir oficialmente a escravidão, em 1888: “ainda que essa época represente a fundação sobre a qual o Brasil foi criado, sua cultura ainda não se recuperou das monstruosidades desses eventos”. Além do longa-metragem histórico, participavam do festival alemão os filmes brasileiros *Pendular* (Julia Murat, 2017, na mostra *Panorama*, mas em categoria diferente) e *Joaquim* (Marcelo Gomes, 2017, que concorria ao Urso de Ouro, principal premiação do evento).

A recepção das mídias brasileira e mundial para *Vazante*, depois de sua estreia em Berlim, foi positiva. O jornal português *Público*, que dedicou grande crítica sobre o filme, relatava uma sensação de hipnose que o filme criava, “de não estarmos apenas a assistir a uma ficção histórica, mas de a estarmos a viver, tal é o sortilégio criado pelo ritmo inflexível da montagem, pela força das imagens” e, por fim, pelo trabalho de som de Vasco Pimentel (MOURINHA, 2017). Para o portal de crítica audiovisual *Omelete*, baseado em São Paulo, o filme tratava das mazelas das pessoas que foram escravizadas no Brasil, mas com um ineditismo que não era

31. O programa da mostra *Panorama – Reclaiming Black History* pode ser encontrado na divulgação para a imprensa, disponível em https://bit.ly/panorama_vazante. Acesso em: 12 jul. 2021.

comum nas telas, o que o texto chamou de “o lado doméstico das relações entre os africanos submetidos a trabalhos forçados e seus senhores brancos, numa espécie de História íntima da senzala” (FONSECA, 2017). O crítico Rodrigo Fonseca, que estava no Festival de Berlim e acompanhou a sessão do filme, relata, ainda, ter compreendido duas histórias paralelas a partir do longa-metragem: uma em que se via a violência de raças e outra, centrada na violência de gênero, especialmente na relação entre Antonio e Beatriz.

Ao reunir dezenas de textos críticos de profissionais e veículos de comunicação no Brasil e no exterior, a pesquisadora Bárbara Vieira (2020, p. 113) sintetiza que entre a exibição na Alemanha e a primeira vez que o filme foi exposto publicamente no Brasil, as críticas eram sobretudo positivas, e abordavam a competência técnica da obra, e centradas nos aspectos técnicos e estéticos, como a direção de arte, a fotografia em preto e branco, do diretor Inti Briones, e o trabalho de som de Vasco Pimentel. Em todos os textos que encontramos com a cobertura do festival, foi uníssona a recepção positiva e direcionada à qualidade da obra e à raridade com que aquelas imagens eram reproduzidas e reconstituídas no Brasil.

Na já citada coletiva de imprensa do filme³², após sua exibição alemã, os jornalistas presentes direcionavam suas questões à diretora, à produção e aos atores, curiosos por saber mais sobre o processo criativo. O tom era também de protesto contra o então governo federal naquele momento, sob a liderança de Michel Temer, após a destituição da presidenta Dilma Rousseff. A equipe denunciava os desmontes às políticas públicas de incentivo ao audiovisual no país e se mostrava reticente em relação ao futuro do cinema no Brasil.

Só nos últimos minutos, quando a conferência estava para ser encerrada, um profissional que se apresentou como jornalista de uma agência de notícias sobre refugiados africanos indagou a diretora sobre a presença de atores negros no filme, algo que não era comum de ser visto nas produções brasileiras naquele festival. Ele questionava qual a razão de haver tantos jogadores de futebol negros, mas poucos personagens representados na tela. Daniela Thomas respondeu que essa era a realidade do país, mas que isso deveria mudar, que era preciso ampliar essas representações.

Em 16 de setembro de 2017 foi a vez de *Vazante* estreiar no Brasil, exibido na noite principal do 50º Festival de Brasília (DF). O destaque ao filme, programado na principal sessão

32. Divulgada na íntegra pelo site oficial do festival, em inglês, no endereço https://bit.ly/conferencia_vazante. Acesso em: 30 jun. 2021.

da mostra, era esperado para uma obra considerada super-produção e que havia causado boa repercussão fora do país. Naquela noite, ele foi aplaudido por longos minutos, conforme relataram críticos e jornalistas presentes no festival, e o retorno era positivo³³. No entanto, o que ficou registrado da passagem do filme por Brasília foi o debate da manhã seguinte, que reuniu a equipe de *Vazante* e do curta-metragem *Peripatético* (Jéssica Queiroz, 2017), também em exibição no festival. Foram várias as reações do público em relação ao filme na discussão, que pode ser visualizada em versão fragmentada na página oficial do Festival de Brasília no *Youtube*³⁴. Mais que reconstituir integralmente a discussão, amplamente comentada e divulgada, é importante para esta pesquisa ressaltar quatro comentários que consideramos centrais, possíveis de agrupar as interpretações em comum naquele momento.

O primeiro deles faz parte da opinião de um espectador, que se apresentou como professor de história, logo no início³⁵. Ele parabenizou a diretora e disse considerar *Vazante* um filme que será muito aproveitado em suas aulas sobre a história do Brasil. Ele comentou uma fala anterior de Daniela Thomas, que relatou ter ouvido de uma amiga, a atriz Camila Pitanga, que o filme não representava de maneira autônoma ou evidente as pessoas negras. Segundo o espectador, a obra era militante, mas jamais panfletária e, em relação ao protagonismo negro, que não estaria colocado naquela filmagem, discordou, dizendo achar que ele existe o tempo todo. Nessa colocação, foi interrompido por alguém na plateia que discordava veementemente, dizendo que aquela frase era imoral, bastava olhar para aquela sala e perceber que não havia muitas pessoas pretas e que era impossível dizer que há protagonismo negro o tempo todo. Ao retomar a fala, o professor de história perguntou à diretora sobre a escolha do elenco. Ela relatou a decisão pela verossimilhança e detalhou o processo de escolha dos atores e atrizes, continuando a exposição sem se ater às intervenções feitas pela plateia.

O segundo é a reflexão da atriz Mariana Nunes, que, além de estar na plateia do debate, também estava em cartaz no festival com o filme *Zama* (Lucrecia Martel, 2017), participaria de uma mesa de debates no dia seguinte, e apresentaria a cerimônia de encerramento do evento. Ela iniciou³⁶ falando sobre a importância da representação ao se pensar na participação dos atores negros: “em um filme de época, é tido como óbvio que os atores negros façam escravos. E escravos,

33. A repercussão do filme ainda na noite de sábado no festival foi recuperada por Bárbara Vieira (2020, p. 115) a partir de colunas e relatos dos jornalistas e críticos presentes.

34. Com mais de 3 mil visualizações até o momento, a sequência de vídeos está disponível em https://bit.ly/youtube_debate_vazante. Acesso em: 12 jul. 2021.

35. Esse trecho está no terceiro minuto do vídeo “Parte 03a”, disponível em https://bit.ly/vazante_03a. Acesso em: 12 jul. 2021.

36. A fala de Mariana Nunes está no vídeo “Parte 03a”, citado anteriormente, e continua pelo trecho “Parte 03b”, disponível em https://bit.ly/vazante_03b. Acesso em: 12 jul. 2021.

em geral, são só escravos, não são pessoas. Tem que pensar sobre isso”, a subjetividade das pessoas escravizadas. A atriz questionou o festival, que tinha um propósito, em uma das mesas de debate, de discutir a representação de minorias políticas nas telas, e rebateu uma afirmação da diretora de *Vazante*, que dizia que o *band-aid* estava começando a ser arrancado da ferida que era a escravidão: “Quando você fala que esse momento é um momento em que estamos tirando o *band-aid* da ferida, isso é bem o seu ponto de vista” e explicou que “a gente a ferida está exposta desde sempre. A ferida está aberta. E tem me doído. Isso está aberta e desde sempre esteve”. Terminou afirmando que faltava um ponto de vista de estudiosos pretos sobre o filme, de autores e autoras pretas que tivessem refletido sobre aquele período histórico.

A diretora respondeu dizendo que se simpatizava com a dor e a ira de Mariana Nunes. Ela afirmou que seu filme não era um trabalho definitivo sobre as relações raciais no Brasil, e que tudo o que havia feito tinha sido obtido com base em estudos de obras existentes no país, além de consultorias históricas, que ajudaram a compor o ambiente e a realidade do Brasil colônia. Voltou a chamar a atenção para o que ela considerava o ponto central do filme: a situação das mulheres no período, marcada por explorações, perversidades e abusos.

O terceiro relato que consideramos importante destacar parte dessa premissa da diretora. Trata-se da fala do ator Fabrício Boliveira³⁷, que interpreta Jeremias, o agricultor negro que chega à fazenda para introduzir outros cultivos. Ele concordou com o relato de Mariana, e salientou a ausência de diretores, roteiristas e atores negros para contar suas histórias no cinema e no audiovisual. No entanto, tentou ressaltar que aquela não era a história central do filme dirigido por Daniela Thomas.

Segundo ele, o principal enredo do filme é a condição da mulher, e sua falta de poder e autonomia em todos os níveis, desde a mulher negra escravizada, que é estuprada pelo dono da fazenda, até a própria esposa do comerciante português, que, ainda adolescente, sofre inúmeros abusos. Fabrício Boliveira reafirmou a necessidade de compreender a importância do olhar da diretora, que representa uma visão feminina àquele momento histórico, algo que, de acordo com o ator, também era inédito na história do cinema brasileiro. É interessante observarmos o comentário de Daniela Thomas na sequência, que elabora uma distinção entre as narrativas fílmicas a partir do ponto de vista do público:

37. Ela está registrada no trecho “Parte 03b”, citado anteriormente, aos 4 minutos e 45 segundos.

Há dois filmes em *Vazante*. Um de dentro para fora, a garota branca, que tenta rever seu passado, da maneira como há um homem que toma todas as decisões por ela. Desejo de entender e investigar a origem de algo que parecia tão natural. Isso está no nascedouro do filme. Existe outro *Vazante*, que é colocado nesse momento histórico que estamos vivendo. Então o *Vazante* não me pertence mais. Depois de passar na tela, ele é um fenômeno concreto. Ele vai ser rechaçado, amado. Porque está lidando com a ferida que voltou a ser exposta. (THOMAS, 2017a)

Ela terminou sua fala ressaltando que o filme elaborado foi escrito e pensado a partir de sua cadeira, de onde ela se senta e pela ótica que ela poderia elaborar do mundo e daquele tempo histórico. Há um reforço do papel da diretora na produção da narrativa fílmica, tanto na fala de Daniela Thomas quanto de Fabrício Boliveira. Essa dimensão ultrapassa a constituição de um discurso fílmico e retoma uma subjetividade narrativa, ao ligar a construção da história a sua própria autora, à pessoa que conduz a câmera.

Por fim, o quarto depoimento no mesmo debate é o do crítico Juliano Gomes³⁸. Ele construiu sua reflexão partindo da perspectiva da representatividade, ao questionar o orçamento do filme e indagar quantas vezes algum diretor ou alguma diretora negra teve acesso a tal montante para a reconstituição de um filme histórico, como era o caso ali. O crítico reforçou o privilégio em chegar aos meios de produção audiovisuais que garantiam uma equipe de grandes técnicos, e acordos com empresas que dominam o setor no Brasil, como é o caso da Globo Filmes, uma das produtoras envolvidas no longa-metragem. Ainda segundo ele, mais ao fim de sua intervenção, haveria uma cisão na recepção daquela obra entre espectadores brancos e pretos: o elaborado trabalho estético, destaque da obra, criaria para ele uma ambiguidade moral insuportável, pois tornava belo o sofrimento das pessoas negras representadas em tela, ao mesmo tempo em que era celebrado pelos espectadores e espectadoras brancos.

Em outra mesa³⁹, no dia seguinte, que discutia a mostra paralela do festival, com o título *Esses corpos indóceis*, a atriz Mariana Nunes comentou a repercussão de sua fala na plateia do evento anterior. Segundo ela, algumas pessoas a interpelaram nos corredores chamando-a de “exaltada” ou “aborrecida”. Questionou ainda a razão daquela mesa, intitulada *Corpos Indóceis: Uma ética da diferença e da não conformidade*⁴⁰ – e

38. Disponível na “Parte 05b”, em https://bit.ly/vazante_05b. Acesso em: 12 jul. 2021.

39. A íntegra desse debate também está presente no canal do festival no Youtube. Disponível em https://bit.ly/corpos_indoceis. Acesso em: 13 jul. 2021.

40. A mesa foi mediada pelo pesquisador Denilson Lopes e contou com a participação da artista Rosa Luz, do produtor Gilmar Galache, do ator João Antonio, além da atriz Mariana Nunes, já mencionada no texto.

41. Entre as obras da Mostra “Esses corpos indóceis” estavam: *Baronesa* (Juliana Antunes), *Com o terceiro olho na terra da profanação* (Catu Rizo), *Estamos todos aqui* (Rafael Mellim e Chico Santos), *Meu corpo é político* (Alice Riff), *Modo de produção* (Dea Ferraz), *Antes do fim* (Cristiano Burlan) e *Diários de classe* (Maria Carolina da Silva e Igor Souza), todas lançadas naquele ano.

daquela seleção de filmes⁴¹ – ocorrer em separado do restante do festival, como se a discussão das dissidências e das possibilidades de representação não fosse algo que estivesse presente em todas as obras expostas naquele momento em Brasília.

Da plateia, a atriz e produtora Giu Nonato indagou sobre qual a representação possível e a representatividade que os corpos dissidentes poderiam ter naquele espaço, além de qual a narrativa que eles mesmos queriam construir. As questões se direcionaram, então, para a dificuldade financeira e as poucas oportunidades de políticas públicas para o setor audiovisual, especialmente as que incluíssem mulheres brancas, homens e mulheres negros e negras, homens e mulheres transexuais, produtores e produtoras indígenas, entre outras minorias políticas.

O festival terminou pouco tempo depois, premiando nas categorias principais o longa-metragem *Arábia* (João Dumans e Affonso Uchoa, 2017) como melhor filme, *Café com canela* (Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2017), como melhor longa-metragem pela escolha do júri popular, e Adirley Queirós, pela melhor direção em *Era uma vez Brasília* (2017). *Vazante* conseguiu dois prêmios no evento: o de melhor atriz coadjuvante, para Jai Baptista (que interpretou a personagem de Feliciano); e o de melhor direção de arte para Valdy Lopes.

O debate no Festival de Brasília reverberou muito nas mídias e nas redes sociais nos dias e meses seguintes. As falas colocadas ali geraram manifestações de apoios em oposição. De um lado, estavam aqueles que davam razão às observações dos espectadores e produtores presentes na plateia, que encontraram problemas na obra. Esse conjunto era dividido em duas questões principais, que se complementavam: a primeira era sobre a representação das pessoas negras no filme *Vazante*, que eram, segundo eles, desprovidas de subjetividades e relegadas ao fundo do quadro, quase como paisagem da obra; a segunda girava em torno das discussões sobre representatividade, ou seja, a oportunidade (inclusive do mercado audiovisual) para negros e negras contarem suas histórias, atuarem como atores e atrizes, produzirem mais produtos audiovisuais e terem espaço em uma atividade dominada principalmente por homens brancos.

Do lado da diretora Daniela Thomas, as manifestações públicas apontavam para um excesso do público, que a teria deixado acuada, uma demonstração de intolerância e, em alguns casos, classificada como uma reação machista, agressiva e

desrespeitosa da plateia, pelo fato de ser uma diretora mulher naquela posição. Além disso, havia um entendimento de que a obra ou não falava sobre isso – muitos colocaram a situação das mulheres como central, partindo para uma discussão de gênero que era, naquele momento, dissociada de raça – e outros defendiam a liberdade de um filme tematizar, representar e ser conduzido da forma que a produção achasse melhor, por algo inato à obra de arte, a independência em sua criação.

O crítico Luiz Zanin Oricchio (2017) reconstituiu o debate em sua coluna, e destacou o fato de que “fazia tempo que não se via debate tão acirrado em festivais de cinema. Descontados alguns exageros e irracionalidades, o calor das críticas é sintoma saudável” de que alguns “setores da sociedade estão vivos e atentos. E prontos para a luta”. Para o crítico José Geraldo Couto (2017), o ambiente do festival era inflamável e polarizado, o que acabou deixando de lado os filmes que não “atendiam às exigências militantes dos grupos mais aguerridos”. Ele percebeu nos debates do evento um exagero de uma militância que queria ver nos filmes aspectos políticos, muitas vezes distantes de suas narrativas, como era o caso de *Vazante*, que Couto diz ter sido “bombardeado no debate de maneira descabida e cruel, quase como se a diretora, por ser uma mulher branca de classe média alta, encarnasse a culpa por séculos de escravidão”.

Essa foi a mesma linha de Luciano Ramos (2017), crítico da coluna *Cinema falado*, da Rádio Cultura FM. Para ele, o público e a maior parte dos críticos presentes na estreia de *Vazante* haviam aprovado unanimemente o filme, até que no dia seguinte, no debate, a diretora Daniela Thomas foi alvo de um massacre por determinada parte da plateia: “Um grupo que protestava pelo fato do roteiro não ter sido escrito a partir do ponto de vista dos escravos. Ou seja, cobrava-se do filme algo a que ele não se propunha”.

No dia 18 de setembro de 2017, o crítico Juliano Gomes, que esteve no debate e se manifestou colocando alguns pontos que considerava problemáticos no filme, escreveu uma coluna na revista *Cinética*. Nela, ele classificava o que se passou no evento daquele domingo de manhã como “uma explicitação de uma cisão de modos de pensar entre grande parte da plateia, especialmente negras e negros, e, do outro lado, a diretora do filme e alguns jornalistas” (GOMES, 2017a). Para ele, a discussão fez com que as equipes do filme e do festival percebessem que ali não seria um lugar reservado

e seguro para exibi-lo, mas que ele estaria exposto a um contexto social de crítica.

O texto caminha para a análise estética e narrativa da obra, sem deixar de dialogar com os impactos representativos das sequências do longa-metragem: “Da primeira cena, com uma fila de homens acorrentados pelo pescoço, tratados como mercadoria, até a última, onde duas pessoas negras são assassinadas a sangue frio”, dizia ficar evidente que “o que funda esse vai-e-vem é um ‘defeito de cor’” (id.). Esse conjunto de cenas, para Juliano Gomes, compunha um acervo de quadros na parede da casa grande, em uma espécie de exploração turística sobre as opressões fundadoras do país. O crítico finaliza realizando um diagnóstico para a circulação da obra no Brasil de 2017, em que aquela narrativa “torna-se agora intolerável, não porque vivemos exatamente tempos históricos, mas porque as assimetrias evidenciadas exigem tomadas de posição”. E que isso “não se trata de uma obrigação de pontos de vista estanques, mas de intervenções que alterem os jogos históricos das ficções” (GOMES, 2017a).

Poucos dias depois, a realizadora Daniela Thomas escreveu uma coluna no espaço do cineasta e crítico Eduardo Escorel intitulada “O lugar do silêncio”. Nela, coloca seu ponto de vista depois do debate em Brasília, dizendo terem sido duas horas de ataques e violências por parte de algumas poucas pessoas, que queriam se impor por meio de ameaças e gritos. Ela colocou seu assombro e sua incapacidade de agir diante da plateia, o que a levou a admitir que não gostaria de ter feito aquele filme no fim das contas, declaração da qual se arrependeu depois. Sobre a construção da obra, reiterou não ter feito *Vazante* em uma perspectiva de militância, “nem com o intuito de empoderar esse ou aquele personagem, ou com o objetivo de produzir avanços na questão da representação dos afro-brasileiros no cinema brasileiro” (THOMAS, 2017b).

Ao contestar o crítico Juliano Gomes, que disse no debate que não havia como não responsabilizar a diretora pela despolitização que ele via no filme, Daniela Thomas reafirmou a possibilidade de encontrar independência em sua criação: “Todo o cinema é político, mas os filmes não têm de ser máquinas de transformação do presente para terem o direito de existir e de ser desfrutados” (id.). Definiu sua obra como uma imersão na história brasileira, com artistas e produtores rigorosos, que recuperaram os saberes presentes na região onde filmaram para poder construir um filme

grandioso. Por fim, se disse aberta ao diálogo e ao confronto de ideias, sem que isso levasse à censura e ao linchamento, práticas que sempre desprezou.

Em texto escrito no dia seguinte, no portal *Geledés – Instituto da Mulher Negra*, a cineasta Viviane Ferreira⁴² (2017) comentou a coluna de Daniela Thomas, refletindo que o setor audiovisual brasileiro não estava preparado para dar resposta a uma necessidade “de conviver com a complexidade da existência negra nas telas. É esse assombro que vaza do texto da Daniela Thomas, em defesa do próprio filme na Piauí”. Analisando a obra a partir da perspectiva de sua representação dos corpos negros, ela explicitou a aparente reiteração do lugar das pessoas negras, no tempo fílmico da escravidão e, atualmente, como se nada houvesse mudado: “Não há um respiro de câmera capaz de acolher a consternação da mulher negra mantida para o estupro diário”, e que não havia “espaço para demonstração de solidariedade entre aqueles personagens que seguiam aprisionados no sistema escravocrata” (id.).

No entanto, ainda que a narrativa do filme representasse aqueles personagens de maneira que Viviane Ferreira considerava inadequada e anacrônica, ela ressaltava a qualidade técnica da obra, a partir do acesso a 6 milhões de reais de orçamento para a realização do filme, o que permitiu a construção de imagens como quadros, que se assemelhavam a pinturas, a obras de arte. Sobre esse aspecto do rigor estético, a realizadora coloca algumas questões:

Quais seriam as pessoas que dedicariam sua existência a terem prazer em decorar suas salas com a imagem de execução de um jovem negro amparado pelo corpo de sua mãe, também executado? A quem interessa a propagação da ideia de que as pessoas negras são violentas, agressivas e por isso não pertencentes a determinados espaços de consumo e produção de “arte”? Por que raios a presença de pessoas negras na 50ª edição do Festival de Brasília tem causado mais incômodo do que nossa ausência histórica do circuito de distribuição de recursos, prestígios e status do audiovisual? A quem interessa desconstruir a imagem de um movimento, que atravessa gerações pautando a importância de novas construções imagéticas dos corpos negros, como o movimento negro? Ou por que grandes veículos da mídia se dispuseram a defender com unhas e dentes um único filme? (FERREIRA, 2017)

42. Viviane Ferreira é, desde março de 2021, diretora-presidente da SPCine, empresa pública paulistana de apoio e fomento ao audiovisual. Ela sucedeu a também cineasta Laís Bodansky no comando da autarquia.

Essas indagações presentes na coluna da cineasta, que também era presidente da Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN) à época, se direcionavam ainda ao público não-negro de esquerda, que estava ou não presente no festival, mas também que fazia parte do setor audiovisual. Ao colocar o filme *Vazante* como parte de um processo mais amplo de reivindicação tanto de uma ampliação na representação das pessoas negras, quanto na possibilidade de contarem suas próprias histórias, ela se questionava quanto tempo ainda demoraria para que houvesse uma reconstrução do imaginário coletivo acerca dessa população e um maior número de oportunidades de trabalho e de produção para os produtores negros e produtoras negras no campo do audiovisual.

Depois de ser citado por Daniela Thomas em sua coluna, o crítico Juliano Gomes publicou uma resposta no mesmo espaço da Revista *piauí*, em 19 de outubro de 2017, com o título “O movimento branco”. Ele começou seu texto classificando o discurso da diretora de frágil, como se tivesse por intenção assumir o papel de vítima, em uma postura defensiva que gerava uma distância moral entre a realizadora e seus interlocutores, “invisibiliza as forças históricas que situam aquele acontecimento, confunde desconforto com desrespeito – comportamento típico de quem ocupa posições de poder e privilégio” (GOMES, 2017b).

Ainda segundo Juliano Gomes, era difícil concordar com a ameaça de “silenciamento” que comentou a realizadora em seu texto, já que ela detinha um aparato midiático que passava pela coprodução do filme, feito em parceria com a Globo Filmes, e com isso a visibilidade em programas do maior grupo de comunicação do país. Por isso, para ele, não demoraria muito para que a polêmica se dissolvesse, mesmo advertindo que havia passado da hora dos brancos se engajarem frontalmente nessa questão e assumirem “claramente suas posições e cuidar de seus dejetos é o mínimo que se espera. Não há debate sem história. Não há arte sem embate. E o abate dos de sempre continua aqui fora” (id.).

Em 9 de novembro de 2017, *Vazante* estreou no circuito comercial das salas de cinema no Brasil. Para preparar sua divulgação, a Rede Globo ativou em sua programação alguns quadros curtos que divulgavam o filme. Um deles foi no jornal matutino *Bom dia Minas*, transmitido localmente apenas para o estado de Minas Gerais⁴³. A matéria destacava a temática da obra como uma representação do período de decadência do garimpo no estado. Falava também sobre a fotografia, que

43. O programa pode ser encontrado na plataforma GloboPlay, disponível em https://bit.ly/vazante_bomdiaminas. Acesso em: 13 jul. 2021.

desenhava um tempo que ainda é necessário questionar. Depois de depoimentos positivos de espectadores que viram o filme, terminava por dizer que o longa-metragem era um retrato fiel do passado brasileiro interiorano.

O mesmo ocorre no vespertino *Vídeo Show*, programa de variedades da emissora⁴⁴. Na ocasião, há uma entrevista com a atriz Sandra Corveloni, que interpreta Ondina, mãe de Beatriz, entregue em casamento ainda adolescente para Antonio. Ela relatou que a situação a assustou, mas que compreendia que aquela era uma reação desesperada da mãe da garota. Em entrevista com Daniela Thomas, ela comentou que o filme reunia suas duas paixões, a história e o cinema, e que fazê-lo em preto e branco era um truque para ativar no espectador a experiência de viver no passado a partir da narrativa posta na tela grande. Por último, a matéria conversou com Jai Baptista, que destacou sua felicidade em ter sido premiada em Brasília. O repórter recomendou aos espectadores que assistissem ao filme nos cinemas, como uma forma de conhecer melhor a história do Brasil.

Se em uma parte da programação pode-se evitar falar sobre a polêmica que envolvia a obra depois de sua passagem por Brasília, a repercussão midiática em geral, quando da divulgação de sua estreia, sempre voltava ao assunto, reconstituindo os pontos-chave do debate. Em 10 de novembro de 2017, dia seguinte ao lançamento comercial do filme, o programa *Conversa com Bial*⁴⁵, ao ar, nas noites, na grade da TV Globo, repercutiu pela primeira vez as questões levantadas no Festival de Brasília. Convidou a diretora, Daniela Thomas, o realizador Joel Zito Araújo e a escritora Ana Maria Gonçalves para, segundo a vinheta de divulgação, debater a representação do negro no audiovisual brasileiro, a partir do filme *Vazante*.

Na abertura, o apresentador Pedro Bial adiantou a razão daquela conversa: “Há tempos um filme brasileiro não causava reações tão apaixonadas, a favor e contra, o que no mínimo atesta o vigor artístico da obra”. E continuou: “Uma obra que bate, incomoda, impacta. *Vazante* é um retrato, em fotografia sublime, da violenta formação do Brasil”. Ele destacava que o filme fora bem recebido no exterior, mas no Festival de Brasília houve muitas críticas, principalmente na maneira como os personagens negros foram representados, sem nome ou subjetividade. Colocava ainda a polarização como marca tanto daquele debate, expandido na internet, quanto da sociedade brasileira de 2017.

44. Disponível em: https://bit.ly/videoshow_vazante. Acesso em: 13 jul. 2021.

45. A íntegra do episódio está disponível em: https://bit.ly/conversa_vazante. Acesso em: 13 jul. 2021.

Em pouco mais de 40 minutos, foram vários os aspectos abordados na conversa entre os participantes do programa. Por isso, optamos por destacar alguns pontos que são centrais para a compreensão das interpretações sobre o filme e o que ele suscitou. A diretora Daniela Thomas procurou iniciar sua fala posicionando a história principal do filme: os abusos pelos quais as mulheres eram submetidas àquela época e como isso se perpetua na história do país. Segundo ela, esse era o principal mote da narrativa, reconstituir uma história que ela ouvia por meio de seus familiares, e retratar os absurdos de um arranjo matrimonial entre um homem adulto e uma garota recém-chegada à adolescência. Ela destacou, ainda, que suas referências eram, na maior parte, do próprio cinema brasileiro, em especial o filme *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), um dos expoentes do Cinema Novo.

A escritora Ana Maria Gonçalves expôs sua visão sobre a história que a realizadora queria contar, dizendo que compreendia a intenção dela, mas que era perigoso tentar romançar as relações da sociedade escravagista. Ela detalhou que a miscigenação do povo brasileiro não foi fruto de um envolvimento amoroso entre brancos e negros, entre senhores e escravos, mas sim uma história de estupros e abusos. Sobre a repercussão do debate no Festival de Brasília, ela via uma “fragilidade branca”⁴⁶ ao não conseguir encarar o debate racial, por isso a impressão de que a conversa que envolve esse assunto é violenta e intimidadora, quando na verdade, segundo a escritora, é um tom necessário, que demonstra a falta de um diálogo franco e honesto sobre o racismo.

O cineasta Joel Zito Araújo percebeu o debate como um reflexo da nova composição dos agentes audiovisuais no Brasil. Segundo ele, além de também ter tido um incômodo em relação à representação dos personagens negros, o que ocorreu foi que para uma nova geração que constitui hoje um movimento do cinema negro no país é difícil ver um filme sobre a escravidão que não tematiza o protagonismo dos negros no processo de abolição, já que esse período foi permeado pela constituição de inúmeros quilombos e organizações de resistência entre as pessoas escravizadas.

Um dos convidados remotos do programa, que deixou seu depoimento gravado e foi transmitido mais ao fim da emissão, foi o diretor Carlos Diegues, cujo filme *Xica da Silva* (1976) também foi criticado à época de seu lançamento pela representação da mulher negra⁴⁷. Para ele, o que estava

46. Pouco depois que o programa foi ao ar, a escritora Ana Maria Gonçalves (2017) publicou um texto no *site Intercept* em que retoma sua ideia de “fragilidade branca” como uma forma de pessoas brancas retirarem-se do debate racial, a partir de um conceito da pesquisadora estadunidense Robin DiAngelo (2018). Os pesquisadores Marcio Serelle e Ercio Sena (2019) retomam esse conceito para analisar as polêmicas em torno de *Vazante* sob a perspectiva do reconhecimento.

47. Sobre a representação fílmica e a recepção crítica de *Xica da Silva*, é importante citar o trabalho da pesquisadora Mariana Queen Nwabasili (2017), que analisa os textos da época e suas mediações históricas e culturais, em debates suscitados pela obra do ponto de vista social, racial e de gênero.

ocorrendo com *Vazante* era surpreendente, cruel e desproporcional, pois exigir de um filme uma tese sobre a escravidão era superdimensionar seus reflexos políticos. Aqueles espectadores que cobravam isso da obra, para Carlos Diegues, estavam polarizando um cenário social e despertando uma “patrulha ideológica”, cobrando da obra algo a que ela não se propunha.

Depois do vídeo, Daniela Thomas reforçou a possível necessidade de rever os limites da liberdade de criação, sem deixar de frisar que ela era o pressuposto de todo objeto cultural. Joel Zito Araújo reagiu ao comentário do realizador cinemanovista, rechaçando a expressão “patrulha ideológica”, e reiterando que ela não poderia ser usada para classificar um ponto de vista e uma forma de entendimento dos espectadores e agentes negros que nunca tinham falado antes, cuja opinião nunca havia aparecido. Para ele, há uma série de produtores culturais, como Carlos Diegues, que não compreendem a mudança do processo histórico e o novo momento da opinião pública, e reforçou a importância do debate que o filme provoca.

O programa recuperou trechos do documentário de Joel Zito Araújo, *A negação do Brasil* (2000), sobre a representação de pessoas negras no audiovisual brasileiro, e, em especial, na televisão, e contou, por fim, com pequenos depoimentos em vídeo do crítico Juliano Gomes, do diretor Jefferson De e da atriz Jai Baptista. Ainda que o tom geral da conversa tenha sido conciliador, havia a continuidade de visões diferentes sobre os ecos de *Vazante*.

Apesar da ampla divulgação do filme nos programas da grade da Rede Globo, e as tentativas de diminuir os efeitos da reação do público à obra, o longa-metragem não fez um grande público nas salas de cinema. Segundo dados da Ancine, foram cerca de 10 mil espectadores nas poucas semanas em que ficou em cartaz nos cinemas. Além disso, ele não foi exibido na televisão aberta.

As consequências desse processo de circulação dos debates acerca do filme foram inúmeras. Especialmente no Festival de Brasília, a experiência de 2017 fez com que a edição seguinte passasse por algumas alterações, abrindo espaço para mais agentes produtores de audiovisual. Uma dessas iniciativas foi a criação do prêmio Zózimo Bulbul, em homenagem ao cineasta negro brasileiro pioneiro, que consistia na escolha pelo júri de um dos filmes do festival a partir de critérios como a presença e a força da representação de personagens negros, a composição da história e a colocação pela obra

de questões raciais. Essa proposição foi feita pela Associação dos Produtores do Audiovisual Negro (APAN) e pelo Centro Afrocarioca de Cinema, fruto das discussões na edição anterior do festival.

Na 51ª edição de Brasília, os filmes que ganharam o prêmio Zózimo Bulbul foram o longa-metragem *Ilha* (Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2018) e o curta *Eu, minha mãe e Wallace* (*Irmãos Carvalho* – Marcos Carvalho e Eduardo Carvalho, 2018). Na competição oficial, o maior premiado foi *Temporada* (André Novais Oliveira, 2018), protagonizado pela atriz Grace Passô (Melhor Atriz), que foi escolhido como Melhor Filme da Mostra Competitiva, Melhor Direção de Arte, Melhor Fotografia e Melhor Ator Coadjuvante. A obra é centrada na figura de Juliana, uma agente pública de saúde que fiscaliza a casa de moradores do bairro para verificar se não há a presença de mosquitos e outros transmissores de doenças. Há uma opção narrativa no filme de expandir as representações e dar ênfase ao coletivo por meio de uma experiência do comum, focado na figura de uma mulher jovem, negra, trabalhadora, que busca reconstruir sua vida depois de deixar romper um relacionamento amoroso.

Ao analisar as repercussões críticas e os desdobramentos das polêmicas e das circulações midiáticas ao redor de *Vazante*, os pesquisadores Eliska Altmann e Bruno Sciberras de Carvalho (2018, p. 321) mapearam o que chamam de “novas direções da crítica”, a partir de três aspectos presentes no complexo crítico do filme: o primeiro diz respeito às polêmicas que envolvem, principalmente, as questões raciais presentes na obra; o segundo evidencia a presença do testemunho pessoal do crítico ou do espectador, marcado por reivindicações da experiência subjetiva como representativa do objeto analisado; e o terceiro o embate entre as representações em tela e a realidade histórica.

Esse conjunto, segundo os autores (id., p. 324), faz com que a afirmação identitária de grupos e de movimentos sociais também seja elaborada por meio da crítica, “de modo que sua escritura se torna ou é vista como uma forma de contestação dos jogos de opressão e desigualdades da sociedade brasileira”. A própria manifestação pública se configura, então, em uma possibilidade de compartilhamento de espaços e vozes, que reconfiguram elementos da tradição crítica nas artes, “sobretudo seu papel dialógico – entendido aqui não como direção ao consenso, mas como fundamento

dos debates e busca de contraponto de olhares” (ALTMANN; CARVALHO, 2018, p. 332).

Essa possibilidade de diálogo entre múltiplos agentes, em direção a uma atividade crítica de análise da obra audiovisual, também foi percebida pelos pesquisadores Marcio Serelle e Ercio Sena (2019, p. 163). Em uma reflexão sobre a dimensão do reconhecimento em *Vazante*, eles observam que esses textos críticos, que antes circulavam de maneira mais hermética são, hoje, enfrentados diretamente, “colocando em diálogo discursos de diferentes ordens, da crítica especializada à avaliação e opinião do público, passando pelo engajamento programático de movimentos sociais”.

No que diz respeito à reação dos espectadores sobre as maneiras de representação na obra de Daniela Thomas, Serelle e Sena (id., p. 164) destacam a importância dada ao papel da própria ficção, “carregada de expectativa e de responsabilidade no que se refere à possibilidade de ela operar socialmente uma diferença, de romper com uma simbólica sedimentada” e, dessa maneira, “contribuir para a estima social dos grupos subalternizados”.

A breve reconstituição das interpretações e reações em torno de *Vazante* nos leva a refletir sobre os ruídos provocados pela obra ao longo de suas circulações, tanto pelos espaços de crítica já canônicos do cinema nacional, quanto pelo processo de midiaticização que os diálogos sobre a obra causaram. Nesse sentido, vemos a possibilidade de analisar essa série de relações suscitadas pelo filme e por seus debates no espaço público por meio de uma ampla teia de contatos e implicações, principalmente pela constituição simultânea de agrupamentos do público que estariam mais próximos à ideia de comunidades de interpretação, e outra que poderiam ser consideradas comunidades deliberativas⁴⁸.

No debate durante o Festival de Brasília, em setembro de 2017, percebemos que a reação ao filme acionou e constituiu uma comunidade de interpretação que reagiu à obra a partir de dois eixos críticos. O primeiro dizia respeito à forma como as pessoas negras eram representadas, em termos estéticos e narrativos, no apagamento da subjetividade dos personagens negros, mas também na interpretação das sequências fílmicas como imagens que elaboravam os corpos negros como plano de fundo da história. O segundo, discutia a representatividade, o acesso aos meios de produção e a ampliação dos agentes negros e negras no setor audiovisual

48. Esses conceitos são elaborados no capítulo 2 da tese, a partir das teorias dos pesquisadores Jean-Pierre Esquenazi (2011) e Guillaume Soulez (2013).

brasileiro, especialmente no caso de um filme que teve acesso à captação de um orçamento que superou 6 milhões de reais.

Essas duas frentes, das políticas da estética e da narrativa, e do acesso aos meios de produção, consolidavam-se a partir de uma série de agentes do audiovisual, pelo que pudemos perceber nos relatos dos debates, negros em sua maioria, mas não apenas, que já se agrupavam socialmente, ao redor dos mesmos objetivos comuns. Ao considerarmos a constituição de uma militância de maneira expandida, ampliada a uma comunidade de interpretação, podemos assumir que em um mesmo grupo poderiam se encontrar a atriz Mariana Nunes, o crítico Juliano Gomes, a presidente da APAN e cineasta Viviane Ferreira, e a atriz Camila Pitanga. Mas mais do que isso, temos de considerar a constituição de um coletivo expandido de espectadores, que se unem a essas causas e se simpatizam com essas discussões já no palco social, ainda que a reação à obra reafirme essa proximidade a uma identidade coletiva e reforce esse laço.

A constituição política dessa comunidade faz frente a outro grupo, constituído também em reação a ela, de agentes que interpretam a narrativa fílmica como algo independente de seu contexto histórico, político e social, e a desobrigam dessa conexão. Essa comunidade, mais hegemônica, vê na liberdade de expressão uma âncora para que o filme elabore suas representações e mantenha sua história, a partir do pedido recorrente de não se polemizar sobre algo que a obra não propunha, desde o início, alcançar. Isso está em depoimentos do professor de história, relatado nesta pesquisa como público presente no debate, no ponto de vista da diretora Daniela Thomas, do cineasta Carlos Diegues e de outros críticos e jornalistas que seguiram essa linha de raciocínio crítico. Ainda que reivindique um discurso descolado do contexto, essa interpretação está amparada em debates presentes na circulação política de um tempo histórico. Ela também aciona uma comunidade de interpretação que se aglutina e se reafirma a partir da reação a outras e por meio da obra audiovisual.

À medida que esses polos são publicizados, circulam na mídia, ganham outras mediações e ampliações do fato originário, eles se sedimentam e se ampliam. Tomam, progressivamente, a adesão de outras comunidades deliberativas, que não se baseiam mais apenas no filme, na materialidade estético-narrativa para tecer suas interpretações, mas no complexo crítico e midiático que se produziu ao redor dele. Isso quer

dizer que a interpretação da obra (ou *sobre* a obra) não está mais em sua materialidade, nos quase 120 minutos do longa-metragem, mas também na série de ruídos que produziu, nas dinâmicas interpretativas e nos textos que se acumulam em sua circulação e em sua midiaticização.

Há duas fases nessa etapa de circulação midiática, que são cumulativas. A primeira se desenvolveu próximo de quando o fato se tornou público, ou seja, quando ele ganhou uma dimensão de discussão no espaço público, não mais restrita a um certo grupo social ou a um ambiente de diálogo privilegiado. No caso de *Vazante*, podemos pensar que isso ocorreu quando o debate saiu do festival de cinema, ambiente em que está colocado de maneira canônica, para ser noticiado e discutido em espaços mais ampliados. Outros grupos sociais, nos quais aquele produto cultural e aqueles debates também ecoam, aderem a eles e compõem suas comunidades de interpretação.

A segunda fase, ainda mais estendida e ramificada, passa a constituir comunidades deliberativas. Elas não deliberam apenas sobre o filme (ou, em muitos casos, não deliberam em absoluto sobre o filme), não escolhem a qual interpretação à obra se filiam ou elaboram, mas são tocadas pelo fenômeno midiático e comunicacional produzido pela circulação do objeto cultural. Espectadores que não constituíam, necessariamente, um grupo social prévio, passam a utilizar o filme, seus ruídos, seu complexo crítico e suas midiaticizações para justificar, apoiar ou refutar um debate em curso no espaço público. A constituição dessa comunidade se dá a partir da reação que eles têm, não apenas frente à obra, mas também ao seu complexo caminho de circulação.

É como se, nesse trajeto crítico e midiático, o filme acumulasse camadas interpretativas. Há espectadores que vão a fundo nessa escavação, chegando inclusive à materialidade do objeto; outros, atêm-se à superfície do complexo midiaticizado, deliberando a partir da interpretação que fizeram e das leituras possíveis desse conjunto. Por isso, vemos a possibilidade de considerar a deliberação não apenas sobre a obra, nem sobre seu contexto ou sua relação com o mundo histórico, mas baseada em uma complexa teia de interpretações, ruídos, mediações, midiaticizações e circulações.

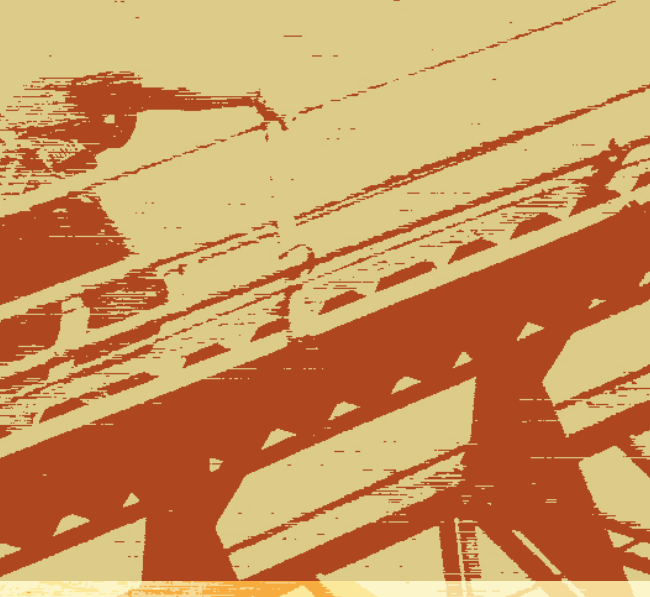
O que leva ao uso político do filme, nesse caso, não é somente sua tessitura narrativa, ou a maneira que elabora sua representação – no caso de *Vazante*, isso se dá muito mais pelos ruídos acerca de uma recusa a contemplar sua história

da maneira como está colocada que pela própria constituição e conformação à narrativa –, mas também pelo que não está lá, pela ausência ou pelos novos direcionamentos causados em seu percurso, sua conexão com os debates no espaço público, com suas circulações midiáticas.

Esse trajeto de análise nos leva a pensar na constituição concomitante entre comunidades de interpretação e comunidades deliberativas, mas há, ainda, a possibilidade de pensar em um cruzamento desses conjuntos, no efeito possível da combinação entre a reação de grupos que já estavam presentes e constituídos como tal no tecido social, e a adesão de uma opinião pública a partir do uso do filme como instrumento político.

No caso de *Vazante*, isso se configura pelo trajeto dos agentes audiovisuais como espectadores, reagindo a uma obra exibida no festival de cinema, e sua posterior transformação – ou readequação – como produtores audiovisuais, reivindicando a possibilidade de eles também comporem novas produções e elaborarem outras narrativas. Nesse caso específico, podemos pensar nesses agentes como críticos e, posteriormente, como sujeitos produtores de outras narrativas, que se envolvem tanto na esfera da produção quanto da recepção da obra.

Esse percurso mais geral, iniciado em *Praia do Futuro* e concluído com *Vazante*, continuará a ser mencionado no capítulo seguinte, em que retomaremos as circulações, os ruídos e as redes mobilizadas pelas obras. Procuraremos, ainda, realizar uma análise conjunta das análises apresentadas até aqui, expandindo-as para outros agentes, temáticas e diálogos contextuais do audiovisual brasileiro recente.



5 – DIMENSÕES E INTERPRETAÇÕES DO POLÍTICO NO CINEMA BRASILEIRO RECENTE

- _Circuitos de legitimação e ampliação dos agentes
- _Política das intimidades e diálogos temáticos
- _Circulações e redes de ruídos
- _Pontos de contato e diálogo entre as obras

Nos últimos capítulos, procuramos refletir sobre os quatro filmes que analisamos neste percurso a partir de suas próprias materialidades, escolhas narrativas e estéticas, circulações, interpretações e a rede de ruídos que compôs esses trajetos. A intenção de colocar a obra no centro de uma série de relações, que se estabelece a partir dela e dialoga com seu contexto e seu público, teve por objetivo compreender como as obras se tornaram ferramentas do político no debate público, a partir desses complexos.

Nesse sentido, e após essa análise mais próxima aos objetos, este capítulo é composto por três partes. A primeira, busca analisar os circuitos de legitimação no cinema brasileiro recente, que contribuem para arranjos e inserem agentes em uma ampla circulação dos filmes, dentro e fora do país. Esses movimentos de projeção e validação ocorrem, como observamos, principalmente por meio dos festivais e das esferas de debate ao redor dos longas-metragens. Buscamos tecer uma rede de relações que fosse além dos objetos abordados até aqui, ampliando esses diálogos para uma série de produções e seus realizadores.

Compreendendo essa circulação também como uma ferramenta que adiciona camadas políticas ao redor das obras, voltamo-nos, em uma segunda parte, aos próprios longas-metragens para relacionar temáticas afins em um conjunto mais amplo de produções recentes. Em *Praia do Futuro*, vemos surgir questões na própria narrativa e em sua circulação, que indagam e tensionam as representações de sexualidade e gênero, algo bastante presente no cinema brasileiro dos últimos anos. Já *Que horas ela volta?* pode estabelecer diálogos com outros filmes que tratam das relações de classe e trabalho, que têm se voltado às intimidades e ao ambiente doméstico.

Esses temas também aparecem em *Aquarius*, mas a circulação da obra a direciona para uma série de mudanças no político institucional no Brasil, que começa a surgir na produção audiovisual de maneira mais recorrente a partir do processo de destituição da presidenta Dilma Rousseff, em 2018. Diferentemente das duas temáticas anteriores, no caso da representação do Poder Público, há uma predominância dos filmes documentários, enquanto nos casos anteriores vemos um predomínio da ficção.

Isso também ocorre com as temáticas mobilizadas por *Vazante*. Se em um primeiro momento a produção esperava tratar do papel das mulheres e de suas condições sociais, em uma perspectiva histórica, em sua circulação o que se sobressai são as questões raciais, tanto na dimensão da representação na obra, quanto na representatividade dos agentes audiovisuais no país. Há um conjunto amplo de filmes e realizadoras(es) que buscam alargar as maneiras como pessoas negras são representadas na tela, reivindicando a modificação de um imaginário cristalizado pela cultura audiovisual ao longo do tempo.

Por fim, depois de avançar pelos agentes e pelas temáticas, retomamos as questões de circulação das obras estudadas, buscando tanto vê-las novamente, em síntese, revisitando a ideia de colocá-las no centro de uma rede de ruídos, quanto analisando-as em conjunto, traçando semelhanças e diferenças em suas ancoragens, engates e nas redes de ruídos que mobilizam ao longo de suas trajetórias.

5.1 — AGENTES, ARRANJOS E CIRCUITOS DE LEGITIMAÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO RECENTE

1. Os 11 filmes, com seus diretores e produtores que faziam parte da programação do evento e que assinaram a carta foram: *As duas Irenes* (Fabio Meira, Diana Almeida e Daniel Ribeiro), *Como nossos pais* (Laís Bondaznky e Luiz Bolognesi), *Em busca da terra sem males* (Anna Azevedo), *Estás vendo coisas* (Barbara Wagner e Benjamin de Burca), *Joaquim* (Marcelo Gomes e João Vieira Jr.), *Mulher do pai* (Cristiane Oliveira, Graziella Ferst e Gustavo Galvão), *Não devore meu coração!* (Felipe Bragança e Marina Meliande), *Pendular* (Julia Murat e Tatiana Leite), *Rifle* (Davi Pretto e Paola Wink), *Vazante* (Daniela Thomas e Sara Silveira) e *Vênus - Filó, a fadinha lésbica* (Sávio Leite).

2. A íntegra do documento pode ser consultada em: <http://bitly.com/cartadeberlim>. Acesso em: 16 mar. 2021.

Antes da coletiva de imprensa do filme *Joaquim*, em competição pelo Urso de Ouro na 67ª edição do Festival de Berlim, na Alemanha, em 2017, o diretor Marcelo Gomes leu uma carta em inglês assinada por todos os 11 diretores e diretoras¹ cujas obras integravam a programação do evento. O documento, intitulado “Carta dos cineastas brasileiros em Berlim”², contava ainda com mais de 300 outros signatários, entre produtores, realizadores e entidades que representavam o campo do audiovisual brasileiro. Eles chamavam a atenção para uma grave crise democrática que estava em curso no Brasil, após quase 1 ano sob o governo de Michel Temer. Entre os setores em crise, como a educação, a saúde e os direitos trabalhistas, os manifestantes citavam, em especial, o audiovisual como uma área que corria sério risco de acabar.

Ao detalhar as realizações no campo do audiovisual dos últimos anos, principalmente por meio da Ancine, Marcelo Gomes explicava que os mecanismos de fomento haviam atingido diversos segmentos e formatos, antes restritos apenas ao cinema, desde o roteiro até a distribuição dos conteúdos. Citava também a participação expressiva de filmes nacionais em festivais do mundo todo naquele ano, com 27 obras, ao todo, em *Sundance*, nos Estados Unidos, Roterdã, nos Países Baixos, e naquele festival, em Berlim.

O documento destacava a interrupção de uma progressão nas políticas públicas do setor, com o fim do governo de Dilma Rousseff e das iniciativas em curso na Ancine, que era a expansão de um programa de ações afirmativas específico para raça e gênero, com maior representatividade e participação das populações negras e das mulheres em todo o processo de produção e distribuição do audiovisual no Brasil. Por fim, pedia a instituições e produtores do mundo todo apoio à luta pela manutenção do audiovisual brasileiro, a continuidade e o incremento das políticas públicas em curso.

A manifestação dos realizadores presentes no festival, que expunha a preocupação de uma classe cinematográfica em relação à interrupção das políticas públicas de fomento e apoio à atividade no Brasil, é importante por alguns fatores

que resumem também a circulação e a realização audiovisual do país naqueles últimos anos. Primeiro, porque sintetiza as mudanças de produção, coprodução, distribuição e participação dos filmes nacionais em eventos internacionais consolidados, como é o caso do Festival de Berlim, do Festival de Roterdã, do Festival de Cannes, na França, do Festival de Locarno, na Suíça, do Festival de Veneza, na Itália e do Festival de *Sundance*, nos Estados Unidos; segundo, porque utiliza esse espaço conquistado pelas obras produzidas no Brasil como uma plataforma de projeção política para o cinema nacional, uma maneira de expor o que ocorre na política institucional à imprensa estrangeira e também à interna, que se dedicam a cobrir esse tipo de evento; terceiro, pela reunião de agentes do audiovisual brasileiro como uma classe única, ao validar e reivindicar a manutenção e a ampliação das políticas públicas de fomento e dos mecanismos de regulação e incentivo à atividade no país, organização constante ao longo das últimas décadas.

De maneira análoga a que fez Marcelo Gomes em Berlim, a equipe de *Aquarius*³ (Kleber Mendonça Filho, 2016) utilizou o Festival de Cannes, em 2016, para atrair a atenção internacional às questões políticas institucionais brasileiras, denunciando, naquele momento, a tramitação do processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff. Por mais que a manifestação da equipe na França não tenha sido tão específica em relação ao contexto de produção do cinema quanto na Alemanha, havia nela, também, a visão de um festival de cinema como uma plataforma de visibilidade para o filme e para outras questões, validando aquela reivindicação.

Os festivais internacionais foram espaços importantes de circulação e validação para os 4 filmes analisados nesta pesquisa. Como propósito comum, eles serviram para chancelar a qualidade da obra, atestar que se tratava de um filme relevante para a produção mundial, e legitimar, de uma maneira mais ampla, a própria produção brasileira recente.

No caso de *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014), a participação nos festivais atingiu seu ápice com o Festival de Berlim, no qual participou da disputa principal pelo Urso de Ouro, o que não ocorria desde 2008, com o filme *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), e só foi repetido 3 edições depois por *Joaquim* (em 2017). Além dos méritos do filme, a seleção da obra de Karim Aïnouz era justificada por ter sido uma coprodução entre o Brasil e o país do festival. Ainda que o orçamento⁴ de cerca

3. Essa manifestação pode ser vista com mais detalhes no capítulo 4 da tese, no item sobre o filme *Aquarius* e sua circulação.

4. Do lado brasileiro, o filme foi escolhido por edital do Fundo Setorial do Audiovisual em sua primeira chamada, e recebeu um investimento público de 900 mil reais. Dados disponíveis nos registros de projetos da Ancine, em: https://bit.ly/praia_fsa. Acesso em: 13 jan. 2022.

5. Disponível no registro de projetos da Ancine, em: https://bit.ly/praiia_ancine. Acesso em: 13 jan. 2022.

6. A cobertura de *Praia do Futuro* no festival alemão pode ser encontrada em Miranda (2014), Morisawa (2014) e em Sanchez (2014), além do capítulo 2 da tese, no item específico sobre a circulação dessa obra.

de 4 milhões de dólares⁵ tenha sido dividido igualmente entre os dois produtores, a gravação foi feita 40% nacionalmente, no Ceará, e 60% na Europa. Segundo a cobertura da imprensa nacional à época⁶, o filme foi bem recebido em Berlim, mas teve pouca repercussão no festival. Alguns veículos classificaram como uma “recepção morna” (MIRANDA, 2014) e relataram incômodo de alguns dos críticos e do público acerca das cenas de nudez e sexo entre os dois protagonistas.

Na mesma edição do festival alemão, Karim Aïnouz apresentou um documentário coletivo, projetado pela primeira vez em Berlim. *Catedrais da cultura* reunia uma série de 6 segmentos, cada um dirigido por um realizador e que tinha, como tema, um prédio icônico de 6 cidades na Europa e nos Estados Unidos. No longa-metragem, gravado em 3D, o diretor brasileiro filmou um dia no Centro George Pompidou, em Paris. Em uma autonarração ficcionalizada, o centro cultural comentava sobre um dia em suas exposições, suas obras e as pessoas que transitavam por ele e ao seu redor. O diretor e produtor alemão Wim Wenders foi o responsável pelo filme, que contava com trechos dirigidos por Margreth Olin (Noruega), Michael Glawogger (Áustria), Michael Madsen (Dinamarca) e Robert Redford (Estados Unidos).

A circulação do diretor brasileiro pelos festivais internacionais havia sido iniciada anos antes, em seu primeiro longa-metragem, *Madame Satã*, de 2002. Coprodução entre Brasil e França, o filme foi selecionado para participação na mostra *Un certain regard* do Festival de Cannes daquele ano. Em 2011, Karim Aïnouz voltou a participar do festival francês na *Quinzena dos realizadores*, com o filme *O abismo prateado* (lançado comercialmente apenas em 2013).

Por mais que *Praia do Futuro* não tenha sido premiado no Festival de Berlim, ou que a repercussão do filme tenha sido considerada pouco satisfatória no evento alemão, a carreira do seu realizador já havia sido consolidada fora do país, e legitimava, de alguma maneira, também seu filme de 2014. Além dos já citados, Karim Aïnouz teve uma repercussão no país com seus filmes anteriores, como *Céu de Suely* (2006), e a direção de uma série veiculada pelo canal estadunidense HBO, *Alice* (de 2007). Além disso, em sua estreia no Brasil, o longa-metragem de 2014 se destacou pela participação de Wagner Moura como protagonista, ator conhecido por seus papéis nas telenovelas da Rede Globo e também como o Capitão Nascimento nos filmes *Tropa de elite* (José Padilha, 2007 e 2010).

Na edição seguinte do Festival de Berlim, em 2015, o Brasil voltou a integrar o evento, dessa vez na mostra *Panorama*, paralela à seleção principal, com *Que horas ela volta?*. A obra ganhou 2 prêmios: o de melhor filme pelos espectadores da mostra, e o de melhor filme da sessão *Panorama* pela Confederação Internacional de Cinemas de Arte e Ensaio (Cicae), organização que reúne as salas de cinema que exibem os filmes considerados de autor na França, Suíça, Alemanha e Países Baixos.

Duas semanas antes, o filme havia recebido o prêmio especial do júri na categoria “atuação” no Festival de *Sundance*, nos Estados Unidos, dividido entre Regina Casé (que interpreta Val no longa-metragem) e Camila Márdila (no papel de sua filha, Jéssica). Apesar de ser o primeiro filme da realizadora em festivais internacionais, Anna Muylaert já havia se aproximado da equipe de *Sundance* anos antes, em 1998, ainda na preparação do roteiro de *Durval discos* (seu primeiro longa-metragem, de 2002). Naquela época, consultores indicados pelo *Sundance Institute*, criado pelo diretor estadunidense Robert Redford, e que coordena o festival de cinema, vieram ao Brasil e reuniram 10 roteiristas para um laboratório de uma semana⁷.

Aclamado nos dois festivais, de Berlim e *Sundance*, o filme chegou ao Brasil chancelado pela crítica internacional. O longa-metragem foi coproduzido pela Globo Filmes, o que favoreceu sua circulação em programas da emissora para divulgação da obra. Esse espaço destinado ao filme (por ser uma coprodução do grupo), ligado à atuação de Regina Casé, apresentadora e atriz com uma carreira consolidada, e de produções conhecidas pelo público, fez com que ele circulasse na programação. A cobertura foi desde as premiações que o filme obteve em festivais internacionais, pelo jornalismo, até conversas com a protagonista nos programas matinais, como o *Encontro*, com a apresentadora Fátima Bernardes.

Além de ser o filme com maior público dentre os 4 estudados na tese, com quase 500 mil espectadores nas salas de cinema, o longa-metragem foi reexibido algumas vezes, atingindo milhões de espectadores ao longo de sua circulação, desde o lançamento, em 2015. Isso não ocorreu com as outras 3 obras desta pesquisa: *Praia do Futuro* e *Vazante* foram exibidos no Canal Brasil, disponível nos pacotes de TV por assinatura; *Aquarius* foi veiculado na Rede Globo e alcançou um público considerável, mas foi programado para a madrugada e uma única vez, em 2018.

7. Em reportagem da época, a jornalista Cristina Grillo (1998) explicou a intenção dos responsáveis por *Sundance* de aproveitar o sucesso que o filme *Central do Brasil* (de Walter Salles, vencedor do prêmio de roteiro no evento estadunidense de 1996) para formar novos profissionais no país.

Ainda que, de início, Anna Muylaert identificasse seu próprio filme como um “filme de arte”, opinião que estendia inclusive à Regina Casé e que a levava a duvidar se o longa-metragem iria chegar ao grande público, a diretora acreditava que a maneira como escolheu contar sua história e suas relações com o contexto de circulação iria fazer com que o filme fosse bem recebido e conseguisse um número relevante de espectadores. Em entrevista aos jornalistas Claudia Rocha e Guilherme Weimann (2015), a realizadora relatou que “a Globo Filmes está abrindo portas dentro da sua programação, mas, no fundo, este é um filme de guerrilha” e que “apesar de ter sido tratado como um filme de arte, a bilheteria está provando exatamente o contrário”. É possível notar, em suas palavras, que a diretora considerava que um filme classificado como *de arte* não atrairia um grande público, e se restringiria a um nicho específico de espectadores, o que não ocorreu com seu longa-metragem de 2015.

A repercussão de *Que horas ela volta?*, desde o seu lançamento nas salas de cinema brasileiras, até a exibição na TV aberta, sempre esteve vinculada à figura de Regina Casé, tanto pela verossimilhança com que interpreta a personagem de uma funcionária doméstica, quanto por sua trajetória na televisão brasileira, que conferia a ela certo reconhecimento para esse tipo de papel. Assim como no caso de *Praia do Futuro*, com a centralidade de Wagner Moura, em *Que horas ela volta?* a atenção também estava voltada para a protagonista, e as reportagens relacionadas ao filme, ao menos em sua divulgação, davam mais peso a Regina Casé que à própria diretora da obra.

No caso de *Aquarius*, por mais que isso tenha ocorrido fora do país, na exaltação da figura de Sônia Braga como protagonista, conhecida internacionalmente por seus papeis de destaque no cinema (como em *O beijo da mulher aranha*, de 1985) e nacionalmente por grandes sucessos na televisão como é o caso da novela *Gabriela* (1975), quando o filme chegou ao Brasil a cobertura da imprensa se dividiu entre 3 abordagens desiguais: a performance da atriz como Clara, em menor escala; a direção de Kleber Mendonça Filho, que havia ficado muito conhecido em um circuito cinematográfico por seu filme anterior, *O som ao redor* (2013), também moderadamente; e o maior dos enfoques, na repercussão do protesto dos atores e da equipe de produção do longa-metragem em sua estreia no Festival de Cannes.

Ainda que para a projeção do realizador no exterior, que já havia se consolidado como crítico⁸ no circuito dos festivais e da imprensa especializada, a presença nos festivais fosse determinante, a utilização da visibilidade no evento francês para atrair a atenção da mídia para o que estava ocorrendo na política institucional brasileira foi efetiva. Grande parte do material que repercutiu o protesto no tapete vermelho de Cannes explicava o propósito daquele gesto, ainda que fosse para criticá-lo, como ocorreu em partes (AZEVEDO, 2016a).

Se de um lado a coprodução com a França facilitou a chegada do filme a Cannes, de outro, a participação da Globo Filmes no conjunto de coprodutores auxiliou a projeção interna, com Sônia Braga na divulgação da obra em alguns programas da TV aberta, como no caso do *Fantástico*, a veiculação do filme no *SuperCine*, pela madrugada, e a posterior entrada do longa-metragem no catálogo da *Globo Play*, plataforma de *streaming* do Grupo Globo⁹, e também na *Netflix*, a líder atual do setor de conteúdo audiovisual *on-line* por assinatura. Como não há publicização da audiência¹⁰ dessas plataformas de conteúdo, não é possível saber ao certo o alcance de um filme como *Aquarius* nos catálogos virtuais, mas podemos imaginar que esse número seja muito maior que o de espectadores que foi aos cinemas assistir ao longa-metragem, ampliando a difusão da obra.

Vazante também teve uma grande repercussão no exterior, nesse caso, no Festival de Berlim, onde estreou na Mostra *Panorama*, em 2017. A atenção da crítica internacional estava voltada à primeira realização solo da diretora Daniela Thomas. Ela já havia codirigido outros filmes de grande repercussão e participado de inúmeros festivais com tais obras. Essa trajetória foi iniciada em 1998, com *O primeiro dia* (com Walter Salles), que foi indicado a melhor filme no Festival de Locarno.

Em 2006, o filme coletivo *Paris, te amo*, que contava com um dos segmentos codirigido por Daniela Thomas e Walter Salles, foi indicado a melhor filme na mostra *Un certain regard*, do Festival de Cannes. A produção tinha ainda como realizadores Olivier Assayas, Isabel Coixet, Alfonso Cuarón, Gus Van Sant e Joel e Ethan Coel, entre outros. Em 2008, a diretora retornou a Cannes, dessa vez com *Linha de Passe*, filme novamente em parceria com Walter Salles, que concorreu à Palma de Ouro no festival. Na mesma edição, Sandra Corveloni foi eleita a melhor interpretação feminina

8. A trajetória de Kleber Mendonça Filho pode ser encontrada no capítulo 3 da tese, no item dedicado ao filme *Aquarius*.

9. Os filmes *Praia do Futuro* e *Que horas ela volta?* também estão disponíveis na *GloboPlay*. Já *Vazante* pode ser acessado *on-line* por meio da plataforma *PrimeVideo*, da empresa *Amazon*.

10. Segundo o Conselho Administrativo de Defesa Econômica (Cade), que acidentalmente divulgou o número de assinantes da *Netflix*, a plataforma tinha por volta de 19 milhões de usuários pagantes em janeiro de 2021. No mundo todo, estima-se um total de cerca de 200 milhões de usuários (DEMARTINI, 2021). A *Globo Play* relatou um aumento significativo na assinatura de sua plataforma em 2021, mas não revelou os números.

pelo júri do evento. No ano seguinte, o Festival de Veneza selecionou *Insolação* (seu filme ao lado de Felipe Hirsch) para ser exibido no evento italiano.

Por mais que *Vazante* também contasse com Sandra Corveloni no elenco, a expectativa de Berlim estava na realização de Daniela Thomas, em um projeto que começou a ser pensado quase 20 anos antes. Havia um diálogo naquela edição do festival entre o filme em preto e branco e *Joaquim*, que também tratava de um momento histórico brasileiro, na figura do personagem Tiradentes. Marcelo Gomes, inclusive, atuou na consultoria do roteiro da realizadora, ainda que não tenha feito nenhuma interferência efetiva no texto¹¹.

11. Conforme relatou reportagem de Belisa Figueiró (2017).

A estreia no festival alemão foi celebrada pela crítica e repercutiu nas notícias no Brasil que, no geral, destacavam o rigor técnico do filme, com a direção de fotografia realizada por Inti Briones, que optou por utilizar apenas luz natural no longa-metragem, reforçando a verossimilhança que a diretora queria construir. Da mesma forma, a direção de som de Vasco Pimentel, que empregou na sonorização apenas instrumentos não-eletrônicos e música produzida na própria cena, tinha por objetivo reconstituir o ambiente sonoro do século 19 no Brasil.

O orçamento de pouco mais de 6 milhões de reais, com a coprodução da Globo Filmes, de Portugal e o apoio de 750 mil reais via Fundo Setorial do Audiovisual, contribuíram para o acesso a essa equipe de profissionais. As escolhas estéticas, aliadas a um ritmo lento e a um enquadramento mais amplo, que deram a algumas sequências uma ideia de composição de grandes paisagens, fez com que o filme ficasse com o rótulo de “filme de arte”, que circularia provavelmente em festivais de cinema já consolidados no país.

Portanto, a estreia nacional de *Vazante* na sessão principal do 50º Festival de Brasília, em 16 de setembro de 2017, era prevista para ser uma confirmação de seu sucesso de crítica, pelos aspectos formais e pela escolha da direção e do roteiro em preservar um certo imaginário do Brasil colonial. No entanto, a reação de parte da plateia presente na sessão de abertura e no debate realizado no dia seguinte, pela manhã, mostrou uma rejeição ao filme, que se direcionava a dois problemas principais encontrados por aquelas e aqueles espectadores. De um lado, a representação dos personagens negros escravizados foi considerada opressora, injusta e uma reafirmação das cenas clássicas já elaboradas sobre o período, com um reforço à invisibilidade dos indivíduos. De

outro, questionava-se o acesso da diretora a um orçamento alto para a realização de um filme daquele porte.

Se, até aquele momento, o circuito dos festivais nacionais poderia atuar como uma validação e uma reafirmação do sucesso que o filme obteve fora do país, em Brasília, a circulação contextual da obra teve de dialogar com o tecido social brasileiro de 2017, com suas fraturas e seu estado político mais amplo. A recepção de *Vazante* pelo público do festival, em sua maioria pares da diretora Daniela Thomas, pertencentes a uma mesma classe de produtores, realizadores e profissionais do audiovisual brasileiro, questionava o filme tanto em sua representação, na elaboração de sua narrativa e estética, quanto em seus parâmetros de representatividade e acesso àquelas condições de produção.

Essas reivindicações presentes naquele momento expuseram uma mudança no contexto de produção nacional, hegemonicamente composto, ao longo da história, por pessoas brancas e, mais especificamente, por homens brancos. A manifestação de uma parcela do movimento negro de produtores e produtoras audiovisuais, presentes no festival e que depois fazia eco nas redes sociais e em outros espaços de discussão, era resultado de um longo processo de reivindicação pela ampliação do acesso à produção e de modificações na maneira de representação de homens e mulheres negros e negras no audiovisual nacional.

A discussão ao redor de *Vazante* no Festival de Brasília refletiu as mudanças que, ainda lentas e reduzidas, começaram a surgir nos últimos anos nas políticas públicas do país e nos circuitos de legitimação dos festivais nacionais, no sentido de ampliar a diversidade de narrativas, obras e agentes. A partir do ocorrido, houve também uma ampliação no próprio evento, como a criação do prêmio Zózimo Bulbul, na escolha de filmes do festival por meio de critérios específicos de representação de personagens negros na tela.

Ao expandirmos esses circuitos para uma perspectiva mais ampla, já havia um trânsito de agentes do audiovisual negro brasileiro que passaram a compor um circuito de legitimação a partir dos festivais internacionais e dos eventos nacionais. Um desses casos é o da diretora e produtora Viviane Ferreira. Sua primeira produção de projeção em festivais e circuitos de discussão foi o curta *O dia de Jerusa*, dirigido por ela em 2014¹², que tem como protagonistas duas mulheres negras, no bairro do Bixiga, em São Paulo. Elas dividem suas

12. O filme foi contemplado com edital de fomento, realizado em 2013 pela Prefeitura de São Paulo, em linha especial de incentivo à cultura, e pela SPCine, empresa municipal de apoio ao audiovisual e distribuição. O curta-metragem está disponível em: <https://bit.ly/diajerusa>. Acesso em: 8 abr. 2022.

13. As pesquisadoras Edileuza Penha de Souza e Elen Ramos dos Santos (2016) fazem uma análise da obra sobre o ponto de vista das representações de gênero e identidade, das memórias e afetos na narrativa fílmica.

14. O que levou, por exemplo, à doação de 3 milhões de reais pela plataforma *Netflix* para profissionais do audiovisual negro em meio à pandemia da Covid-19.

15. Em 2021, Viviane Ferreira assumiu a presidência da SPCine, empresa pública da prefeitura da cidade de São Paulo que tem por missão elaborar políticas de fomento e apoio à produção audiovisual no município.

memórias e afetos¹³ enquanto uma entrevista a outra para uma pesquisa de opinião. O filme, elaborado apenas com atores negros, foi selecionado para a mostra de curtas-metragens do Festival de Cannes, na França, em 2014. A obra foi exibida ainda no 28º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, em 2017, e em uma retrospectiva das produções do cinema negro no Brasil pelo 48º Festival de Roterdã, na Holanda, em 2019.

Em 2017, Viviane Ferreira assistiu à exibição de *Vazante*, em Brasília, como presidente da Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN). Sua reação à representação e à representatividade de negros e negras naquele espaço, que ela verbalizou em texto público e em uma militância constante junto a associações do setor audiovisual, amparada a todo debate ocorrido no evento e depois dele, mobilizou a criação de prêmio especial para obras audiovisuais e produtores negros e negras no Festival de Brasília do ano seguinte. Com diversas ações por meio da APAN, como a criação do Festival Internacional do Audiovisual Negro do Brasil e a intermediação de discussões entre agentes do setor audiovisual¹⁴, houve um trânsito entre os papéis de produção, recepção, crítica, circulação e influência em outras políticas de produção, que reativam esse ciclo e o modificam¹⁵.

Outro caso importante, em que essa circulação foi favorecida por meio de um conjunto de políticas públicas, é o da produtora Filmes de Plástico, baseada na cidade de Contagem (na região metropolitana de Belo Horizonte, em Minas Gerais). Por mais que o estado faça parte da região sudeste, onde historicamente a produção audiovisual sempre esteve concentrada, ele não figurava entre os grandes agentes nacionais para essa área, especialmente na periferia de uma grande cidade.

Criada em 2009, foi uma iniciativa dos diretores André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins e do produtor Thiago Macêdo Correia, todos oriundos da região e com profissionalização ligada ao audiovisual por meio de programas educacionais públicos, como o Prouni. Depois de fundada, a empresa passou a captar recursos públicos via editais de incentivo para produzir seus filmes. Além do FSA, muitos dos recursos para produção dos filmes foi obtido a partir da estatal Cemig, companhia de fornecimento de energia do estado de Minas Gerais. Desde 2004, ela lançou editais regulares de fomento ao audiovisual produzido no estado, com o programa *Filme em Minas*.

Logo nas primeiras obras, o diretor André Novais Oliveira se destacou nos festivais internacionais. Seu curta *Pouco mais de um mês* (2013) foi selecionado para a *Quinzena dos realizadores*, do Festival de Cannes. A equipe recebeu apoio financeiro do *Programa de apoio à participação de filmes brasileiros em festivais internacionais*¹⁶, da Ancine, para participar do festival. O mesmo ocorreu com *Quintal* (2015), também selecionado para a mostra do festival francês e cuja internacionalização voltou a ser apoiada pela agência federal.

No mesmo ano, André Novais Oliveira lançou *Ela volta na quinta*, no Festival de Cinema de Roterdã. O filme, com alguns dos elementos que já estavam presentes no enredo de *Quintal*, foi escolhido para a mostra *Bright Future*, que reúne as apostas dos curadores para as novas gerações de cineastas, que estão, geralmente, em seus primeiros longas-metragens. Em 2018, o diretor voltou a um festival europeu para a exibição de seu segundo longa-metragem, *Temporada* (2018), selecionado para o Festival de Locarno – com apoio financeiro do mesmo programa da Ancine para a participação da equipe do filme no evento.

Além de André, os cineastas Gabriel Martins e Maurílio Martins, também da Filmes de Plástico, tiveram suas obras selecionadas para grandes eventos audiovisuais internacionais. *Nada*, curta de Gabriel Martins de 2017, fez parte da Quinzena dos realizadores do Festival de Cannes (com apoio da Ancine); e *Constelações*, curta-metragem de Maurílio Martins lançado no mesmo ano, integrou a mostra competitiva do Festival Internacional de Cinema de Roterdã. Os filmes dos diretores mineiros¹⁷ já haviam tido repercussão nos festivais nacionais, com inúmeras premiações, mas há uma validação crítica desses filmes em sua perspectiva de internacionalização, ao participarem de eventos audiovisuais no exterior. Para isso, observamos a importância das políticas públicas, tanto para a produção dos filmes, como para a potencialização de sua exibição no exterior, integrando eventos de grande repercussão e tradição no campo audiovisual.

A validação dos filmes a partir dos festivais internacionais nos quais foram reconhecidos não atua somente no caráter simbólico e na valoração da obra¹⁸, mas também em sua dimensão crítica¹⁹ e nas políticas públicas de fomento. Esse retorno a partir da participação nos festivais ocorre de diversas maneiras, como vimos até aqui: por meio do patrocínio para que os filmes que tiveram grande repercussão nos festivais

16. Implementado pela Ancine entre 2010 e 2019, o *Programa de apoio à participação de filmes brasileiros em festivais internacionais* atuava na produção e envio de cópias para os festivais e mostras que selecionaram obras do cinema brasileiro no exterior, além de apoio financeiro para o deslocamento da equipe de produção.

17. Em 2019, eles voltaram à Roterdã, dessa vez em uma direção conjunta, para apresentar *No Coração do Mundo* (2019), na mesma mostra *Bright Future* de que André Novais Oliveira havia participado anos antes.

18. A pesquisadora Marijke De Valck (2016) afirma que os festivais e as mostras são os locais onde os filmes adquirem capital simbólico e legitimação cultural. Em sua análise, utiliza os conceitos elaborados por Pierre Bourdieu para compreender os eventos audiovisuais mundiais por meio de seu *campo* e seu *habitus*. Ver mais em: De Valck (2016).

19. Em estudo sobre o alcance e a dimensão crítica dos festivais audiovisuais no Brasil, a pesquisadora Tetê Mattos (2013) identifica nesses eventos a capacidade de, regularmente, promoverem as realizações do país e disponibilizá-las à sociedade, reunindo um conjunto de críticos, especialistas, agentes do audiovisual e espectadores diversos, que variam de acordo com as próprias mostras. Além disso, a autora destaca a capacidade de mobilização da mídia em torno dessas reuniões, com inúmeras matérias sobre os filmes e suas circulações. Mattos (2013, p. 123) elabora, ainda, um mapeamento dos festivais nacionais a partir de 4 categorias: estética, política, mercado e região.

nacionais possam participar de outros, internacionais; em incentivos financeiros para a distribuição das obras nos países cujos festivais locais concederam-lhes prêmios; incentivo aos agentes produtores para o desenvolvimento de novas obras, dependendo do conjunto de distinções que seus filmes tiveram nos festivais internacionais dos quais participaram. Mais que refletir sobre as especificidades de cada festival, nesta pesquisa nos interessa pensá-los como espaços de legitimação, troca e difusão dos filmes brasileiros recentes. Ao olharmos para a produção de 2012 a 2018, vemos uma recorrência de movimentos que se alternam e se influenciam, de expansão e inclusão de novos agentes, mas também de contaminação, diálogo e reforço de trajetórias já consolidadas e mais próximas de uma hegemonia no circuito dos festivais.

Além desses arranjos institucionais mais consolidados, é perceptível em uma produção mais recente um arranjo coletivo, especialmente no audiovisual produzido periféricamente, impulsionado por políticas públicas. São novos realizadores e novos agentes de audiovisual, distantes dos polos tradicionais de produção e, muitas vezes, localizados em periferias das grandes cidades ou até mais distantes das capitais. Por meio de editais, que iam desde o planejamento, a produção, até a distribuição e a participação em festivais nacionais e internacionais, esses realizadores e realizadoras passaram a integrar um circuito de legitimação que também os favorecia no acesso a outras situações de produção, garantindo, de alguma maneira, a continuidade de suas carreiras.

O pesquisador Thiago Venanzoni (2021a) identifica, a partir das discussões do Plano Nacional de Cultura (desde, ao menos, 2006), como a temática da diversidade esteve presente nas políticas de Estado para os produtos culturais, resultando no surgimento de novas produtoras que têm na base de criação e circulação de suas obras o território, além da raça, classe e gênero, que irá também surgir como temática significativa dos últimos anos no audiovisual nacional.

Ainda que nossa proposta seja a de olhar para uma rede de ruídos que são elaborados a partir da obra, mas que se expande para além dela, observamos esses eventos audiovisuais como nós desse processo e, em alguns casos, pontos originários desse circuito midiático. Dois casos são emblemáticos nesse sentido: *Aquarius* e a repercussão midiática que a manifestação da equipe do filme desencadeou a partir do protesto no Festival de Cannes; e *Vazante*, com a discussão elaborada

depois da reação de parte do público presente no Festival de Brasília. Esses dois espaços, nesses casos específicos, não atuaram apenas como esferas de legitimação e validação crítica, mas também propuseram outras interpretações para as obras, que não estavam necessariamente contempladas em suas narrativas.

Ainda do ponto de vista de um circuito de legitimação do audiovisual, os diretores e diretoras cujas obras analisamos com mais afinco nesta tese têm percursos relativamente próximos em relação a seus trânsitos internacionais e nacionais. Karim Aïnouz viveu por muitos anos em Nova Iorque, aproximou-se de uma produção cinematográfica nos Estados Unidos e, posteriormente, passou a viver na Alemanha, acionando um circuito de coprodução com o país. No Brasil, teve uma influência significativa junto a um grupo de cineastas próximos à Retomada e logo depois dessa produção, no início dos anos 2000²⁰, em especial com um circuito de realizadores pernambucanos²¹.

Mesmo antes de *Madame Satã*, seu primeiro longa-metragem que o levou ao Festival de Cannes, já havia contribuído com o roteiro de *Abril Despedaçado* (Walter Salles, 2001). Posteriormente, fez parte da equipe de roteiristas de *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, 2005), ao lado de Paulo Caldas e Marcelo Gomes. Em 2012, mesmo antes de rodar *Praia do Futuro*, Karim Aïnouz já havia sido convidado para integrar o júri da competição de curtas-metragens do Festival de Cannes, além do júri de um dos prêmios paralelos do Festival de Berlim de 2013, sem contar as participações no júri dos maiores festivais nacionais, como em 2014, no Festival do Rio.

Anna Muylaert também havia construído uma carreira extensa antes de *Que horas ela volta?*, com formação universitária ainda na década de 1980, na Universidade de São Paulo, e por toda década de 1990 em produções para a televisão: programas infanto-juvenis *Mundo da Lua* (1991) e *Castelo Rá-tim-bum* (1995), ambos na TV Cultura. No SBT (em 1997), participou da equipe responsável pelo programa *TV Cruj*. Depois disso, passou a ter uma presença mais constante na produção cinematográfica, desde seu primeiro filme, *Durval Discos* (2002), incluindo a participação como roteirista do longa-metragem *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006). Com *É proibido fumar* (2009), que tinha como protagonista a atriz Glória Pires, veterana de novelas na Rede Globo, destacou-se no Festival de Brasília daquele ano,

20. Em trabalho anterior (SOUSA, 2017), analisamos uma experiência conjunta entre Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, filmada em 1999 e editada em duas ocasiões, dando origem ao documentário curta-metragem *Sertão de acrílico de azul piscina* (2004) e ao longa-metragem ficcional *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009).

21. Sobre o circuito de produtores audiovisuais em Pernambuco, especialmente nos anos da Retomada e posteriores, a pesquisadora Amanda Nogueira (2014) investiga os grupos de cineastas que se formaram desde a década de 1990 até a produção recente. Para uma contextualização histórica dessa produção, ver obra de Alexandre Figueirôa (2000) sobre a tradição cinematográfica do estado. Por fim, é importante mencionar a produção de Samuel Paiva (2016) sobre um circuito pernambucano que influenciou a produção de filmes e outros objetos culturais do período.

sendo escolhido em 8 categorias, incluindo a de melhor filme e a de melhor roteiro.

A trajetória de Kleber Mendonça Filho também atravessa um circuito tradicional da cinematografia nacional e estrangeira, primeiro como jornalista e crítico de cinema, depois como diretor. Mais que em um circuito formal das mostras audiovisuais, o diretor também circulava por grupos de produtores, realizadores e críticos do cinema brasileiro e internacional, em uma integração temática e contextual.

Esse mesmo conjunto de agentes do audiovisual fazia parte da trajetória de Daniela Thomas antes de *Vazante*. Sua proximidade com Walter Salles, diretor de expressiva produção no cinema brasileiro desde a *Retomada*, com quem codirigiu algumas obras, e sua participação em um ambiente de produção e trocas do que constituía uma classe audiovisual brasileira, chancelou seus projetos como realizadora, tendo acesso a políticas públicas de fomento e incentivo à produção nacional.

Se é possível mapear esses diálogos por meio de um circuito de produção, de exibição, de distribuição e de circulação dos filmes no período, é importante refletir sobre as influências e os diálogos estabelecidos por esses agentes não apenas na organização de suas realizações, mas nas temáticas e estéticas que compõem essa produção no período que abordamos nesta pesquisa. Por isso, além de refletir sobre essas contaminações e influências que esses realizadores e realizadoras tiveram por meio dos eventos audiovisuais e de um circuito de legitimação crítica, é relevante analisar também as temáticas que empregaram em suas obras, na tentativa de encontrar possíveis semelhanças entre os filmes.

Ainda que um dos filtros²² para o mapeamento dessas recorrências tenha sido o político, como uma temática frequente nas produções recentes, notamos uma certa heterogeneidade dessas abordagens, desde uma consideração do político e do social por meio de relações mais privadas, na intimidade da organização doméstica, até a representação de um político institucionalizado, em diálogo com o contexto e os debates do tecido social, como vimos ao longo das análises dos objetos e continuaremos a observar no próximo item.

22. A lista de filmes e os filtros utilizados para um mapeamento dos longas-metragens catalogados pela Ancine de 2012 a 2018 podem ser encontrados no capítulo 1.

5.2 – O POLÍTICO COMO TEMÁTICA E OS DIÁLOGOS ENTRE AS OBRAS

No início desta pesquisa, quando nos deparamos com um conjunto de filmes que poderiam nos direcionar à análise do político e do social no cinema brasileiro recente, de 2012 a 2018, encontramos a recorrência de algumas temáticas nas narrativas fílmicas que abordavam de diferentes maneiras a dimensão política. Ao longo da análise das 4 obras do *corpus* da tese, percebemos outras maneiras de elaborar esses temas, ou outros pontos de ancoragem temáticos ao longo da circulação dos filmes.

Uma delas se assemelha ao que havíamos visto no início da investigação: a abordagem de um político por meio da própria narrativa fílmica, com a relação entre as personagens, seus contextos e seus arcos dramáticos. Outra, que notamos após o mapeamento das circulações e das interpretações diversas dos filmes, uma dimensão temática que se constrói a partir desses movimentos, interpretando a narrativa fílmica de maneira diversa. Essa expansão das narrativas, por algo que se constrói fora da obra, nos permite refletir sobre outros diálogos que os filmes desencadeiam, em uma teia de relações que se estabelecem a partir das obras, suas recepções críticas e ruídos. Nossa intenção, na sequência, é relacionar os objetos analisados nesse percurso com 4 grandes temáticas que identificamos como recorrentes no conjunto de produções dos últimos anos no cinema brasileiro: relações de gênero e sexualidade, a partir de uma perspectiva das intimidades; relações de classe e de trabalho, em sua maioria por meio da representação do ambiente doméstico; reflexões sobre o político institucional, em especial, a partir de 2016; e, por último, relações de raça e etnia, tanto na esfera de sua representação quanto da representatividade de seus agentes.

RELAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE

Esse trajeto se inicia com *Praia do Futuro*. Ainda que antes de sua estreia nas salas de cinema brasileiras houvesse uma intenção por parte da produção do filme de não enquadrar o longa-metragem em uma categoria de um filme gay, a partir de sua circulação essa característica da obra ficou mais importante. O ator Wagner Moura, que interpreta

Donato no longa-metragem, declarou (LICORY, 2014) que a narrativa era construída em torno do abandono e da busca por uma identidade, e não um filme sobre relacionamento amoroso que justificasse a categoria “filme gay”. Na mesma época, o diretor Karim Aïnouz (ENGLER, 2014) afirmou que não desconsiderava a importância de o filme tratar sobre a homossexualidade dos protagonistas, mas que o que o tornava político era sua dimensão de classe, ao representar um homem gay de classe média, assalariado, que trabalhava como bombeiro, e não um personagem rico. Além disso, ele torcia para que a homofobia presente na sociedade brasileira não fizesse com que a principal temática do filme fosse o relacionamento entre os personagens principais, mas sim as outras dimensões estabelecidas na obra.

Havia uma expectativa em torno da representação fílmica de *Praia do Futuro*, mesmo antes de um contato mais amplo da crítica com a obra, em grande parte pela trajetória de seu realizador até então. Durante o período em que morou nos Estados Unidos, no início de sua carreira cinematográfica, Karim Aïnouz trabalhou como assistente de direção, montador e produtor de alguns dos filmes representativos do que se convencionou chamar de “*New queer cinema*”, ação protagonizada pelo movimento gay estadunidense a partir da década de 1980, em especial em Nova Iorque, e que tinha como conjunto temático a sexualidade e a política.

Esse período de produção no cinema derivava de uma conceituação mais ampla da teoria *queer*, ação de intelectuais, militantes e artistas como uma contraposição à heteronormatividade e a homofobia presente no tecido social. Os pesquisadores Denilson Lopes e Mateus Nagime (2015), curadores de uma mostra em 2015 dedicada ao “*New queer cinema*” e organizada na Caixa Cultural, em São Paulo e no Rio de Janeiro, detalham que a definição de “*queer*” e, consequentemente, o cinema que se produz a partir dela, é mais ampla que a sexualidade. Os autores esclarecem que ser “gay (ou lésbica, ou bi, ou trans) e ser *queer* não é a mesma coisa”, pois enquanto a primeira definição diz respeito à sexualidade de uma pessoa, “a segunda tem mais a ver com a atitude, geralmente em caráter desafiador daquilo que é instituído como o aceito pela sociedade” (LOPES; NAGIME, 2015, p. 14).

Um dos filmes que integraram a retrospectiva, com obras de 1980 a 2015, foi o documentário *Seams* (1993), dirigido por Karim Aïnouz e um dos primeiros filmes realizados

por ele em sua carreira²³. Narrado em primeira pessoa, o curta-metragem reúne depoimentos de sua avó e suas quatro tias-avós e discute o papel de homens e mulheres na sociedade conservadora brasileira. As gravações eram realizadas por Karim sempre que voltava ao Brasil, depois de se mudar para Nova Iorque, em 1989, cidade em que viveu até 1995. Com inserções de arquivo e a performance de uma atriz que interpreta uma das histórias contadas pelo narrador, em inglês, o filme explora a maneira como a sociedade brasileira organizava e classificava as relações de gênero e sexualidade no século 20, utilizando as experiências narradas pelas mulheres da família do diretor e suas próprias memórias de infância e juventude.

23. O primeiro filme dirigido por Karim Aïnouz foi *O preso*, em 1992.



Depois de *Seams*, Karim rodou *Paixão nacional* (1994), que reconstitui ficcionalmente a experiência de um jovem que deixa o Brasil escondido em um bagageiro de avião. Depois de sua morte, 24 minutos após embarcar sem que ninguém soubesse, ele retoma algumas memórias das repressões e preconceitos que viveu, contrapondo-as com a falsa visão de liberdade e livre expressão sexual que se tem do país: “Mas uma coisa eu posso dizer: eu morri sem ninguém ter me chamado

Figura 61: Fotogramas do curta-metragem *Seams* (Karim Aïnouz, 1993). O filme utiliza imagens de arquivo, tomadas gravadas em entrevistas com a avó e quatro tias-avós do diretor, fotografias de família e a performance de uma atriz, interpretando uma história contada pelo narrador. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.

Figura 62: Fotogramas do curta-metragem *Paixão nacional* (Karim Aïnouz, 1994). Na obra, há dois personagens que se encontram na narração em *off*: um que já morreu, tentando fugir da opressão que vivia no Brasil, e outro que vê no país uma terra de sensualidade e liberação. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.

de viado”. Enquanto ele lamenta a decisão que o levou à morte, um narrador, em inglês, relata algumas de suas impressões sobre uma viagem a outro país, quente e úmido: “essa terra me venceu com sua mentalidade promíscua, me controlou”. A diferença entre os dois depoimentos, de um brasileiro que foge da repressão e do controle, e de um estrangeiro que vê no país uma terra de liberdade e sensualidade, são sobrepostas paralelamente às mesmas imagens, ao mesmo tempo em que os narradores se distanciam pelo teor de seus relatos.



Na mesma época, no início dos anos de 1990, o diretor foi um dos responsáveis pelo *New York Lesbian & Gay Experimental Film/Video Festival*, um dos eventos audiovisuais mais importantes com a temática *queer* dos Estados Unidos naquela época. Foi também o primeiro brasileiro a participar da Bienal do Whitney Museum, em Nova Iorque, com os dois curtas-metragens produzidos até aquele momento. Nesses mesmos anos da década de 1990, foi criado no Brasil o Festival Mix Brasil, dedicado à produção *queer* nacional e internacional. Iniciado em 1993 por André Fischer, o evento teve, naquele ano, a participação de Karim Aïnouz com seus 2 filmes²⁴.

24. Essas informações foram obtidas a partir de reportagens das jornalistas Suzy Capó (1995) e Erika Palomino (1996).

Em 1996, Karim Aïnouz dirigiu o curta *Hic habitat felicitas* (*Aqui mora a felicidade*, em latim), que conta as impressões de um estrangeiro, Mathias, que acaba de chegar em um país tropical, hospedado em frente ao mar. Sem narração e com diálogos não muito longos, a obra mostra o encontro de Mathias com Washington, trabalhador de uma construção, sua experiência com uma mulher em um prostíbulo e seu reencontro com o jovem. Na ocasião, Washington o visita em seu hotel, mostra a foto dos filhos e da companheira.

Figura 63: Fotogramas do curta-metragem *Hic habitat felicitas* (Karim Aïnouz, 1996). O filme narra o breve encontro entre Mathias, um turista estrangeiro, e Washington, um trabalhador local da construção civil. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópia digital da obra.



Há, ao mesmo tempo, uma tensão, uma proximidade e uma frieza na maneira em que se olham e falam. Eles vão juntos à praia, começam uma relação, ainda que haja a barreira do idioma. Depois de alguns dias, Mathias faz as malas e o amigo o acompanha até o terminal rodoviário. O turista embarca, eles se despedem de longe e Washington vai embora. Ao final, ele vai até um posto de gasolina, encontra o irmão que é frentista, falam sobre sua mãe, retomando seu dia a dia depois do encontro efêmero, como se nada tivesse acontecido.

É também no início da década de 1990 que o diretor começa a escrever o roteiro de *Madame Satã*, longa-metragem de 2002. A obra foi baseada em uma história de um personagem real, homônimo²⁵, artista que viveu no Rio de Janeiro e teve grande destaque no bairro da Lapa

25. O filme, ambientado nas décadas de 1930 e 1940, mostra a mudança do nome do personagem de João Francisco dos Santos, sua identidade ao nascer, para Madame Satã, em uma festa de carnaval.

nas décadas de 1930 a 1950, interpretado pelo ator Lázaro Ramos. A estética fílmica opta por investigar os movimentos e a corporalidade do personagem principal, tanto em suas cenas em que joga capoeira ou briga na rua, quanto em suas performances no palco. Ao analisar o filme, o pesquisador Denilson Lopes (2015) destaca a dimensão da imagem como uma das principais características da obra, mas também a maneira de contar uma história diferente da relatada no caso do personagem real, de subjetividades e afetos:

Um complexo e fragmentado curto-circuito de identidades à medida em que o protagonista é negro, pobre, *crossdresser*, *father*, lutador de capoeira, ladrão, assassino, *queer*. Madame Satã, o filme, é a história de uma subjetividade marcada pela afetação, pelo artifício, pelo *camp*, na passagem de João Francisco até o momento em que ele assume o nome Madame Satã, em 1942. Para além das relações que se dão no cotidiano, é fundamental prestar atenção nas construções e relações estabelecidas no palco. (LOPES, 2015, p. 130)

Ainda que não trate de uma performance de palco, é possível encontrar essa mesma corporalidade nas escolhas de enquadramento em *Praia do Futuro*, seja nos treinamentos que o salva-vidas Donato realizava ainda em Fortaleza, antes de migrar para a Europa com o namorado alemão, seja nas cenas de sexo entre os personagens principais, ou ainda nas sequências em que dançam, na sala de casa e na pista de um bar em Berlim. O emprego das sequências musicais em *Madame Satã* e *Praia do Futuro*, segundo os pesquisadores Guilherme Maia e Everaldo Asevedo (2020), é intencional para a expansão da subjetividade das representações *queer*, ampliando e tornando mais densos os encontros amorosos e as vivências de afeto entre os personagens, mas também em uma estratégia política que condiz com a proposta do *New queer cinema*.

Há uma incidência nos filmes dirigidos por Karim Aïnouz da abordagem de gênero e sexualidade, desde sua produção em curtas-metragens. Isso não ocorre apenas com a produção de Karim nos anos 1990 e 2000, mas também é uma reincidência nos longas-metragens lançados pelo cinema brasileiro recente, o que nos leva a compreender essa temática como recorrente nos filmes do período. A historiadora Stephanie Dennison encontra, no início do século 21, no Brasil, uma maior interação entre o movimento LGBTQIA+, a sociedade

em geral e uma cultura cinematográfica, o que resultou, segundo a autora, em um aumento exponencial de obras com essa abordagem no período, “em grande parte como resultado do alcance aos meios de produção de grupos historicamente segregados, juntamente com maior acesso ao financiamento de filmes” (DENNISON, 2020, p. 9). Entre as obras analisadas, ela destaca *Praia do Futuro* como o filme mais controverso do período com temática *queer*, pela reação que provocou próximo a sua estreia e em sua posterior circulação.

Com um recorte mais restrito aos anos de 2013 a 2016, o pesquisador Anderson de Souza Alves (2017) também identifica o aumento e a relevância internacional dada aos longas-metragens com temática de gênero e sexualidade. Ele complementa a hipótese de Dennison (id.), acrescentando que há um destaque nessa produção a sujeitos subalternizados, tanto aqueles que produzem os filmes, quanto os que se exprimem diante da tela, por meio de uma diversidade maior de personagens e protagonistas²⁶.

Um dos filmes ficcionais mais emblemáticos do período, mencionado nas pesquisas apresentadas anteriormente e que integrou o catálogo da mostra *New queer cinema*, em 2015, é o longa-metragem *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013). Quando *Praia do Futuro* foi lançado, a obra já estava em cartaz por mais de 20 semanas, o que é considerado um marco para os filmes nacionais²⁷. No Cinema São Luiz, em Recife/PE, chegou a totalizar um ano de exibição²⁸ na sala de rua tradicional da capital pernambucana. O longa-metragem, ambientado no fim da década de 1970, nos anos de ditadura civil-militar, narra a história do grupo de teatro *Chão de Estrelas*, com espetáculos irônicos e debochados, com cenas de nudez e enredos de enfrentamento ao conservadorismo moral.

Nas tramas entre os personagens, está a relação de Clécio, líder da trupe, com Fininha, cunhado de Paulete, integrante do grupo com quem ele mantinha um relacionamento previamente. Fininha havia acabado de se alistar para integrar uma junta militar e decide passar alguns dias junto aos artistas. Depois de um estranhamento inicial, sua relação com Clécio passa a ficar mais próxima, até que começam um romance. Há um conflito de caminhos para o jovem: ao mesmo tempo em que quer seguir o caminho da liberdade, apresentado pelo teatro e pelo envolvimento com Clécio, ele se depara com a intensa repressão do militarismo, ainda pior em meio à violência da época.

26. Mesmo que esse aumento da diversidade nos personagens que compõem os filmes brasileiros recentes seja perceptível, é relevante registrarmos o levantamento de Marcia Rangel Candido *et al.* (2021, p. 14), que analisou os principais personagens e protagonistas dos 10 filmes brasileiros mais vistos ano a ano, de 1995 a 2015. Em um conjunto de quase 1.000 obras, o estudo encontrou apenas 2% de personagens homossexuais, 1% bissexuais ou outra orientação, e o restante (97%) heterossexuais. Portanto, a pluralidade de narrativas e representações em termos de gênero e sexualidade pode estar ainda ligada a uma produção de menor público no cinema brasileiro.

27. Conforme Revista *O Grito*: <https://www.revistaogrito.com/longa-tatuagem-alcanca-20-semanas-em-cartaz-e-prepara-versao-em-dvd/>. Acesso em: 20 jan. 2022.

28. Conforme postagem da página oficial do filme no *Facebook*. Disponível em: https://bit.ly/tatuagem_1ano. Acesso em: 19 jan. 2022.

29. Disponível na Revista *O Grito*, em: <https://www.revistaogrito.com/longa-tatuagem-alcanca-20-semanas-em-cartaz-e-prepara-versao-em-dvd/>. Acesso em: 20 jan. 2022.

Figura 64: Fotogramas de *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), nas imagens superiores, e de *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014), nas imagens inferiores. Ainda que os filmes tenham uma proximidade estética nas sequências de dança e na relação sexual entre os casais, há uma diferença significativa na performance dos personagens em ambos os casos. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópias digitais das obras.

Em sua circulação, a repercussão do filme foi positiva, tanto pela maneira como representa os personagens, quanto pela caracterização do período de repressão da ditadura e sua violência com artistas e com grupos minoritários, especialmente a comunidade LGBTQIA+. Segundo o produtor do longa-metragem²⁹, João Júnior, a duração nas salas de cinema se deveu ao fato de o filme ter encontrado um nicho de mercado específico, em uma circulação entre um público de maioria jovem.

Entre as escolhas estéticas e narrativas envolvendo o relacionamento dos personagens principais de *Tatuagem*, podemos identificar em suas sequências algumas semelhanças com *Praia do Futuro*: a sutileza do encontro entre eles, quando dançam juntos em casa, e a primeira cena de sexo entre os casais. No entanto, há diferenças significativas na performance dos personagens. Enquanto no longa de Hilton Lacerda o encontro entre eles é lento e a aproximação mais terna, Donato e Konrad têm uma relação mais distante.



Em *Tatuagem*, a aproximação dos personagens é romaneada. Na sequência em que dançam colados *A noite do meu bem* (1959), interpretada pela também compositora Dolores Duran, há a troca de confidências e experiências de vida: “Teu cheiro é doce”, diz Clézio a Fininha, e depois conta que serviu o exército na juventude. Após esse contato é que há a primeira relação sexual entre ambos, ainda de maneira afável. Em *Praia do Futuro*, o contato inicial entre os personagens principais ocorre quando Donato conta a Konrad que o amigo alemão havia morrido afogado. Em seguida, eles

transam no carro do salva-vidas, em uma performance mais violenta, e só depois é que falam sobre suas vidas e, aos poucos, surge uma maior intimidade e carinho na relação.

As proximidades e diferenças nas representações e na concepção dos personagens de *Tatuagem* e *Praia do Futuro* refletem maneiras distintas de elaborar essas histórias, relacionando as temáticas de sexualidade e de gênero a uma pluralidade de narrativas, de sujeitos e de escolhas estéticas. Se considerarmos essa chave temática, que dialoga também com as circulações das obras, esses 2 filmes fazem parte de um conjunto mapeado, longas-metragens lançados de 2012 a 2018 e selecionados a partir de alguns filtros de investigação. Há, ali, uma quantidade relevante de obras que tendem a discussões dos papéis sociais de gênero e de sexualidade. Notamos nesses filmes a recorrência de uma abordagem dos temas por meio do privado, do ambiente da casa ou da família, mesmo que eles reflitam e tensionem as mudanças ocorridas externamente, em uma dimensão social mais ampla, como vimos com os 2 filmes anteriores e que também está presente nas obras seguintes.

No longa-metragem *Olhe pra mim de novo* (Claudia Priscilla e Kiko Goifman, 2013), há o percurso de Sillvyo Luccio, morador de Pacatuba, uma cidade cearense a poucos quilômetros da capital Fortaleza. O personagem é um homem transexual que sai em busca de respostas para um de seus sonhos, ter um filho biológico com a esposa, com quem está junto há alguns anos. Em formato de *roadmovie*, o documentário acompanha o protagonista em um trajeto que passa por questões genéticas, clínica de fertilização, estigmas e preconceitos diversos, até o reencontro com a filha biológica de Sillvyo, já adulta.

Mesmo diante de dilemas sociais, em diálogo com outras pessoas que sofrem repressões e dificuldades de aceitação, as questões mais difíceis para Sillvyo Luccio se dão em uma relação íntima, que impacta em sua identidade social. Uma delas é a incerteza sobre a cirurgia de redesignação sexual, com amigos e familiares contra e outros a favor. A segunda, é a tentativa de reaver o contato rompido há muitos anos com sua filha, que não aceita a identidade paterna, mesmo que Sillvyo a autorize a tratá-lo como “mãe”, pelo pronome feminino e não se ofenda com a maneira ríspida com que ela se relaciona com ele. No filme, não há uma acomodação dessa tensão familiar, mas uma tentativa de mostrar os

sentimentos conflituosos e reforçar a importância do tempo – e dos percursos – nas relações.

O documentário *Meu corpo é político* (Alice Riff, 2017) também aborda as identidades de gênero e sexualidade a partir da experiência subjetiva de 4 personagens, militantes LGBTQIA+, moradores de bairros periféricos da capital paulista: Paula Beatriz, diretora de escola pública, Giu Nonato, jovem fotógrafa em período de transição, Lina Pereira (Linn da Quebrada), atriz e cantora, e Fernando Ribeiro, operador de *telemarketing*. Ainda que a intenção seja de encontrar no privado reflexos de uma dimensão pública e social, ao acompanhar suas trajetórias e conflitos cotidianos, muitas vezes burocráticos e sempre com reverberações da militância e dos direitos humanos, há uma preocupação em reforçar a individualidade, uma expressão de multiplicidade para se contrapor a representações de um grupo social considerado, de maneira equivocada, homogêneo.

Isso também está presente em *Waiting for B.* (Abigail Spindel e Paulo Cesar Toledo, 2015), ainda que nesse caso haja um dispositivo para a narrativa fílmica, o de acompanhar uma jornada de jovens fãs da cantora estadunidense Beyoncé enquanto aguardam semanas acampados no exterior do Estádio do Morumbi, na zona sul de São Paulo, o início do *show* da cantora. O longa-metragem expõe as relações familiares, sociais e amplia aquela experiência para uma dimensão de identidade e política, inclusive na relação com a cidade. Acompanhando homens e mulheres jovens, o filme aborda situações de classe, condições de trabalho, identidades raciais e feminismo. Como permanecem por muito tempo revezando em pequenos grupos, divididos em barracas e cadeiras de praia, à espera da cantora *pop*, eles se deparam com os mais diversos tipos de situação. Em uma delas, são agredidos verbalmente e ameaçados por torcedores de futebol, na saída de uma das partidas no estádio, à noite. Em outra, o filme acompanha a reação da mãe de um dos personagens, atendente de *tele-marketing*, que passa em casa depois de muitos dias acampado e comunica que decidiu deixar o emprego, já que a precariedade da vaga não justificava a frustração de ter de perder o lugar na fila do *show* para retornar ao posto de trabalho.

Na esfera ficcional, *Mãe só há uma* (Anna Muylaert, 2016)³⁰ também tangencia a experiência da juventude, nesse caso com a fluidez da identidade de gênero. Inspirado na história de Pedrinho³¹, ocorrida no Brasil em 2002, em que o

30. O filme não teve grande público no Brasil, totalizando pouco mais de 33 mil espectadores nas salas de cinema, no entanto, sua circulação no exterior foi significativa, em grande parte por sua participação no Festival de Berlim de 2016, e graças ao sucesso alcançado pelo longa-metragem anterior de Anna Muylaert, *Que horas ela volta?*. Conforme apuramos durante estágio de pesquisa doutoral, a obra está entre os 10 filmes mais vistos pelo público francês de 2010 a 2018 e teve destaque na crítica especializada daquele país.

31. Na televisão, a mesma história deu origem a uma novela, *Senhora do destino* (de Aguinaldo Silva com direção de Wolf Maya, 2004), de grande sucesso no horário nobre da Rede Globo. Naquele caso, no entanto, a trama foi contada a partir de uma personagem principal, e não havia o mesmo enquadramento temático que o filme de Anna Muylaert.

garoto descobriu que sua mãe não era sua progenitora biológica e que havia sido roubado ainda na maternidade, o longa une esse mote com um processo de descoberta da sexualidade (com um personagem bissexual) e de um alargamento das representações sociais de gênero. Pierre, o personagem principal, é um adolescente que usa vestidos, pinta as unhas e os olhos, tem relações afetivas com mulheres e homens.

Seus conflitos, ao descobrir que sua família biológica é diferente daquela com a qual cresceu, são a separação de sua irmã mais nova e seu relacionamento com seu novo pai, que não aceita que o jovem saia de casa com um vestido e maquiado. Mais ainda, teme que esse comportamento influencie, de alguma maneira, seu novo irmão, mais jovem que ele. A exigência de que o filho “se comporte como homem” não se encerra no próprio filme, apesar de haver uma conciliação e um carinho crescente entre os dois irmãos que acabaram de se conhecer, ao final da obra.

Os desafios da descoberta da sexualidade, nesse caso, nos primeiros envolvimento amorosos, estão em *Hoje eu quero voltar sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014). O filme foi lançado 4 anos depois de um curta-metragem de mesma temática, enredo e atores, *Eu não quero voltar sozinho*³² (Daniel Ribeiro, 2010). Ele narra as relações de descoberta da sexualidade, do amor e da amizade juvenis. O maior enfoque do filme é no personagem principal, Leonardo, um adolescente cego que começa a experimentar um pouco mais de autonomia em sua vida diária, mesmo que a contragosto dos pais.

Sua relação com a melhor amiga, Giovana, é atravessada pela chegada de Gabriel, um estudante novo do colégio que começa a se aproximar do protagonista. De início, há uma amizade construída entre os três. Aos poucos, Giovana começa a se aproximar de Gabriel e a se interessar pelo garoto, que não corresponde às suas indiretas. Mais ao fim do filme, os garotos se beijam, entram em um breve conflito a respeito daquela relação, mas a orientação sexual não é um ponto de tensão no filme, exceto pela provocação dos amigos da escola. Assumindo o namoro publicamente, Leonardo e Gabriel transitam pelo colégio de mãos dadas, afirmando a decisão de ficarem juntos, mesmo com olhares atravessados e o *bullying* de alguns colegas de turma.

O longa-metragem teve sua estreia na mesma edição do Festival de Berlim de que participou *Praia do Futuro* e venceu o prêmio da crítica internacional do *Teddy Award*, competição

32. O filme teve grande repercussão na época de seu lançamento. Até janeiro de 2022, o objeto audiovisual contava com mais de 9 milhões de visualizações no *Youtube*. Disponível em: https://bit.ly/hj_voltarsozinho. Acesso em: 19 jan. 2022.

do evento dedicada especialmente a obras com temáticas *queer*. Lançado nas salas comerciais de cinema no Brasil em 2014, sua bilheteria foi significativa, com pouco mais de 200 mil espectadores. A maior parte da crítica especializada destacou a representação dos personagens e a narrativa fílmica, distante do capacitismo e que tratava as questões de descoberta da sexualidade com naturalidade, de forma terna.

O filme foi escolhido pelo Ministério da Cultura para representar o país na disputa pelo Oscar de melhor filme estrangeiro em 2015, mas não chegou a figurar entre os finalistas do prêmio. Em janeiro de 2016, ele seria veiculado pela Rede Globo na madrugada, no *SuperCine*, no entanto, foi reprogramado dias antes de ir ao ar. Ainda que a emissora tenha afirmado se tratar de um reajuste em sua grade, houve manifestações pelas redes sociais³³ acusando de homofóbica a decisão do cancelamento, já que o filme havia tido um grande destaque em suas circulações, principalmente após o sucesso do curta-metragem. A decisão, especulava-se, era por mostrar uma cena em que os dois garotos jovens se beijavam. Ele só foi exibido em TV aberta, no mesmo canal, em outubro de 2019, em uma sessão na madrugada de sábado para domingo, no *Corujão I*.

Por fim, observamos a recorrência da temática de gênero e sexualidade em *Corpo elétrico* (Marcelo Caetano, 2017). Ambientado no bairro do Bom Retiro, centro de São Paulo, conhecido por reunir grande número de confecções e lojas de roupas, o longa-metragem tem como personagem principal Elias, um assistente de estilo em uma dessas empresas. Ele se muda para São Paulo para trabalhar e não tem muito contato com a família, que mora na Paraíba. Em uma das sequências iniciais, Elias tem uma relação breve com o funcionário de uma galeria comercial próxima ao seu trabalho, encontra esporadicamente um amigo, mas ainda assim não tem um grande círculo de amigos, e passa boa parte do tempo entre o trabalho e sua casa.

Com o aumento das encomendas na confecção para o final do ano, os trabalhadores começaram a fazer horas-extras. Em um desses dias, ao sair mais tarde do trabalho, Elias decide ir para um bar com os colegas, quando começa a conhecer suas histórias. Depois de um flerte malsucedido com Fernando, trabalhador imigrante responsável pelo corte na fábrica, ele se aproxima de Wellington, jovem que sonha em ter dinheiro para se montar como *drag queen*. Ele apresenta a

33. Como relata reportagem do *Observatório do Cinema*: https://bit.ly/obs_hojesoquinho. Acesso em: 20 jan. 2022.

Elias um grupo de artistas da noite *queer* de São Paulo, como Marcia Pantera (que interpreta a si mesma no longa-metragem) e Simplesmente Pantera, interpretada pela atriz Lina Pereira (Linn da Quebrada).

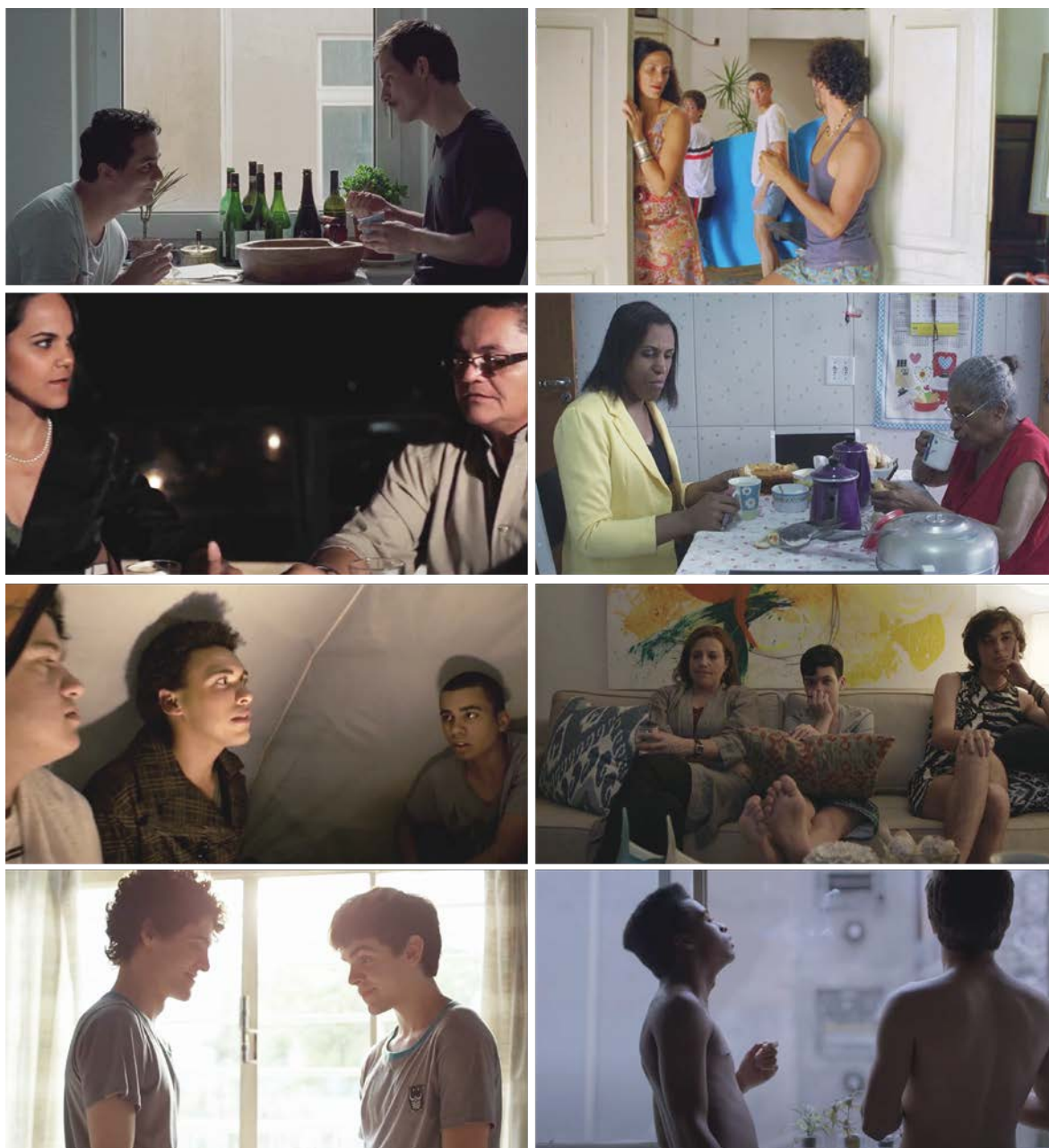


Figura 65: Fotogramas das obras (da primeira à última linha, primeiro à esquerda e depois à direita): *Praia do Futuro*, *Tatuagem*, *Olhe pra mim de novo*, *Meu corpo é político*, *Waiting for B.*, *Mãe só há uma*, *Hoje eu não quero voltar sozinho* e *Corpo elétrico*. Os filmes têm em comum a temática política e, em específico, as dimensões de gênero e sexualidade a partir de uma esfera íntima ou do privado. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópias digitais das obras.

Além de tensionar as representações de gênero e sexualidade e se direcionar a uma tematização do político e do social, os filmes reunidos nessa chave têm como característica comum a dimensão do íntimo ou do privado, como uma das esferas de disputa ou de acolhimento. É na expressão das intimidades que se passa grande parte dessas narrativas, ainda que isso repercuta em uma dimensão social mais ampla.

Isso acontece no início e no desenrolar de uma relação afetiva, como é o caso de *Praia do Futuro*, *Tatuagem*, *Hoje não quero voltar sozinho* e *Corpo elétrico*, e nas disputas e nuances junto à própria família, caso de *Olhe pra mim de novo*, *Meu corpo é político*, *Waiting for B.* ou *Mãe só há uma*. Em outra direção, há a expressão de uma subjetividade nas representações, um caráter íntimo nas expressões dos personagens centrais e suas questões, mais explícitas em *Praia do Futuro*, *Tatuagem*, *Meu corpo é político*, *Mãe só há uma*, *Hoje não quero voltar sozinho* e *Corpo elétrico*.

Considerar as individualidades, subjetividades e questões mais íntimas dos personagens em tela, representados não a partir de grandes grupos sociais homogêneos, mas no centro de sua própria experiência, é uma característica de outro eixo temático que encontramos como recorrência no período: as relações de classe e trabalho, em mais um caminho do político. Sobre ele trataremos a seguir.

RELAÇÕES DE CLASSE E TRABALHO

Ao analisar a produção recente do cinema brasileiro, Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2020, p. 61) encontra um conjunto de obras que unem as políticas de identidade com as políticas de classe, aproximando as duas questões do mundo do trabalho. Para a autora, são obras que “recuperam determinadas dimensões da vida dos trabalhadores pobres que foram se tornando invisíveis no campo ficcional, enquanto outras, como a delinquência, destacavam-se”. Ela cita o filme *Corpo elétrico* como um desses exemplos³⁴, em que uma relação mais livre com o corpo e com o desejo atua na contraposição de uma lógica capitalista: “o operário resiste à completa alienação gastando o pouco tempo que lhe sobra com os prazeres que lhe são possíveis. Insurge-se contra o tempo homogêneo da dominação” (id., p. 62).

Essa formulação a partir da longa-metragem de Marcelo Caetano nos leva a refletir sobre sua temática não apenas como o tensionamento de questões de gênero e

34. Além dele, a autora (Figueiredo, 2020) também analisa o longa-metragem *Arábia* (Affonso Uchôa e João Dumans, 2017), que relata as memórias de vida e trabalho de Cristiano, operário de uma fábrica de metal pesado em Minas Gerais.

sexualidade, mas também na elaboração de uma dimensão de classe e de relações sociais que se estabelecem entre os personagens. Conforme contextualizamos a narrativa, Elias é assistente de estilo em uma confecção do Bom Retiro. Entre seus colegas de empresa, é um dos poucos que conseguiu concluir o ensino superior e, apesar de não se distanciar muito dos trabalhadores em termos econômicos e salariais, há uma distinção entre ele e os demais, que passa tanto pelo tratamento que recebe dos chefes, proprietários da fábrica, quanto dos colegas com quem trabalha.

Sua consciência para essa desigualdade e para a precariedade daquele setor vai aos poucos sendo despertada, pelas conversas que tem com os outros empregados e ao ver as condições de trabalho de algumas de suas colegas e de seus colegas, costureiras, costureiros, cortadores de tecido. Em uma das sequências da obra, Elias se depara com a exaustão e o mal-estar físico de uma senhora, costureira, que passa mal durante o expediente. Em outra cena, ele se une a uma multidão de pessoas e seus guarda-chuvas, em uma São Paulo chuvosa, na saída do trabalho a caminho do transporte público. Essas imagens, emblemáticas no filme, servem como uma representação das dinâmicas de classe que vão se tornando explícitas ao longo da sua narrativa e por meio das relações entre os personagens.

Figura 66: Fotogramas de *Corpo elétrico*. O filme, ambientado em uma confecção do Bom Retiro, em São Paulo, tematiza relações de classe e de trabalho. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópias digitais das obras.



Esses temas aparecem com vivacidade em *Que horas ela volta?*, como vimos, tanto por ter como protagonista uma funcionária doméstica, que é confrontada em muitas de suas atitudes por sua filha recém-chegada, quanto por expor a dinâmica de comportamento e tratamento dos patrões com Val e Jéssica. Além disso, a decisão da jovem de tentar uma vaga na universidade pública de maior prestígio no país causa incredulidade na patroa que, de início, não acredita na capacidade de Jéssica concorrer àquele posto. O filme dirigido por Anna Muylaert também foi usado, diversas vezes, nessa mesma chave temática, nas discussões em redes sociais e no debate público, como pudemos acompanhar no mapeamento de suas circulações.

As relações de classe retornaram como um tema constante em uma certa produção recente do cinema brasileiro, mas diferente de uma recorrência ao longo da história do audiovisual brasileiro. A pesquisadora Mariana Souto (2016, p. 12) considera, ao analisar alguns dos filmes de 2007 a 2015, que há uma mudança da noção de classe a partir de uma intimidade e do afeto, diferente da maneira como ela era tratada no caso do Cinema Novo e da Retomada. Mais que olhar para os trabalhadores como um grupo social coeso e unitário, há uma individualização desses sujeitos. No lugar da fábrica, a autora encontra o ambiente da casa nas relações de poder entre patrões e empregados.

Essa temática se modificou em sua maneira de ser tratada não apenas pelo cinema, mas também pela televisão, especialmente no caso das funcionárias domésticas. Em pesquisa de mestrado, Lícia Marta da Silva Pinto (2017) encontra na telenovela *Cheias de charme* (2012, escrita por Ricardo Linhares e dirigida por Denise Saraceni) um marco na mudança de representação desse grupo social. A obra fala sobre as relações das funcionárias domésticas com suas patroas, nas dificuldades de seu cotidiano, e fabula a possibilidade de, elas também, tornarem-se “madames”. É o que ocorre com o trio Maria da Penha (interpretada por Taís Araújo), Maria Aparecida (Isabelle Drummond) e Maria do Rosário (Leandra Leal), que ficam conhecidas depois de gravar a música “Vida de Empreguete” e divulgá-la por acidente nas redes sociais. A centralidade na figura das personagens das funcionárias domésticas como protagonistas da narrativa seriada foi uma mudança significativa, ao colocar diariamente em tela os conflitos, subjetividades e sonhos das três personagens principais.

Além dessa novela, veiculada no horário das 19 horas, no mesmo ano estreou na Rede Globo *Avenida Brasil* (escrita por João Emanuel Carneiro, dirigida por José Luiz Villamarim e Amora Mautner), gravada com uma estética próxima a que já estava sendo utilizada em muitos dos filmes no período, com filtros que deixavam a imagem com tons mais pasteis e com uma porosidade da película cinematográfica, não tão comum na televisão aberta até então. O congelamento ao final de cada capítulo, no ápice das histórias, que deixava o personagem em preto e branco e com um fundo de luzes coloridas desfocadas, tornou-se um emblema da novela e foi reapropriado em muitas ocasiões, como *memes* nas redes sociais.

Para além das escolhas formais em suas imagens, a novela ganhou destaque por tematizar, em seu núcleo principal e em diversos núcleos periféricos, questões e personagens de uma classe média trabalhadora, que se convencionou intitular “classe C”, pessoas com poucos recursos econômicos, mas que haviam ascendido nos últimos anos. Desses grupos, as funcionárias domésticas estavam presentes, sendo que a própria protagonista, que interpretava as personagens Nina e Rita (sua identidade verdadeira no enredo), passou um longo período da novela trabalhando na casa de Carminha, a antagonista da trama. Segundo Licia Silva Pinto (2017), *Cheias de charme* merece destaque no período por ter como narrativa uma história de superação das condições econômicas das funcionárias domésticas, mas *Avenida Brasil* também pode ser considerada uma obra que deu protagonismo para essas personagens.

Figura 67: À esquerda, as “empreguetes” na novela *Cheias de charme*; à direita, as funcionárias domésticas da casa de Carminha, Nina e Zezé, em *Avenida Brasil*. Fonte: divulgação Rede Globo. Disponível em: <https://glo.bo/3rBcwJ9>. Acesso em: 20 jan. 2022.



35. Esse debate foi abordado no capítulo 3 da tese, no item que trata do filme *Que horas ela volta?*.

36. Esse tipo de realização e sua utilização no documentário contemporâneo brasileiro foram analisadas por Consuelo Lins (2007) e também por ela e Claudia Mesquita (LINS; MESQUITA, 2008).

O protagonismo das funcionárias domésticas não estava presente apenas nas personagens ficcionais, mas também em um debate amplo no espaço público e na política institucional, com o início das discussões acerca de um projeto de Emenda à Constituição que igualava os direitos dos trabalhadores domésticos aos outros setores econômicos, conhecido como “PEC das Domésticas” (2012). Embora o projeto de emenda tenha sido aprovado apenas em abril de 2013, já havia um debate significativo em andamento ao longo de todo o período³⁵.

No mesmo ano das 2 novelas, em 2012, foi lançado o longa-metragem *Doméstica* (Gabriel Mascaro), que mostra o cotidiano de 6 trabalhadoras e 1 trabalhador a partir do ponto de vista dos filhos de seus patrões, todos adolescentes. Considerado um documentário construído a partir de um dispositivo³⁶, o realizador propôs aos jovens a captação daquelas imagens familiares, entregando uma câmera para cada um deles, sem interferir nas decisões das tomadas. Ao editar as imagens, há uma tentativa de expor a organização do poder e das diferenças entre os jovens, filhos dos patrões, e as funcionárias.

É a partir dessa perspectiva que é possível perceber a recorrência de frases emblemáticas da organização social brasileira, que também estão presentes em *Que horas ela volta?*, como considerar a trabalhadora doméstica “como se fosse da família”, palavras usadas por Bárbara ao comentar sobre sua relação com Val, que aparecem em diversos momentos do documentário de Mascaro. Mariana Souto (2016, p. 76) explicita essa relação, no caso de *Doméstica*, como uma extensão das relações de poder da casa para a cena, em que o controle das relações de trabalho também se aplica, de certa maneira, ao controle da narrativa.

Em entrevista para os jornalistas Claudia Rocha e Guilherme Weimann (2015), Anna Muylaert relata a influência do documentário de 2012, exibido para a equipe do filme antes de iniciar sua produção, na composição do personagem de Val, sobretudo em seu figurino. Outro longa-metragem mencionado pela diretora na mesma conversa foi *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013), como uma obra que estava lançando luz às condições sociais pouco comentadas no Brasil.

Ao observar o conjunto da produção recente do cinema brasileiro, é possível encontrar nessa obra um ponto nodal na temática do social e do político no Brasil contemporâneo. No caso de *O som ao redor*, a abordagem é a partir de uma classe média emergente – ou também uma aristocracia decadente –,

que se sente pertencente a uma elite financeira do país, e tem acesso a bens de consumo, mas mantém relações de trabalho que conservam a precariedade e a desigualdade colonial presentes até hoje. Para o teórico Ismail Xavier (2021), a obra é emblemática no conjunto de filmes brasileiros, por modificar a tônica das representações da violência e das mazelas urbanas, quase sempre associadas à falta de uma estabilidade familiar e de uma juventude sem a figura paterna, o que induziria à entrada no crime organizado, o que ocorre em filmes como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Katia Lund, 2001):

Kleber devolve a questão da violência ao autoritarismo da tradição patriarcal, de modo que não se trata apenas de culpar a urbanização selvagem porque dissolve a família, mas dar ênfase a outro ângulo do problema: mostrar que ele está na tradição senhorial-familiar dos de cima, que sobrevive, notadamente na relação com o *outro* de classe. (XAVIER, 2021, p. 16)

Ambientado em um bairro de classe média de Recife/PE, o filme tem como pano de fundo a relação de trabalho entre o passado colonial brasileiro, nos engenhos de cana-de-açúcar, e o presente desigual, fundamentado no trabalho doméstico e informal. O elo entre esses dois extremos é o patriarca de uma família de classe alta, Francisco, que já foi herdeiro de uma grande fazenda produtora de açúcar, mas com a aparente decadência do negócio, deixou de lado sua vida agrícola e investiu seu grande patrimônio na compra de imóveis a cidade. É com a receita que obtém dos aluguéis desses empreendimentos que, aparentemente, mantém sua vida como patriarca de uma família numerosa, todos morando próximos, no mesmo bairro onde a narrativa se desenrola. A aparente tranquilidade é abalada quando um grupo de vigilantes, seguranças privados, propõe aos moradores fazer o monitoramento dos quarteirões, com a guarda ostensiva em uma das esquinas do bairro.

A temática da relação de classe, desenvolvida a partir do trabalho doméstico, está presente ainda em *Casa grande* (Fellipe Barbosa, 2015). Lançado pouco antes de *Que horas ela volta?*, o filme parte do mesmo ponto de vista de *O som ao redor*: o olhar para os funcionários da casa e das relações de trabalho a partir de uma classe média alta, dos patrões. Diferentemente do filme realizado em Recife, *Casa Grande* se passa na Barra da Tijuca, em um casarão neoclássico de condomínio na zona sul do Rio de Janeiro, moradia de uma elite

em declínio financeiro. A relação entre pai, mãe, filho e filha perpassa essa crise econômica, com a necessidade de demitir os funcionários domésticos e readaptar uma rotina confortável para uma realidade menos abastada.

A sequência inicial do filme constrói uma forma sobre uma ideia figurada: Hugo, o patriarca da família, sai de sua piscina no quintal, de roupão de banho, e entra na grande casa de três andares. Ao passar pelos cômodos, ele apaga as luzes, até atingir a última janela do último andar, provavelmente seu quarto. O tempo longo em que o espectador acompanha a atividade, com a câmera estática em um plano aberto da casa, dá uma ideia da dimensão do imóvel, onde mora com sua esposa Sônia e seus filhos Jean, mais velho, próximo de prestar o vestibular, e Nathalie, ainda no início do ensino médio.

Apesar de a primeira cena representar o pai da família, o filme é centrado na figura de Jean. É a partir dele que vemos a relação com os empregados domésticos, a crise financeira cada vez mais profunda da família, as ideias conservadoras dos pais e dos amigos deles sobre questões sociais, como a recusa de cotas para pessoas negras e que cursaram seus ensinos em escolas públicas para entrar nas universidades.

A obra fica em um limiar entre o conservadorismo de suas representações e a reconfiguração dos lugares reservados a uma classe e a outra: a última cena do filme, que também estampa seu cartaz, é com Jean, apenas de cueca, fumando, sentado na janela da casa de Rita, uma das ex-funcionárias da família, na periferia do Rio de Janeiro, depois de passarem uma noite juntos. Mesmo que a narrativa tente tensionar os lugares e as histórias dos personagens, reiterando um arco para Rita de alguém que toma as decisões sobre a própria vida e afronta, em vários momentos, a patroa e suas condições sociais, não há como apagar os resquícios coloniais presentes nessa relação e restringi-la apenas a uma expressão do desejo de ambos.

Por fim, ainda nessa relação entre as estruturas sociais do passado que repercutem nas configurações de trabalho e classe do presente, chegamos a *Aquarius*. Há duas grandes temáticas no filme: a que expõe essas nuances sociais, por meio da sua própria narrativa; e uma outra, que se potencializa a partir de sua circulação, os reflexos da política institucional brasileira, especialmente depois do protesto da equipe do

filme no Festival de Cannes e sua posterior circulação no Brasil, como vimos neste estudo. Iniciaremos com a primeira dessas chaves interpretativas.

A partir da análise de *Que horas ela volta?* e seu diálogo com *Aquarius*, os pesquisadores Maurício de Bragança, Tatiana Oliveira Siciliano e Licia Marta da Silva Pinto (2019) encontram semelhanças entre as duas obras, em especial na representação das funcionárias domésticas. Por mais que a relação entre Clara e Ladjane seja próxima e haja expressões de afeto, depois de mais de 19 anos de trabalho em sua casa, os autores encontram na tessitura fílmica hierarquizações e invisibilidades latentes, com ênfase no espaço destinado ao trânsito e à moradia dessas trabalhadoras no espaço doméstico.

No caso do longa de Kleber Mendonça Filho, os autores (id., p. 116) destacam três sequências que demonstram essa diferença de tratamento baseada em classe e nas relações desiguais de trabalho: a visita de Clara à Ladjane quando de seu aniversário, ocasião em que explica para a amiga do sobrinho a separação entre o bairro nobre de Pina e a periferia de Brasília Teimosa; a festa na laje da casa da funcionária, em que a protagonista relata que, assim como Ladjane, a irmã dela também trabalhava na casa de uma amiga de Clara; e a sequência em que, enquanto a família revia os álbuns na sala do apartamento, Ladjane aparece com a foto do filho, morto tempos antes, e não recebe nenhum olhar de compaixão, apenas um silêncio constrangedor.

Não seria correto dizer que essas interpretações desapareceram da circulação do longa-metragem, mas com o teor político institucional que se colou ao filme, a dimensão crítica daquelas representações parece ter se atenuado e se direcionado mais à figura de Clara como uma pessoa injustiçada pelo sistema opressor do mercado de especulação imobiliária. Mais que alguém que conservava algumas tradições de uma raiz social calcada no colonialismo, inclusive nas relações de trabalho, nos parece que o filme passou a dialogar mais abertamente com uma percepção das injustiças e das alterações rápidas e definitivas no contexto da política nacional, principalmente com o processo de destituição da presidenta Dilma Rousseff.



Figura 68: Fotogramas dos filmes (da primeira à última linha, duas fotos de cada): *Doméstica*, *Que horas ela volta?*, *O som ao redor*, *Casa grande* e *Aquarius*. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópias digitais das obras.

POLÍTICO INSTITUCIONAL

Podemos elencar uma série de outras produções que tematizam, em suas próprias narrativas e circulações, a situação da política brasileira, temática que se adensa a partir de 2016. Vemos uma recorrência dos documentários como tentativas de reunir e compreender o que estava ocorrendo no país, em sua esfera mais ampla dos poderes Legislativo, Executivo e Judiciário. Como algo que se repete nas imagens, há o retrato explícito de uma polarização, que se inicia com uma perspectiva partidária (aqueles que são contra e os que são a favor do *impeachment*), mas que se aprofunda em fraturas sociais mais definitivas.

Um dos primeiros longas-metragens lançados a partir dessa proposta foi *O processo* (Maria Augusta Ramos, 2018), elaborado com material de gravação de mais de 450 horas de bastidores, entrevistas e material de arquivo sobre o trâmite político e burocrático que culminou na destituição de Dilma Rousseff, em 2016. Com acesso à equipe de defesa da presidenta e de líderes dos partidos e do Legislativo, a realizadora optou por construir o filme sem muitos depoimentos diretos, com tomadas longas que colocam o espectador como observador do rito político e das negociações de bastidores. Antes de lançar o filme em 2018, Maria Augusta Ramos já havia construído uma carreira reconhecida em obras documentais que tematizavam questões acerca da violência urbana e da desigualdade, em especial com pessoas jovens periféricas³⁷.

A premissa de compreender as alterações políticas e uma democracia em instabilidade também é o mote de *Excelentíssimos* (Douglas Duarte, 2018), documentário que busca explicitar a polarização no Congresso Nacional e seus legisladores. Se há uma predileção pelas imagens dos congressistas, ainda assim, o tema principal é o processo de Dilma Rousseff. A obra, inclusive, atinge seu ápice na votação da abertura do processo pela Câmara dos Deputados, com discursos breves, mas impactantes, em um domingo de maio de 2016, uma sequência que ocupa cerca de 15 minutos.

Já em *Camocim* (Quentin Delaroche, 2018), a polarização da disputa política partidária é vista a partir de sua capilaridade, em uma esfera municipal. O documentário mostra a campanha para eleições municipais na cidade de Camocim de São Felix, interior de Pernambuco. Os candidatos são emblematicamente separados pelas cores vermelho e azul, e há uma disputa que envolve questões legais, como compra de votos e favorecimentos diversos em troca da escolha política dos cidadãos.

37. Caso de *Justiça* (2004), *Juízo* (2008) e *Morro dos prazeres* (2013). Em 2014, abordou os impactos sociais da Copa do Mundo de futebol, com as desigualdades trazidas pelo grande evento esportivo, em *Futuro junho*, a partir da experiência de 4 trabalhadores de São Paulo. No longa-metragem, a diretora dá enfoque no cotidiano desses personagens, contextualizando aquele momento histórico a partir de um cenário econômico e social instável.

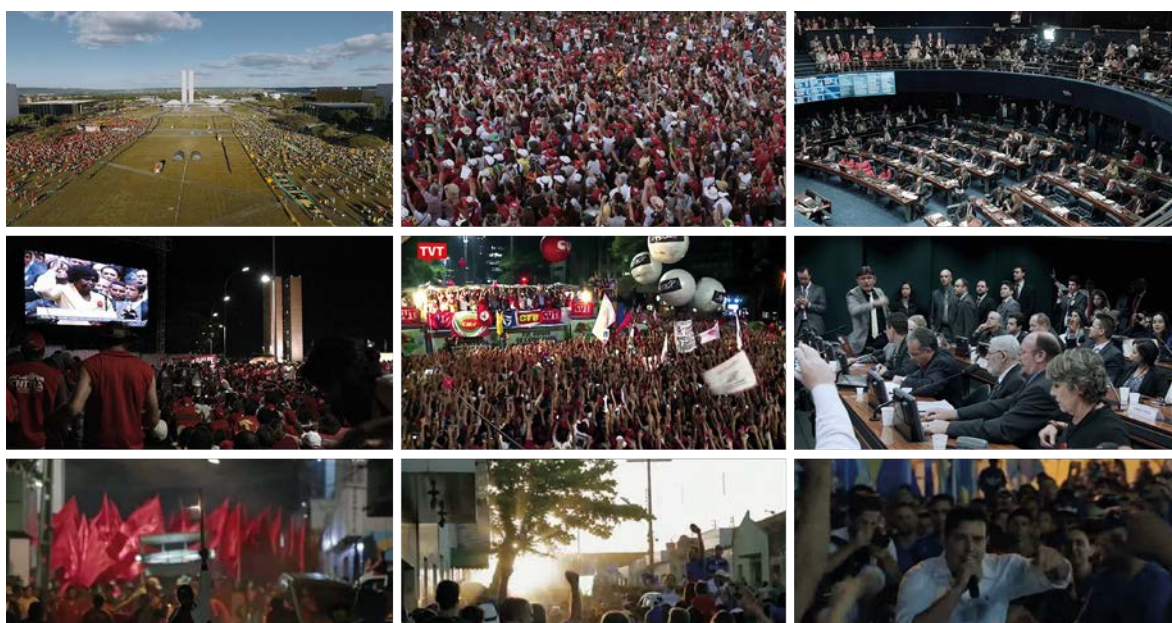


Figura 69: Fotogramas dos filmes (da primeira à última linha): *O processo*, *Excelentíssimos* e *Camocim*. Nas colunas, representações de, respectivamente, polarização política, articulação popular e poder institucional nos três longas-metragens documentais. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópias digitais das obras.

Ao olhar as três obras em conjunto, percebemos a recorrência de três tipos de composição. A primeira são imagens que evidenciam a polarização do espectro político no tecido social. Em *O processo* e *Excelentíssimo*, é a reprodução da Esplanada dos Ministérios, em Brasília, dividida ao meio: de um lado, os que apoiavam o processo de *impeachment*, e do outro os que queriam seu arquivamento. Já em *Camocim*, as cores vermelho e azul e os enfrentamentos de grupos contrários da pequena cidade mostram essa divisão de maneira mais acentuada.

O segundo conjunto são as representações de uma articulação popular, reagindo às decisões e às ações das esferas institucionais da política. Ele é colocado tanto em forma de protestos, no caso dos dois primeiros filmes, quanto de grandes comícios, onde se misturam os agentes eleitorais partidários às pessoas que querem apoiar seus candidatos voluntariamente. Por fim, um terceiro grupo de imagens que tematizam o poder institucional, que se traduzem nas sequências da Câmara e do Senado, no caso da política federal, e dos políticos locais e seu diálogo com o povo, na campanha eleitoral, em *Camocim*.

Refletir sobre o político institucional a partir de *Aquarius* nos pareceu apropriado por sua circulação, ainda que essa temática não estivesse presente desde o início, na obra. Assim como no caso do filme de Kleber Mendonça Filho, em que a interpretação do público acerca da temática do filme se modificou a partir de sua circulação, notamos em *Vazante* um movimento semelhante. Se em um primeiro momento, ainda

nas escolhas da produção da obra e, especialmente, a partir do ponto de vista da diretora Daniela Thomas, a ideia do filme era ficcionalizar a relação desigual e abusiva entre uma garota, recém-chegada à adolescência, e um homem adulto mais velho, ambientada no Brasil colonial, à medida que a obra circulou, isso foi modificado e o núcleo temático das inúmeras violências contra as mulheres foi aos poucos sendo esquecido. Depois da reação de um grupo de espectadores no 50º Festival de Brasília, primeira exibição pública do longa-metragem no Brasil, levantou-se uma série de questões de representação racial na obra e de representatividade em sua produção, desde a pouca presença de pessoas negras entre sua equipe, até o acesso aos meios de incentivo e financiamento público.

RELAÇÕES RACIAIS

Como já vimos em alguns momentos deste estudo, há a reivindicação histórica do movimento negro brasileiro em pelo menos duas direções relacionadas ao audiovisual nacional, que não coincidentemente dialogam com a repercussão de *Vazante*: a primeira, na maneira como, ao longo do tempo, as pessoas negras foram representadas em tela, no cinema, na televisão, e no conjunto dos produtos audiovisuais elaborados no Brasil; a segunda, que cresceu significativamente a partir dos anos 2000, na representatividade e no acesso aos meios de produção audiovisual, com o objetivo também de expandir as narrativas e as representações dessa parcela politicamente sub-representada da população.

Mesmo com o aumento das políticas públicas de fomento direcionadas à atenuação dessas desigualdades, seus efeitos ainda são muito pequenos e suas aplicações muito recentes, ao menos no caso dos editais específicos com recorte de raça e gênero, que só começaram a ser aventados em 2016 e aplicados a partir da metade de 2018, sem continuidade após o fim do governo de Michel Temer.

Ao analisar as produções mais hegemônicas do cinema brasileiro no período de 1995 a 2015, considerando os 10 longas-metragens de maior público ano a ano³⁸, os pesquisadores Marcia Rangel Candido *et al.* (2021, p. 5) percebem que em 12% dos casos não há nenhum personagem negro na totalidade desses elencos, em um conjunto de 6.450 personagens e 198 obras. Os 4 filmes de maior presença de homens negros, por exemplo, são produtos ligados à violência e a um contexto periférico: *Última parada 174*, *Cidade de Deus*, *Cidade dos Homens*

38. O único filme presente no levantamento que está nesta pesquisa é *Que horas ela volta?*, pela quantidade de público levado aos cinemas.

e *Carandiru*. Da mesma maneira, os autores (id., p. 6) encontram nos filmes cuja maioria dos personagens é de mulheres negras, representações de trabalhadoras domésticas. Em síntese, ao incluírem também a figura dos personagens quando são homens brancos e mulheres brancas, eles observam que:

Os filmes que lideram em participação de cada um dos grandes grupos populacionais nacionais frequentemente reproduzem estereótipos ou demarcam características específicas para um nicho da sociedade: homens pretos e pardos associados a contextos de marginalização, homens brancos como intelectuais ou irreverentes, mulheres pretas e pardas em profissões de baixo status social e, por fim, mulheres brancas em imaginários de romantismo, castidade e maternidade. (CANDIDO *et al.*, 2021, p. 6)

Ao olharmos as produções mais recentes que fazem parte do mapeamento desta pesquisa, encontramos algumas obras no período que tentam elaborar outras narrativas para personagens negros e negras em tela, adensando suas subjetividades e refletindo sobre questões sociais mais amplas, na perspectiva do íntimo e das relações privadas, da casa, de amizades, de um cotidiano social.

É possível perceber essas escolhas narrativas em *Ela volta na quinta* (André Novais Oliveira, 2015), filme que faz parte do núcleo audiovisual de produtores formados em Contagem/MG. Por meio de uma certa referencialidade – os atores são familiares do diretor e há inúmeras imagens de sua infância e juventude, além do relacionamento de seus pais no longa-metragem –, a obra relata a relação de um homem e uma mulher mais velhos, negros. São sequências de um cotidiano comum, de uma classe média trabalhadora, construídas a partir da intimidade, seja na mesa do café ou do jantar, na conversa entre irmãos adultos enquanto assistem a vídeos de humor na internet e falam sobre seus relacionamentos com as companheiras, no momento de se deitarem à cama ao final do dia, ou em um fim de semana de viagem em família.

Sobre suas escolhas na produção do filme, o diretor relatou, em entrevista ao *site TelaTela* (NODAL, 2016), da *Carta Capital*, que sua intenção era proporcionar aos personagens negros uma vivência comum, sem violência ou tráfico de drogas, como ele via retratado na maior parte dos filmes no Brasil e no mundo. Para o realizador, “algumas pessoas não entendem o quanto é político isso, no sentido que é uma forma

de acostumar o olhar das pessoas de que o negro da periferia também vive em harmonia” (id.).

Foi essa mesma intenção, a de ampliar as narrativas, que levou Adirley Queirós a rodar *Branco sai, preto fica* (2015)³⁹. O filme, com traços de ficção científica e distopia, tem como início relatos de um caso real de violência policial ocorrido no “baile do Quarentão”, clube da Ceilândia, cidade da periferia de Brasília/DF, mesmo local onde vive Adirley Queirós e que se configura, atualmente, como mais um polo de produção audiovisual. Com a intenção de representar o trauma e a profunda ferida dessa experiência, o longa-metragem elabora uma espécie de catarse em um futuro distópico, no envio de um emissário do futuro que busca fazer justiça e vingar as vítimas de um passado desigual, racista e violento. É nessa época que se tem de usar passaportes especiais para transitar entre Ceilândia e Brasília, e esses emissários se comunicam em um *container*, posicionado ao lado de uma grande obra de moradia popular, que está levantando altos prédios no bairro. Ainda que na chave de uma ficção futurista, assim como *Ela volta na quinta* o filme também ambienta algumas de suas sequências em um cotidiano comum, como as cenas em que os protagonistas gravam seus programas de rádio e suas músicas, ou trabalham com a reforma de itens de saúde em um ferro velho.

Ao lado dessas duas obras, é importante lembrar *Café com canela* (Glenda Nicácio e Ary Rosa, 2017), primeiro longa ficcional de uma diretora negra em mais de 30 anos, desde Adélia Sampaio com *Amor maldito* (1984). Produzido pela *Rosza Filmes*, estabelecida em Cachoeira, região do Recôncavo da Bahia, o filme foi o primeiro de uma série de outras obras e de um conjunto de realizadoras e realizadores, que em sua maioria oriundos do curso superior em cinema e audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) fizeram da região mais um polo de produção, distante dos eixos tradicionais.

Essas três obras têm, como semelhança narrativa, a representação dos personagens em situações cotidianas, comuns, íntimas. Os diálogos em torno da mesa, ou as conversas na porta de casa com os vizinhos e amigos, estão presentes em muitos momentos nos filmes. São ocasiões corriqueiras, mas que expandem as narrativas ao atribuir a personagens negros a dimensão de protagonistas e, de maneira mais ampla, de sujeitos, sem a totalidade do tratamento por um grupo social pretensamente hegemônico ou sem a violência que estereotipifica uma parcela da população. Isso se aproxima

³⁹. A análise deste filme e de *Ela volta na quinta*, em uma reflexão a respeito das produções coletivas do cinema brasileiro recente, pode ser encontrada em Sousa e Venanzoni (2018, p. 108). Além disso, a presença da diversidade como temática e a difusão em rede nas plataformas de streaming de *Branco sai, preto fica*, *Temporada* e *Café com canela* é tema de artigo do pesquisador Thiago Siqueira Venanzoni (2021b).

do que vimos ocorrer com os filmes que abordam questões de gênero e sexualidade, e também naqueles cujos temas são as relações de classe e trabalho, gerando um grande grupo temático que tem por semelhança as “políticas da intimidade”.

Esse breve conjunto de agentes e obras nos leva a compreender as temáticas reunidas por um determinado grupo de filmes do cinema brasileiro recente como uma rede composta não apenas das narrativas fílmicas, mas também de suas produções, seus contextos de circulação e, sobretudo, como vimos no decorrer desta tese, as interpretações e a utilização dos filmes como ferramentas do político, a partir de suas redes de ruídos.

Esses diálogos propostos entre as obras e suas circulações nos permitem refletir sobre a dimensão do político em duas esferas, até aqui. A primeira diz respeito aos agentes do audiovisual e suas relações, seja por meio de um circuito de festivais, seja pelos caminhos de suas produções anteriores, que adensam as repercussões dos filmes e reúnem um conjunto de fatores a ser considerado na leitura e na relação contextual entre os filmes e seus contextos. Da mesma maneira, em uma segunda esfera, as temáticas se relacionam e, a partir desses agentes e de suas circulações, os filmes dialogam e são também reflexos de debates já presentes no espaço público, que tomam forma em suas narrativas ou nas múltiplas possibilidades de suas interpretações. Voltando aos objetos de análise, mas tendo em perspectiva esse aglutinado de agentes e temáticas, buscaremos abordá-los novamente, no próximo item, em síntese e em conjunto.



Figura 70: Fotogramas dos filmes (da primeira à última linha): *Ela volta na quinta*, *Branco sai, preto fica* e *Café com canela*. Em comum, as obras ampliam as representações de personagens negros, protagonistas desses longas-metragens. Fonte: elaboração do autor, a partir de cópias digitais das obras.

5.3 — O POLÍTICO E SUAS REDES DE RUÍDOS NAS CIRCULAÇÕES DAS OBRAS

Como método desta pesquisa, propusemos chegar aos objetos analisados com a compreensão da obra no centro de uma rede de ruídos. Isso implica compreender o filme e sua circulação a partir da análise da materialidade fílmica, de dados de produção, dos circuitos de legitimação de seus produtores e das próprias obras. Além disso, cabe também olhar para seus aspectos temáticos, diálogos estabelecidos entre sua narrativa e seus contextos de circulação, que influenciam nas interpretações acerca dos filmes. Em uma última esfera, é necessário ainda observar os complexos críticos gerados, interpretados por meio da ancoragem das obras em seus contextos ou nos ruídos de suas circulações, do engate do público com os filmes, e na utilização deles como ferramentas do político no debate público.

A multiplicidade de tramas dessa intrincada malha nos leva a alguns caminhos para a compreensão do político. Com essa perspectiva, posicionamos os agentes e as temáticas nessa ampla rede de relações, sempre tendo em vista as interpretações dos objetos audiovisuais em uma dimensão política, em contato com seus contextos de circulação e com os processos de mediação e mediação. Para completar esse circuito, parece-nos necessário retomar, em formato de síntese, o trajeto dos 4 filmes apresentados como objetos de análise. Também nos parece importante analisá-los em conjunto, observando os pontos de contato e as diferenças entre as obras.

A compreensão desses ruídos nos apresenta algumas pistas para compreender, por exemplo, as razões pelas quais o longa-metragem *Praia do Futuro* foi rejeitado por uma parcela do público quando lançado nas salas de cinema brasileiras, em maio de 2014. Ao ser exibido no Festival de Berlim, meses antes, o filme teve uma repercussão significativa da crítica institucionalizada e da imprensa, que destacaram a qualidade técnica da obra, validada pela disputa ao Urso de Ouro do evento alemão. Para chegar até lá, a trajetória do diretor Karim Aïnouz, com sua participação em inúmeros festivais internacionais, e a parceria de coprodução entre Brasil

e Alemanha podem ter sido importantes na escolha da obra para figurar entre os principais filmes daquele ano.

Parte desse complexo crítico, em especial a mídia brasileira, classificou a obra como um filme de temática gay, que poderia suscitar uma discussão sobre a virilidade. Considerando o percurso anterior do realizador e sua participação no movimento do *New queer cinema*, nos Estados Unidos, a associação poderia ser prevista, em uma obra que trazia como protagonistas um casal de dois homens gays. A isso se somava a interpretação de Wagner Moura, no papel de Donato, o salva-vidas brasileiro que se apaixona e se muda do país para viver com um mecânico alemão (Konrad, interpretado por Clemens Schick). Desde a cobertura dos veículos brasileiros ao festival alemão, já se falava sobre as cenas que haviam sido gravadas entre os dois e a decisão do ator brasileiro em assumir esse papel. Esse conjunto de alguns ruídos iniciais, ainda dispersos, estava presente na estreia do filme nas salas de cinema, mas foi potencializado com a midiaticização do fato de que alguns espectadores estavam deixando as salas de cinema após as cenas de sexo entre os personagens de *Praia do Futuro*.

A expectativa da produção do filme era que a estreia fosse relevante, impulsionada pela figura de Wagner Moura, inclusive nos relatos do diretor Karim Aïnouz. Nas sessões de pré-lançamento do filme, ele afirmou que não tinha ideia da dimensão da popularidade do ator e não sabia ao certo como isso iria repercutir na circulação e na presença midiática ao redor de seu filme: “Eu sabia que ali ia ter um borogodó, o negócio dele [Wagner Moura] ter feito todos esses outros personagens, porque não é só o Capitão Nascimento” mas que se surpreendeu com a dimensão dessas repercussões (ENGLER, 2014).

As primeiras notícias de que alguns espectadores estavam levantando depois de poucos minutos e deixando as sessões começaram a surgir logo após o primeiro fim de semana da estreia, primeiro em Niterói/RJ, depois em São Luiz/MA e em Aracaju/SE. Um cinema em João Pessoa/PB chegou a carimbar um bilhete de entrada com a palavra “Avisado”, sem deixar claro se o aviso era em relação ao conteúdo do filme ou ao ingresso de meia-entrada para estudantes e professores. Isso tudo repercutiu em jornais de grande circulação (como *O Globo*, *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*), chegando a portais da internet de grande acesso, como *G1* e *Uol*, até ser expandido para um amplo circuito midiático. Como reação, a produção do filme lançou uma campanha nas

redes sociais para que as pessoas compartilhassem a *hashtag* #HomofobiaNãoÉANossaPraia, incentivando o protesto contra as reações conservadoras de parte do público.

Sobre a reação homofóbica dos espectadores ao filme, elaboramos três caminhos de investigação. O primeiro, na figura de Wagner Moura como protagonista de um relacionamento homossexual, depois de uma carreira extensa de destaque com personagens heterossexuais que performavam a virilidade, na televisão e no cinema. O segundo, que a própria elaboração estética do filme, as escolhas de enquadramento e a porosidade da imagem, em uma narrativa mais subjetiva, proporcionavam ao espectador uma imersão na cena, fazendo-o se sentir mais próximo e integrado à obra. A forma com que o filme dava corpo àqueles personagens ampliava algumas das representações de um masculino, principalmente se considerarmos as dimensões hegemônicas da virilidade associada às representações sociais de gênero.

Por último, além da visibilidade que o longa-metragem poderia atrair por trazer como personagem principal um ator já conhecido do grande público, e a materialidade fílmica, havia um contexto político de circulação no país, em 2014, que iniciava um processo de retrocesso nos direitos humanos, especialmente das mulheres e das populações LGBTQIA+, além da publicização de um conservadorismo na esfera política institucional, derivado, entre outros fatores, do crescimento de uma bancada evangélica no Legislativo nacional.

Esse ambiente parece ter sido propício para algumas das pautas reacionárias que começavam a circular no país. Parte desse público conservador que reagia ao filme demandava respeito à corporação militar, em razão da profissão do personagem principal, um bombeiro. Ao mesmo tempo, questionava-se a possibilidade de um filme com esse teor receber apoio e financiamento público, em outra chave cuja reprovação começava a se intensificar, a consideração da Lei Rouanet como um instrumento político de afronta à moral e de flexibilização no rigor das contas públicas.

A circulação nas mídias e, em especial, nas redes sociais, a partir dos primeiros ruídos, levaram ao acionamento de duas principais comunidades de interpretação, em sentidos opostos. Uma delas reagiu à atitude dos espectadores no cinema e foi consequência da circulação midiática dessa postura: com a sugestão da produção do filme, em uma centralidade da página oficial da obra no *Facebook*,

consolidou-se um grupo pré-existente, de reação aos ruídos, mas também aos retrocessos nas conquistas dos direitos das populações LGBTQIA+, que identificou no complexo crítico e nas interpretações de *Praia do Futuro* um ponto nodal desses debates, fazendo com que essas reações fossem interpretadas em um conjunto maior de conservadorismo no tecido social em curso no país naqueles últimos anos.

De outro lado, houve também o acionamento de uma comunidade já consolidada, potencializada pelas redes sociais, de perfis, páginas e indivíduos de extrema direita e reacionários, de um fundamentalismo explícito na homofobia, que tornava viral suas reações à obra. Isso ocorreu tanto na figura do bombeiro militar, que ia contra a representação do protagonista e de Wagner Moura, sem separar ator e personagem, até as críticas infundadas a respeito da Lei Rouanet.

Essas duas pontas contribuíram para a formação de comunidades deliberativas mais amplas, que não reagiam necessariamente à obra, mas sim aos seus ruídos. Engatavam nas interpretações mais recorrentes de uma e de outra esfera, sem que tivessem necessariamente contato com o filme. Isso ficou evidente em grande parte dos comentários nas redes sociais – em que era recorrente a ressalva de que o usuário não havia visto o filme, mas que concordava ou discordava com alguns dos posicionamentos em relação a ele – e no *meme* “Tá avisado”, originado a partir do ocorrido, mas que posteriormente sequer fazia menção ao longa-metragem ou a sua circulação, em um certo esvaziamento da causa inicial, lugar ocupado por outros fenômenos midiáticos.

PRAIA DO FUTURO (Karim Aïnouz, 2014)

Circulação e rede de ruídos

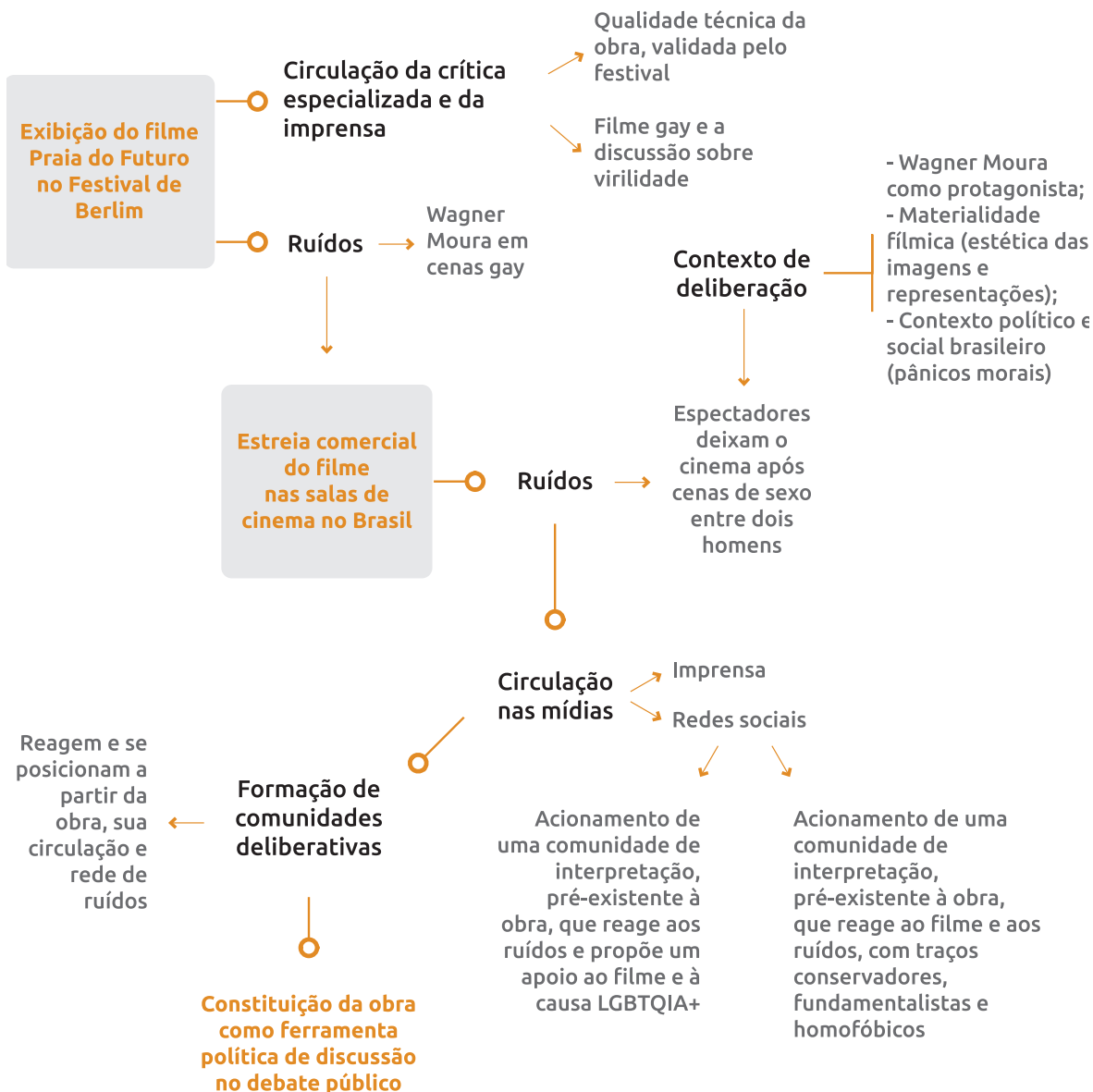


Figura 71: Esquema sintético da circulação do filme *Praia do Futuro*. Fonte: elaboração do autor.

Portanto, no caminho analisado a partir de *Praia do Futuro*, vemos a constituição da obra como ferramenta política de discussão no debate público, sem que esse uso se dê exclusivamente com o próprio filme, mas sim a partir dele, em uma rede de ruídos que tem como centro a própria obra, mas vai além dela. Isso não quer dizer que o filme seja, sozinho, responsável por todas as reações mapeadas até aqui, mas sim que ele colabora como mais um ponto de inflexão dos debates já presentes no circuito midiático e, de maneira mais ampla, na sociedade. É importante pensar, nesse aspecto, em uma ampliação da perspectiva narrativa da obra para sua circulação discursiva, em um diálogo entre os discursos fílmicos e os discursos presentes no tecido social.

Essa dimensão está presente em *Que horas ela volta?*, obra que a partir de sua circulação e sua ligação com o contexto político e social brasileiro ganhou contornos mais verossimilhantes. O filme, centrado nas relações entre uma funcionária doméstica, Val (interpretada por Regina Casé), seus patrões, em particular sua patroa Bárbara (papel da atriz Karine Teles), e sua filha Jéssica (Camila Márdila), ancorou em um contexto de mudança no país, o das relações do trabalho doméstico, em termos sociais e jurídicos. Houve uma proximidade da estreia do longa-metragem com a regulamentação da “PEC das Domésticas”, Emenda à Constituição nº 72, promulgada em 2013, mas implementada em 2015, mesma época do filme.

As mudanças na legislação, que estendia os direitos da CLT às trabalhadoras e aos trabalhadores domésticos, já estavam em curso e faziam parte de um debate mais amplo que desenhava uma oposição muito precisa entre aqueles a favor das medidas, e outros que viam nesses avanços mínimos um risco de abalo definitivo nas estruturas sociais e na economia, um risco para o futuro do país⁴⁰. Nesses dois polos, é possível identificar as personagens centrais do filme, a patroa e a funcionária da casa, das quais podemos derivar ainda esferas de interpretação que iam no sentido do tensionamento dos privilégios, de consciência de classe e lugares sociais.

Havia no filme alguns reflexos de uma sociedade que se alterava, ainda que a passos muito lentos, como no caso da filha da trabalhadora doméstica, que passava a ter como horizonte uma profissão diferente daquela de sua mãe, com a possibilidade de cursar o ensino superior em uma instituição pública. Nesse sentido, foi possível notar que as temáticas do

40. Sobre esse aspecto, foi emblemática a capa da Revista *Veja* de 1º de abril de 2013, época em que a “PEC das Domésticas” estava em debate no Congresso Nacional. Nela, um homem branco, adulto, com uma camisa social de mangas dobradas e uma gravata azul, vestia um avental vermelho e um guardanapo branco no ombro. Com o olhar direcionado para o interlocutor enquanto lavava a louça, dividia a capa na sua esquerda com o título “Você amanhã”, e discutia como as novas leis trabalhistas das funcionárias domésticas, apesar de um marco civilizatório para o país, poderia significar que as tarefas domésticas seriam partilhadas por todos na casa (inclusive aquele da imagem). A capa pode ser consultada na página da revista no *Facebook*, disponível em: https://bit.ly/veja_pec_domesticas. Acesso em: 25 jan. 2022.

filme ancoraram em um contexto político e social em transformação, que questionava de maneira mais incisiva as relações de classe e trabalho no país. De maneira mais ampla, a própria obra representava em sua narrativa essa temática de classe e relações de trabalho, dialogando também com esse contexto e produzindo múltiplas ancoragens.

Podemos refletir sobre algumas, a partir de sequências do longa-metragem, como já citamos. Uma delas é a relação entre aeroporto e rodoviária. Pejorativamente, era comum ler e ouvir de algumas pessoas, inclusive públicas, em sua maioria vindas de uma elite econômica, o jargão de que o aeroporto havia se tornado uma rodoviária, pela quantidade de pessoas pobres e trabalhadoras que passaram a frequentar o local. No filme, vemos essa mudança quando Val vai buscar sua filha Jéssica, recém-chegada de Pernambuco. Ela a espera no desembarque do aeroporto, ainda que depois, no caminho de casa, elas não utilizem um táxi ou um carro privado, mas um ônibus, transporte público. Há a representação de uma ampliação do acesso de uma classe trabalhadora, periférica, a bens culturais – os livros de Jéssica e sua apreciação pela arquitetura moderna –, ao ensino superior, mas também a outros símbolos de um aumento do poder de compra – como a diferenciação entre o sorvete reservado aos patrões e aos funcionários e a recusa de Jéssica de se ater a esse lugar.

Na circulação de *Que horas ela volta?*, notamos a mobilização de alguns grupos, em uma dimensão do engate à obra, que se aglutinaram, viram nela uma maneira de retratar suas experiências, e encontraram no filme um catalisador de algumas das relações sociais e políticas que viam (e viviam) no espaço público. Esses coletivos, já constituídos historicamente a partir de seus posicionamentos sociais, viram, a partir do objeto audiovisual, uma oportunidade de articulação em rede, trocando relatos e experiências de vida, dialogando com a obra, mas também entre si.

Pensamos nesse diálogo inicialmente em relação às funcionárias domésticas, na figura de Val. Há inúmeros relatos nas redes sociais sobre a verossimilhança do personagem constituído por Regina Casé, em uma relação de proximidade tanto da narrativa quanto da figura da funcionária doméstica, seus embates com a patroa, seus dilemas em relação à filha recém incorporada naquele ambiente de trabalho, que também se configurava como uma esfera privada para Val.

As circunstâncias vividas por ela eram próximas das situações com as quais muitas das trabalhadoras lidavam na vida real. As reações extra-obra, inclusive, foram muito parecidas com as reações de dentro da narrativa⁴¹: enquanto as funcionárias domésticas encontravam verossimilhança na relação entre Bárbara e Val, as patroas viam um exagero no filme e um abuso, um desrespeito pelas atitudes de Jéssica frente a uma família acolhedora e uma patroa permissiva, a ponto de fornecer, inclusive, um colchão novo para a filha da funcionária dormir no chão, em um pequeno quarto nos fundos da casa.

Outro exemplo de como a obra foi interpretada em sua relação com as experiências das funcionárias domésticas, pouco depois de sua circulação, é o caso de Preta-Rara⁴² e seu livro *Eu, empregada doméstica: a senzala moderna é o quartinho da empregada* (PRETA-RARA, 2019), escrito como reflexo de uma campanha de 2016. Naquele ano, depois de sua última experiência como funcionária doméstica, a artista fez uma postagem em seu perfil público no *Facebook*, contando sua história, sua caminhada até ser professora de história, e suas vivências como empregada na casa de algumas famílias.

Encorajando outras pessoas a dividirem seus relatos, propôs a *hashtag* #EuEmpregadaDomestica. Em menos de 24 horas, o texto já havia sido compartilhado por mais de 5 mil pessoas, que passaram a escrever sobre sua vida, mas também sobre a trajetória de trabalho de mães, avós e outros familiares. Muitos desses relatos expunham que o filme de Anna Muylaert havia sido um ponto de reflexão sobre essas relações. Em 28 de julho de 2016, Preta-Rara foi convidada a participar do programa *Encontro*, na Rede Globo, para falar sobre a campanha⁴³. Nessa ocasião, ela lembrou da importância da “PEC das Domésticas” para o setor e para as trabalhadoras, com a necessidade da fiscalização para a aplicação das leis. Os convidados⁴⁴ também destacaram o papel do filme *Que horas ela volta?* como um retrato dessas situações de opressão, e chamaram a atenção para sua repercussão no exterior e o espanto do público estrangeiro a respeito dessa realidade brasileira.

Outro grupo tocado pela obra, cujas narrativas se tornaram públicas a partir dela, foi o das “Jéssicas reais”, jovens filhas e filhos de trabalhadoras e trabalhadores domésticos, ou de uma classe trabalhadora precarizada, que conseguiram chegar ao ensino superior e se profissionalizar nos últimos anos, como consequência das políticas públicas educacionais

41. Essas reações podem ser observadas em duas reportagens, citadas no capítulo 2 da tese, que acompanhou as reações de uma funcionária doméstica e de uma patroa ao assistirem ao filme *Que horas ela volta?* (FAGUNDES, 2015a e 2015b).

42. Preta-Rara é o nome artístico de Joyce da Silva Fernandes, *rapper*, professora de história e ativista.

43. O programa está disponível em: https://bit.ly/preta-rara_encontro. Acesso em: 25 jan. 2022.

44. Um dos artistas presentes no programa era o cantor Emicida. Em 30 de junho de 2015, pouco antes da exibição de *Que horas ela volta?* nos cinemas, o *rapper* lançou o clipe da música *Boa esperança*, dirigido por João Wainer e Katia Lund. Ele narra a história de uma funcionária jovem, que cansa de ser agredida pela patroa e decide se revoltar contra aquela condição, incitando os demais funcionários da casa a fazerem o mesmo. A narrativa foi inspirada na história da mãe de Emicida, Jacira Roque de Oliveira, que foi trabalhadora doméstica e presenciou muitos dos abusos retratados no vídeo. Em um curta documental que conta o processo de elaboração do videoclipe, vemos o depoimento de algumas das trabalhadoras que também influenciaram na criação do roteiro. O vídeo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3NuVBNeQw0I>. Acesso em: 16 fev. 2022.

e sociais dos governos do Partido dos Trabalhadores (PT). A partir do filme e de uma identificação dessas pessoas por meio da personagem Jéssica, houve uma incorporação extra-obra das mudanças no contexto político e social que já havia constituído um grupo que, ainda disperso, aglutinou-se a partir do filme e de uma circulação em rede.

Duas reações mapeadas por esta pesquisa nos levaram a essa ideia: a primeira, o debate entre os alunos e alunas da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e a diretora do filme, Anna Muylaert, com inúmeros relatos de jovens oriundos de escolas públicas que haviam conseguido chegar ao ensino universitário, e a segunda, a campanha pelo *site Jornalistas livres*, que encorajava os usuários das redes a compartilharem suas experiências de vida por meio da *hashtag* #JessicasReais, posteriormente editadas em documentários curtos.

Essas reações midiaticizadas, a partir da circulação da obra e de sua relação com o público, nos levaram a compreender a função da ancoragem e dos engates como uma maneira de analisar a dimensão política da obra e seu diálogo mais amplo com o tecido social, atuando como catalisadora de grupos sociais que já estavam constituídos, mas que foram, aos poucos, sendo reunidos ao redor dessas interpretações.

Por isso, ainda sobre *Que horas ela volta?*, foi interessante perceber a impossibilidade de modificar a narrativa fílmica, a partir da tentativa de mudança da chave interpretativa da obra. Isso está presente na reação à primeira reportagem exibida pelo programa dominical *Fantástico*, da Rede Globo, que tentou reunir histórias de cordialidade e familiaridade entre patroas e funcionárias domésticas como um desdobramento do longa-metragem, logo após sua escolha para representar o Brasil na disputa ao Oscar de melhor filme estrangeiro.

Havia uma elaboração na reportagem que conduzia o filme a essa interpretação, o que não ocorria na obra, segundo boa parte do público, nem no tecido social, cuja realidade da maioria das trabalhadoras domésticas era de incompreensão e de relações de poder desiguais, tendendo à opressão, e não à conciliação, como propunha o programa jornalístico. Por isso, após repercussão da crítica⁴⁵, uma semana depois, o programa levou ao ar outras histórias, mais próximas dos conflitos e das dificuldades vivenciadas por esse grupo de trabalhadoras.

O que vemos ocorrer até hoje com o filme, que se tornou um marco para as produções do período por sempre ressurgir nas discussões e nos debates públicos, é uma atualização

45. Não é possível saber se houve também uma repercussão do público à reportagem do *Fantástico*, mas após a manifestação do crítico Ricardo Calil (2015), na semana seguinte o programa direcionou sua narrativa para os casos conflituosos na relação entre trabalhadoras e patroas (STYCER, 2015).

constante de sua interpretação política e em momentos variados, nos mais diversos contextos, mas sempre em um registro político e social. Isso pode ser observado tanto em situações como a repercussão de uma fala em *live* de uma personalidade, até declarações preconceituosas de um ministro de Estado, como pudemos acompanhar em nossa análise dedicada ao filme⁴⁶.

46. Presentes no capítulo 3 da tese.

QUE HORAS ELA VOLTA? (Anna Muylaert, 2015)

Circulação e rede de ruídos



Figura 72: Esquema sintético da circulação do filme *Que horas ela volta?*. Fonte: elaboração do autor.

Portanto, observamos que o filme *Que horas ela volta?* entra em uma rede de circulação que atualiza as interpretações fílmicas, na medida em que ele circula. A partir de sua narrativa e de seus complexos críticos, há possibilidades de reelaboração da ancoragem e dos engates à obra. Nesse sentido, podemos reunir três fatores que consideramos propícios para essas reapropriações: a densidade de suas representações, em especial na figura de Regina Casé e sua carreira, que a valida como alguém que compreende aquela realidade e consegue enfatizar a verossimilhança da obra; a expansão dessas narrativas por meio da circulação do filme e da rede que se forma de experiências e histórias a partir do longa-metragem e seu contato com o tecido social; e o alcance na difusão da obra, não apenas por reunir o maior público nos cinemas dentre os 4 filmes estudados, mas também por sua grande repercussão e audiência em todos os momentos em que se fez presente nos circuitos da televisão aberta, o que continua a ocorrer desde sua primeira exibição.

Se em *Praia do Futuro* e em *Que horas ela volta?* a narrativa fílmica foi o ponto de partida para sua circulação, ancorando e estabelecendo engates com o contexto político e social, no caso de *Aquarius* as interpretações da obra foram iniciadas antes mesmo de sua efetiva circulação, ou, mais precisamente, antes do contato do público com a materialidade fílmica. O protesto da equipe de produção, do diretor, da produtora e das atrizes e atores do filme, no tapete vermelho na primeira sessão de exibição do longa-metragem, no Festival de Cannes de 2016, direcionou a circulação para uma ancoragem no contexto político-institucional. A manifestação não fazia referência a nenhum elemento do filme, mas sim ao processo de *impeachment* e à necessidade de reação da comunidade internacional ao golpe em curso, segundo as placas que eles seguravam, escritas em inglês e francês.

À época, o país passava por uma instabilidade das instituições democráticas, com um longo processo de destituição da presidenta Dilma Rousseff. O evento francês ocorreu em 17 de maio, dias depois da votação que autorizou a abertura do trâmite legislativo no Congresso Nacional, primeira etapa do rito. A imprensa de dentro e fora do Brasil noticiou a manifestação da equipe de *Aquarius* antes mesmo de falar sobre o filme. Essa repercussão midiática acabou fazendo eco às tensões que já estavam em curso no tecido social brasileiro. Como reação ao protesto de Cannes, dois movimentos passaram a se solidificar

nas redes sociais e nas próprias mídias. O primeiro, de apoio à manifestação e à produção do filme, que encontrava aderência naquelas reivindicações e via a postura daqueles agentes como uma corajosa forma de chamar a atenção ao que ocorria no país. A postura do diretor Kleber Mendonça Filho, figura bastante ativa nas redes sociais, também era validada como legítima e representativa de uma classe artística e intelectual brasileira por uma parcela desse público.

De outro lado, havia aqueles que reprovavam a intenção da produção, ou porque eram a favor do processo de destituição da presidenta, ou porque não achavam que era apropriado falar do país daquela forma em um festival internacional (ou ainda as duas justificativas somadas). Foi o caso da coluna de Reinaldo Azevedo (2016a), que propôs o boicote ao filme e atribuiu aquelas reivindicações à troca de governo e consequente diminuição das verbas de políticas públicas para o campo do audiovisual. Pejorativamente, dizia-se que o protesto era motivado pelo “fim da mamata”, ou pela diminuição dos recursos da Lei Rouanet. A ele se uniam páginas de direita, o público reacionário e grupos insatisfeitos com os governos do PT⁴⁷.

De maneira mais ampla, é interessante lembrar que, até aquele momento, ainda não havia contato do público com a obra, salvo aqueles que estiveram presentes na sessão de abertura do Festival de Cannes. Ou seja, se descartarmos os críticos profissionais e a imprensa que foi à França cobrir o evento, não havia uma grande circulação do filme, mas o que circulavam eram os ruídos a partir das repercussões daquilo que estava fora de sua narrativa.

Portanto, a proposta de boicote a *Aquarius* não era propriamente a sua narrativa, à materialidade da obra, mas sim ao próprio movimento de ir aos cinemas quando ele estreasse, para que um possível sucesso de bilheteria não corresse o risco de validar a opinião de sua produção a partir do protesto no festival e, em consequência, o endosso à narrativa anti-*impeachment* que se formava no país. O estímulo a não se acessar o espaço da sala escura era, de algum modo, uma reação ao protesto e a uma parcela mais à esquerda do espectro político, e aos embates presentes no debate público à época.

É por isso que notamos, no decorrer da circulação desses ruídos, ampliados pela midiaticização dos protestos de Cannes, a movimentação de camadas de circulação a partir de comunidades já constituídas (e aglutinadas a partir da tensão política

47. Como vimos no mapeamento do pesquisador Breno Cruz (2018), apresentado no terceiro capítulo da tese.

em curso no país), e outras que se uniam a partir desses mesmos ruídos, polarizando também a obra em duas figuras-chave desse debate: o diretor Kleber Mendonça Filho e o articulista Reinaldo Azevedo. Esses embates se iniciaram na prudência ou não de se realizar um protesto em um festival estrangeiro, mas continuam em outros pontos, inclusive nos que tocam às políticas públicas para o audiovisual nacional, com uma posição claramente oposta a elas, da parte de Azevedo.

Há outros fatos ocorridos que não estavam restritos à esfera fílmica, mas que circulavam pois se relacionavam à obra. Eram decisões políticas acerca de *Aquarius* e sua produção que geravam o engate de um público ainda maior, que se expandia pouco antes e já depois da estreia do filme nas salas de cinema. Três são os casos de destaque relacionados a isso: antes da obra entrar em cartaz, a classificação indicativa, decidida pelo Ministério da Justiça, que recomendava o filme apenas aos maiores de 18 anos, decisão revogada semanas depois e adaptada a 16 anos; depois, com a circulação em salas, o processo turbulento de escolha para o representante do país ao Oscar de melhor filme estrangeiro naquele ano, que recusou o longa-metragem, apesar de favorito; e a judicialização de casos de captação de recursos envolvendo a equipe do filme, ainda que não dissesse respeito precisamente a *Aquarius*.

Nas sessões de pré-estreia e estreia do filme, nos meses de agosto e setembro de 2017, foram frequentes os protestos nas salas de cinema, ao término da obra. Foi possível identificar inúmeros casos em que a plateia gritou “Fora, Temer!”, em referência ao chefe do Executivo àquela época, empossado depois da destituição de Dilma Rousseff. Podemos notar que, mesmo depois de sua estreia, as reações acerca da obra diziam menos respeito a aspectos de sua narrativa que ao conjunto dos ruídos de sua circulação.

Sobre a representação no filme de Kleber Mendonça Filho, houve uma relação entre a figura de Clara, protagonista do filme, interpretada por Sônia Braga, e a situação pela qual passava Dilma Rousseff. O fato de ambas serem mulheres fortes, lutando contra um sistema majoritariamente masculino, que buscava a todo custo oprimi-las e fragilizá-las, levou a uma correspondência entre ambas, validada inclusive pelo seu realizador. Além disso, é emblemática em ambas as histórias a vitória contra o câncer – no caso de Clara, ainda jovem, no de Dilma, acometida pela doença antes de sua primeira campanha presidencial de 2010. Mais que

a idade próxima e as cenas de uma e outra brincando com seus netos, a ideia de uma injustiça e, no caso de *Aquarius*, a possibilidade de superação e de volta por cima que causava catarse no público ao final do filme, eram fatores que ligavam a personagem ficcional à histórica⁴⁸.

Quando o filme passou a ser exibido nas salas de cinema, houve outro tipo de circulação crítica sobre a obra, especialmente pela crítica profissional. Grande parte dos textos chamava a atenção para a necessidade de se dissociar a obra de contexto político. Ou ainda, a atitude que seria imprescindível da parte dos espectadores, de não se deixar contaminar pelos elementos políticos que envolviam o filme para que pudesse haver uma fruição justa da própria materialidade fílmica. Em síntese, parece-nos haver uma ideia central da crítica de que o filme só seria absorvido plenamente, a partir da própria obra e de seus elementos estéticos e narrativos, se fossem esquecidas as circunstâncias e os ruídos de sua circulação.

Se essa possibilidade de distinguir obra e contexto fosse alcançada, haveria uma melhor compreensão do filme e de suas personagens, das temáticas que o realizador propunha em sua obra, do diálogo entre esse e outros longas-metragens do mesmo diretor e do período. Ainda que isso, de maneira prática, fosse improvável (e talvez impossível), a recomendação era de uma postura inicial de se olhar para o filme, sem a possível *contaminação* que poderia ter sido desencadeada pelo contexto político-institucional e pelo calor das reivindicações presentes no tecido social.

48. Cabe ressaltar que Dilma Rousseff, assim como Clara, não se enquadrava em uma representação hegemônica de uma mulher sexagenária. No caso da presidenta, sua postura forte e sua fala considerada contundente muitas vezes foram motivos do acionamento de preconceitos e estereótipos pela mídia, em especial em seus últimos anos de mandato. Além disso, sua trajetória de militância e de resistência contra a ditadura civil-militar brasileira, em que enfrentou torturas e julgamentos, sempre esteve presente em sua justificativa para levar até o fim o processo de *impeachment* contra ela. Em relação a isso, destacamos a obra da pesquisadora Larissa Rosa (2018), que escreve sobre a misoginia como um dos principais traços no processo de destituição de Dilma Rousseff.

AQUARIUS (Kleber Mendonça Filho, 2016)

Circulação e rede de ruídos

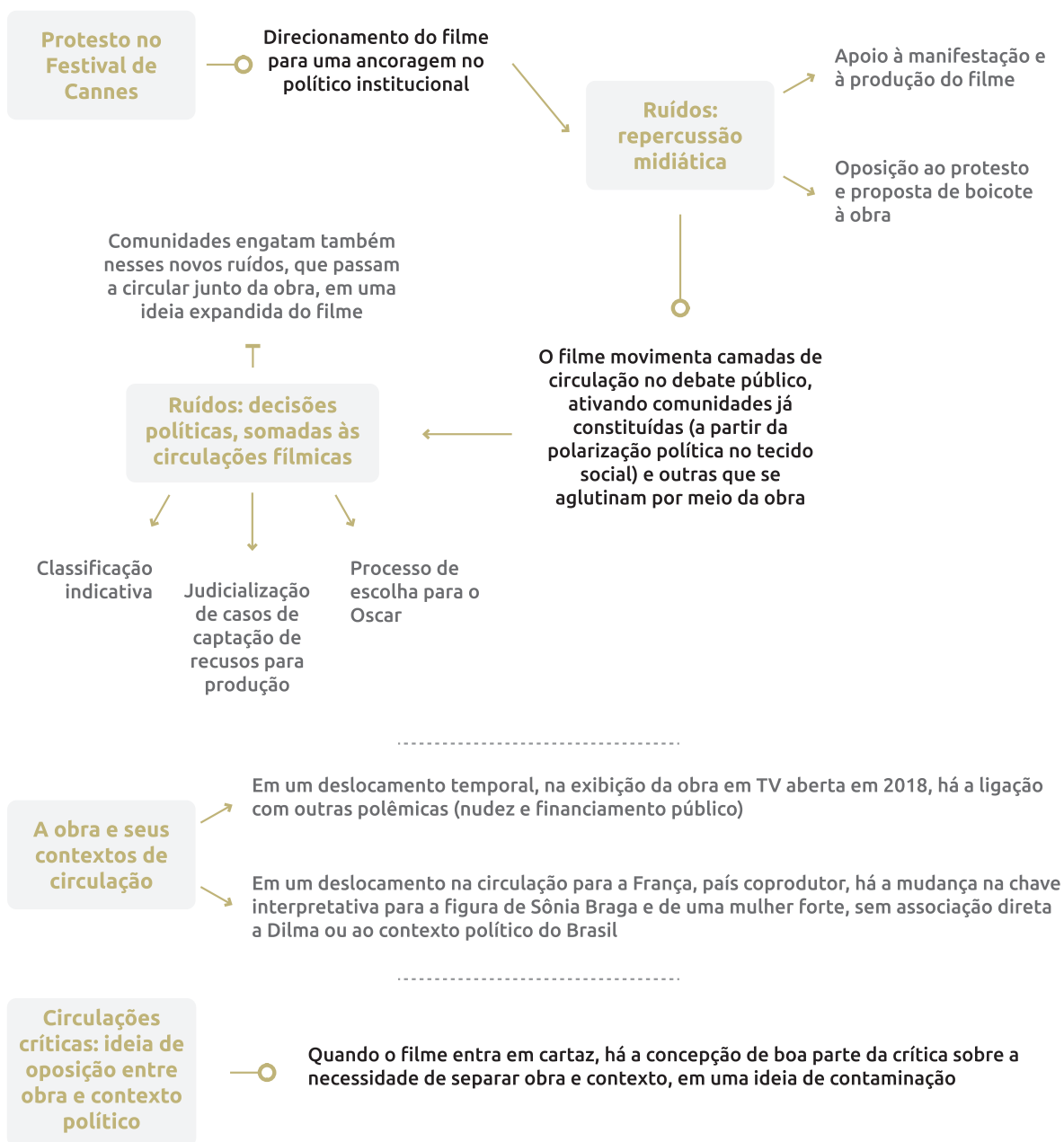


Figura 73: Esquema sintético da circulação do filme *Aquarius*.
Fonte: elaboração do autor.

Mesmo quando observamos um outro contexto de circulação, como fizemos ao analisar a repercussão de *Aquarius* junto ao público francês e na crítica profissional daquele país⁴⁹ coprodutor da obra, a maior parte das interpretações dizem respeito a um retrato da sociedade brasileira e das relações econômicas, sociais e políticas no Brasil, a partir da tessitura fílmica. Outra repercussão relevante da obra é a partir da figura de sua protagonista, a quem se atribui coragem e vitalidade, mesmo depois de todos os percalços vividos, como uma grave doença e a perda do companheiro prematuramente. Isso se conecta, em grande parte, com a figura de Sônia Braga, atriz com notoriedade junto ao público francês por uma trajetória de obras com circulação internacional, como *O beijo da mulher aranha* (Héctor Babenco, 1985) e *Tieta do agreste* (Carlos Diegues, 1996), filmes de grande público nos cinemas franceses.

Considerando os desdobramentos da circulação do filme no Brasil, ele foi exibido em canal aberto de televisão apenas em uma madrugada de março 2018. Naquele momento, era mais recorrente a continuidade da polêmica acerca do financiamento público para o audiovisual (e sobre a Lei Rouanet), ou ainda observações sobre a nudez e as cenas de sexo presentes no filme. Mesmo que distantes do contexto de 2016, algumas das interpretações da obra continuavam a tocar os eventos daquele ano, na repercussão que o filme obteve a partir de Cannes e na reação de sua equipe frente ao cenário político-institucional brasileiro.

Dessa maneira, foi possível perceber que a interpretação política da obra, mesmo com alguns diálogos a partir de sua narrativa, foi proporcionada por uma série de acontecimentos e ruídos que se somaram à circulação do filme e ao contexto fora dele. A ancoragem e os engates se deslocaram da narrativa fílmica para um complexo crítico e para as interpretações acumuladas. Apesar disso, para nossa análise, foi essencial considerar também essas esferas como parte da obra, expandida no centro de sua rede de ruídos, e não as excluir da circulação fílmica, ou deixá-las de lado para uma possível experiência mais apropriada de espectador.

Assim como em *Aquarius*, o que se sobressaiu na trajetória de *Vazante* também foram os elementos acionados pela circulação do filme, iniciada ainda em sua estreia no Festival de Berlim de 2017, mas potencializada a partir da repercussão da sessão principal do 50º Festival de Brasília, no mesmo ano.

49. Essa pesquisa foi realizada durante estágio de doutorado (doutorado sanduíche com bolsa Fapesp) na França, entre os anos de 2019 e 2020. Na ocasião, pesquisamos a circulação e a recepção crítica dos 10 filmes brasileiros mais vistos no país europeu, de 2010 a 2018. Uma síntese dos resultados obtidos pode ser conferida em Sousa (2021).

No caso do filme de Daniela Thomas, percebemos que a materialidade fílmica, a partir de sua narrativa e da estética de suas imagens, caminha junto da repercussão da obra, ou seja, seus ruídos se aglutinam em duas direções: o próprio filme, nas suas esferas de representação, e os processos de sua produção, na representatividade (ou não) da equipe e no acesso aos meios de produção do setor audiovisual hegemônico.

Depois de uma repercussão significativa com a circulação pelo Festival de Berlim, o filme tinha sua estreia aguardada em Brasília, primeira vez que o longa-metragem seria exibido no Brasil. A escolha de *Vazante* para a sessão principal do evento, em um sábado à noite, se deve por uma série de razões que o legitimaram para ocupar a posição de potencial obra mais importante daquela edição, como o fato de ser uma produção de grande orçamento para os padrões brasileiros (6 milhões de reais, no total), ter uma equipe técnica aclamada, não só na figura de sua realizadora Daniela Thomas, em seu primeiro filme solo, mas também na direção de fotografia, com Inti Briones, e na direção de som, liderada por Vasco Pimentel, pela primeira vez em uma produção brasileira. Fora isso, ainda havia resquícios da circulação na Alemanha, com elogios da crítica internacional por uma certa fidelidade na representação do imaginário de um Brasil colonial.

As reações ao filme, na capital brasileira, tomaram forma no debate do dia seguinte, um domingo de manhã, ocasião em que a produção, incluindo diretora e atores, estariam disponíveis para falar sobre a obra com a plateia do festival. Ao abrir para os comentários do público, muitas das pessoas presentes disseram ter se decepcionado com o filme e visto alguns problemas incontornáveis em sua representação e na composição da própria equipe de produção. Do lado representacional, a crítica era direcionada à maneira como as personagens e os personagens negros eram retratados, quase sempre ao fundo de quadro e de maneira coletiva, sem subjetividade ou individualização. Também se questionava a utilização de cenas violentas como recurso à verossimilhança, com pessoas negras escravizadas amarradas com ferros no pescoço e nos pés.

Além disso, direcionadas à produção, as críticas foram sobre o acesso de um filme como aquele a um orçamento milionário, enquanto realizadores e equipes compostas por agentes negros no audiovisual brasileiro jamais puderam alcançar tal projeção. Questionava-se, portanto, como o filme falava de

peessoas negras escravizadas, com qual objetivo realizava tal opção estético-narrativa, para quem elaborava aquela obra e, de maneira mais dispersa, a partir de quais privilégios sociais se conseguiu obter acesso às condições de produção.

Do lado da diretora e da equipe de produção, houve a justificativa de que a temática do filme não era a reivindicada, e de que não haveria como uma única obra dar conta da totalidade do ressentimento e da injustiça em relação aos séculos de escravidão e opressão sofrida pelas populações afro-brasileiras, o que perdura até hoje. Segundo Daniela Thomas, a principal abordagem prevista para o filme era a respeito da situação das mulheres, tanto da protagonista, uma garota dada pela família em casamento ainda muito jovem, antes mesmo da primeira menstruação (relato que remetia a uma história de família que a realizadora ouviu), até das outras personagens, incluindo as mulheres negras escravizadas, que sofriam abusos inúmeros e violentos. A respeito da produção, ela também se defendeu afirmando que foram consultadas algumas historiadoras, que validaram a veracidade dos acontecimentos históricos e a auxiliaram a compor um panorama fidedigno da época.

Depois do debate presencial, esses questionamentos continuaram em colunas na revista *piauí* assinadas pela diretora do filme, pelo crítico de cinema Juliano Gomes, e em inúmeros outros textos críticos publicados em vários veículos e por outras autoras e autores, que abordavam aspectos diversos da obra, mas, sobretudo, que se posicionavam frente ao ocorrido em Brasília. Havia aqueles que faziam eco às reivindicações apresentadas no festival, corroborando para a visão do filme como uma representação incorreta (ou cruel) da realidade das pessoas negras escravizadas. Em uma crítica à atualidade, também concordavam sobre as dificuldades e o pouco acesso de agentes negros do audiovisual à possibilidade de produção de suas narrativas.

Por outro lado, havia quem defendesse a diretora, principalmente por meio de três visões, a partir do que ocorreu em Brasília: os que viam no debate gestos de intolerância e agressões verbais, especialmente por se tratar de uma diretora mulher; os que defendiam que a temática do filme era mesmo outra, centrada na violência contra a mulher, a partir de atos físicos ou verbais; e um terceiro grupo que reivindicava a liberdade da obra e de suas escolhas estéticas para tratar do período da maneira que achasse mais coerente,

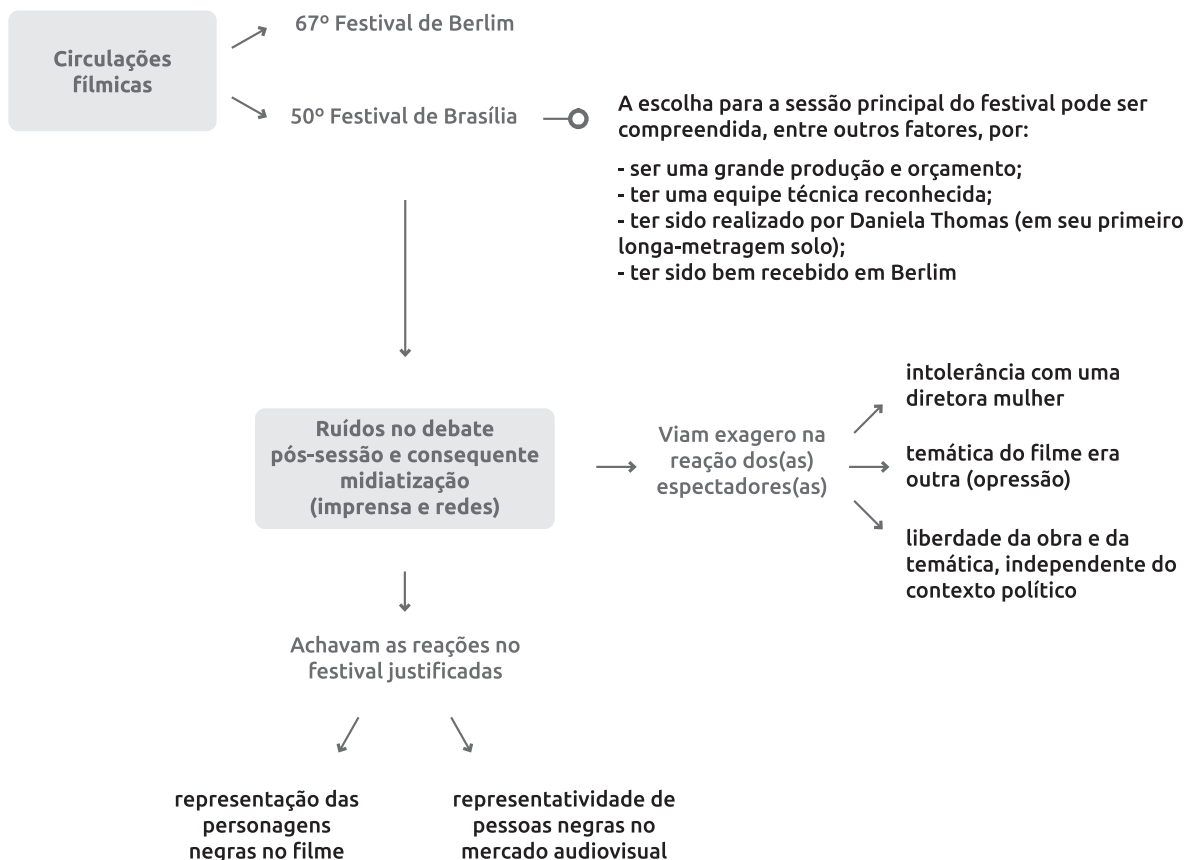
independentemente da necessidade de estabelecer um diálogo mais estreito com o contexto atual de circulação. Nessa última esfera, é possível perceber um diálogo entre o filme e *Aquarius*, na reivindicação por parte da crítica sobre a necessidade de se dissociar obra e circulação, evitando o risco de uma interpretação única e direcionada a partir do contexto, e não da materialidade fílmica.

Se levarmos em consideração que o filme havia acabado de circular no Festival de Brasília e ainda não estava disponível nas salas de cinema do país (o que só iria ocorrer cerca de 2 meses depois), muitos dos posicionamentos em um desses polos nas redes sociais e nos circuitos de debate eram baseados nas repercussões da obra. Não se podia saber, ainda, ao certo, naquela ocasião e nas semanas que se seguiram, se a materialidade fílmica realmente direcionava o espectador para essas impressões, a não ser pelo relato, em segunda mão, daqueles e daquelas que estavam presentes nas sessões (de Brasília ou de Berlim).

A restrição do debate a um circuito de agentes do audiovisual não impediu que os ruídos se acumulassem ao redor da obra. Houve uma repercussão significativa dessas duas chaves de posicionamento principais, com suas variações e razões internas, que polarizaram a recepção de *Vazante* e suas circulações. Essas opiniões eram divididas e endereçadas (assim como no caso de *Aquarius*) a duas personagens principais: a diretora do filme, Daniela Thomas, e ao crítico Juliano Gomes, um dos presentes no debate em Brasília e autor da primeira crítica de grande repercussão a respeito da obra. A partir desses dois agentes e do encadeamento de suas visões, estabeleceu-se uma discussão que passava pelas possibilidades e pelas políticas da representação (quem estava apto a representar, de maneira mais digna e justa, determinado grupo social, a partir das visões de uma diretora branca e de agentes negros do audiovisual), pelas dimensões sociais de gênero (os ataques a uma diretora mulher por alguns homens e mulheres no debate em Brasília), pelos privilégios de classe (os acessos aos meios de produção a partir de circuitos de legitimação e hegemonia).

VAZANTE (Daniela Thomas, 2017)

Circulação e rede de ruídos



No entanto, temos de destacar mais uma vez que essas questões não estavam apenas na tessitura narrativa da obra, mas eram elaboradas também a partir do extra filme, daquilo que se construía depois do evento cinematográfico, com repercussões midiatizadas e posterior circulação em revistas e textos críticos. Se na gênese estava a representação e a representatividade no longa-metragem e em sua produção, no desdobrar de sua rede de ruídos estava a ampliação para a representação histórica de personagens negros e negras no audiovisual brasileiro, e a implicação das possibilidades de produção para os agentes negros do cinema nacional, em um percurso de pouco acesso, mesmo no caso das políticas públicas de incentivo.

Figura 74: Esquema sintético da circulação do filme *Vazante*.
Fonte: elaboração do autor.

5.4 — OS FILMES NO CENTRO DE SUAS REDES DE RUÍDOS

Nesse percurso de síntese das obras, com o objetivo de colocá-las no centro de uma rede de ruídos e de resumir aspectos-chave de suas circulações, procuramos retomar separadamente cada um dos filmes analisados nesta pesquisa. Esse trajeto, no entanto, nos abre caminho para a perspectiva de analisá-los em conjunto, em seus pontos de semelhança e diálogo, mas também nas diferenças da composição de seus complexos críticos e de seus ruídos. Seguindo nosso percurso de pesquisa, essa abordagem pode ser composta a partir de quatro eixos principais: a materialidade fílmica e as escolhas estéticas, em uma esfera da produção; as circulações e o contexto político, que nos levam a refletir sobre as ancoragens das obras; o complexo formado por seus ruídos e suas circulações, a esfera dos engates; e, por fim, na perspectiva de sua circulação crítica, mais especificamente na crítica profissional.

OS FILMES ANALISADOS NO CENTRO DE SUAS REDES DE RUÍDOS

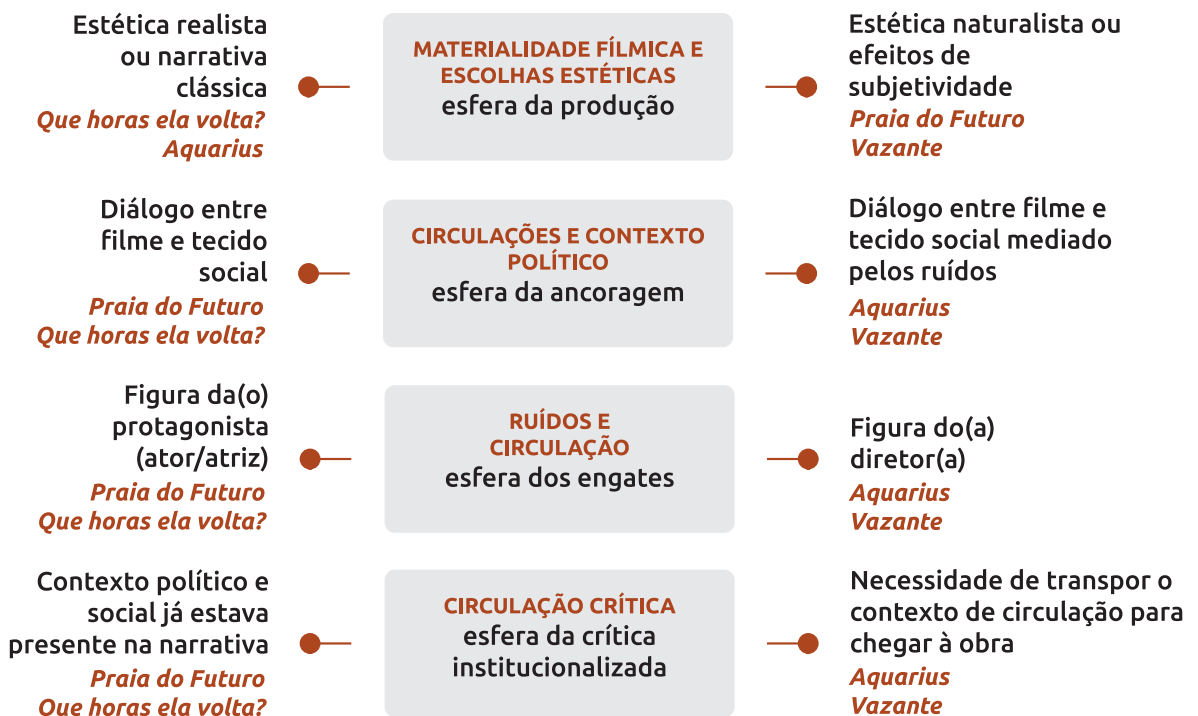


Figura 75: Esquema sintético de comparação entre os filmes analisados por esta pesquisa. Fonte: elaboração do autor.

Ao olhar para a narrativa fílmica, encontramos em *Que horas ela volta?* e *Aquarius* um roteiro linear, ambos iniciados com um *flashback* de anos atrás, mas continuado em uma sequência temporal que marca os acontecimentos à medida que eles se desenrolam na própria obra. Há nos filmes, em geral, uma opção pela construção de um drama subjetivo, centrado nas protagonistas e em suas relações. Se no longa-metragem de Kleber Mendonça Filho há algumas inserções que se aproximam de um formato de gênero próximo ao horror ou ao suspense – especialmente nas aparições de uma antiga funcionária doméstica, que surge assombrando os sonhos de Clara –, em *Que horas ela volta?* podemos encontrar sequências de humor, em especial nas que acompanham Val e suas colegas, trabalhadoras da casa.

A elaboração imagética acompanha uma escolha próxima de um cotidiano, priorizando certo realismo nas imagens, ou os efeitos de realidade que dialogam com o contexto histórico de suas circulações. Talvez por tematizar os meandros das relações de classe e trabalho na sociedade brasileira contemporânea, ambos optem por ambientar os filmes e construir a estética das obras de maneira mais verossimilhante.

Isso não ocorre da mesma forma com *Praia do Futuro* ou *Vazante*. Ainda que no primeiro haja, assim como nos dois anteriores, uma intenção de centrar a narrativa na subjetividade do protagonista, o bombeiro Donato, nem sempre isso é materializado em imagens verossimilhantes ou em filtros realistas. Há longas sequências com movimentos de lentidão e inserções sonoras que não correspondem à ambientação das imagens, como a melancolia da pista de dança, em que a música na banda sonora destoa dos movimentos dos personagens. Também há muitas cenas com contraluz, ou em que as cores são planificadas, mesmo que justificadas pelo próprio contexto fílmico, ora em tons mais azulados (no interior da casa de Donato e Konrad, em Berlim), ora em inserções de raios vermelhos (no caso das sequências na pista de dança). Além disso, a porosidade da imagem, com a câmera muito próxima dos movimentos dos atores, em especial nas cenas de sexo, tem efeito também na subjetividade da narrativa, com planos mais fechados. A proximidade nas cenas íntimas contrasta com as sequências de início e fim do filme, em situações públicas: se no começo há uma longa tomada nas dunas cearenses, seguindo duas motos em manobras esportivas, no fim também há uma cena mais duradoura, dessa vez com os dois veículos no asfalto gelado da Alemanha.

Em *Vazante*, pelo contrário, há uma predominância de planos muito abertos, panorâmicos, que tentam elaborar as paisagens de um Brasil colonial como se fossem pinturas em preto e branco. Enquanto os elementos naturais são maiores e mais monumentais, atuando muitas vezes como molduras do quadro (na periferia das imagens), os personagens são detalhes, pequenos traços de uma composição maior. Há também a opção pelos tons de cinza e a utilização de luz natural, o que diminui os contrastes mais intensos na forma do filme. Essas decisões de produção parecem tender ao acionamento de uma memória visual histórica, em um diálogo muito amplo com um acervo imagético mítico, formado pelo naturalismo de uma espécie de busca por uma estética originária de nossas terras. Isso ocorre também com o som do filme que, diferentemente de *Praia do Futuro*, não utiliza nenhum recurso extradiegético, nada que não pudesse ser reproduzido por aquele momento histórico, no início do século 19.

Esses elementos de *Vazante* contribuíram para as interpretações do filme a partir de suas circulações. Ainda que houvesse um diálogo entre narrativa e contexto político e social, ela destoou das intenções da produção, que via no filme a questão da violência e dos abusos contra as mulheres como ponto central. O que prevaleceu dessa relação foi uma ponte entre filme, suas interpretações, ruídos e circulações, e contexto. No caso desse filme, a mediação entre obra e contexto se dá, em grande parte, pela rede de ruídos. Da mesma maneira, as impressões do público são mediadas pelo contexto de circulação de *Aquarius*. O filme ganha uma dimensão do político-institucional que não estava necessariamente na própria narrativa, na materialidade fílmica estrita, mas passa a compor a obra também a partir de sua trajetória. Por isso, o que salta de seu histórico e de suas interpretações são as lembranças dos eventos que marcaram o filme, mais que de sua própria narrativa.

De outro modo, em *Praia do Futuro* e em *Que horas ela volta?*, ainda que também tenham ocorrido ruídos e que as circulações componham um panorama maior de suas interpretações, há, na própria materialidade fílmica, traços de um diálogo entre filme e tecido social. Isso não quer dizer que eles não se assemelhem, por exemplo, a *Aquarius*, que também guarda pontos de ancoragem no contexto político e social, mas sim que o que se sobressai na circulação da obra é esse encontro, no filme, de aspectos e de debates em curso no espaço público, redimensionados pela narrativa fílmica.

Na esfera dos engates, vemos em *Que horas ela volta?* uma relação significativa entre público e protagonista, que passa em grande parte pela figura de Regina Casé, que dá corpo para os conflitos de Val. Há um encontro na elaboração verossimilhante da atriz em relação à personagem, mas também é por meio dela que o filme expande o seu circuito de circulação e difusão, chegando a públicos que já a acompanhavam e a conheciam de outras mídias que não, necessariamente, o cinema. O imaginário construído pela atriz e apresentadora ao longo de sua carreira potencializa esses engates, que se estendem à narrativa e à elaboração da personagem. Também é relevante registrar a popularidade do próprio filme, com o maior público nos cinemas dentre as obras estudadas nesta pesquisa, e uma grande audiência sempre que o longa-metragem volta a ser exibido na televisão aberta.

Em uma mesma chave do protagonismo dos atores, mas em sentido contrário, há uma reação do público de *Praia do Futuro* frente à figura de Wagner Moura e sua relação sexual e amorosa com outro homem. A transposição do ator e sua carreira nos mais diversos papéis, mas quase sempre ligados a uma masculinidade hegemônica e à virilidade, contribuiu para os ruídos provocados pela circulação da obra, especialmente em um momento de fortalecimento do conservadorismo e de retrocessos nos avanços e nas conquistas dos direitos humanos, sobretudo das populações LGBTQIA+, e a atribuição ao personagem de uma profissão estereotipicamente masculina e viril, de um bombeiro militar.

Com a circulação midiática dos filmes, muitas vezes o primeiro recurso encontrado para falar da obra foi a figura dos atores, em papéis com grande sintonia ao que já haviam construído anteriormente, ou em situações que divergiam de sua trajetória cênica. Em *Aquarius*, isso é relativo, pois há no filme a protagonista vivenciada pela atriz Sônia Braga, conhecida de um grande público televisivo e cinematográfico, mas que estava há alguns anos com poucas produções regulares no país. A partir dos circuitos dos quais o filme fez parte, é possível pensar em uma partilha entre atriz e realizador. Kleber Mendonça Filho, sobretudo após *O som ao redor*, já contava com uma base de espectadores que conheciam seu trabalho e criaram alguma expectativa sobre a nova obra, ainda mais depois do protesto em Cannes e das manifestações do diretor nas redes sociais.

Nesse sentido, *Vazante* é uma obra que orbitou, principalmente antes de sua circulação no Brasil, a trajetória de sua diretora. Ainda que de seu elenco fizesse parte a atriz Sandra Corveloni, eleita pelo Festival de Cannes como melhor interpretação feminina em 2008, sua presença de maior destaque no cinema e não na televisão diminuía o alcance de sua popularidade. Com uma carreira consolidada no cinema nacional, depois de participar de inúmeras obras em codireção e de grandes produções, como a abertura dos Jogos Olímpicos no país, havia uma expectativa pelo primeiro longa-metragem individual de Daniela Thomas. Da mesma maneira, grande parte das reações à obra, depois de sua exibição no Festival de Brasília, também foram direcionadas à realizadora, como principal responsável por aquelas escolhas estéticas, narrativas e de produção. É por essa transposição de uma figura central do filme para a autoria, nesse caso, a autoria de uma mulher, que muitos encontram uma reação violenta do público frente ao filme.

Na dimensão das circulações críticas, era comum encontrar nos textos, em especial os da crítica profissional, a necessidade de transpor os julgamentos de *Vazante* para se atingir o tecido fílmico. Só se chegaria à materialidade da obra ao deixar de lado sua circulação e os ruídos que ela acumulou ao longo de seu trajeto. Essa ideia da necessidade do público de relevar o contexto político e social e se ater à narrativa fílmica e às escolhas estéticas também compuseram as principais críticas acerca de *Aquarius*. Por isso, a ligação do filme com as manifestações políticas de sua produção não seria um bom caminho para a melhor fruição da obra, ou para encontrar o *filme em si*, segundo os críticos.

Por outro lado, em *Que horas ela volta?* isso não ocorreu. Nas críticas, interpretações e comentários sobre o filme, havia já em sua narrativa uma correspondência com o tecido social que levava à obra uma dimensão de verossimilhança, de uma representação próxima à exposição das raízes sociais brasileiras, das relações de classe e trabalho, em uma elaboração ficcional validada pelo público e pela crítica como um caminho para compreender o país. Em *Praia do Futuro*, isso não ocorreu da mesma forma, mas também não havia a necessidade de se isentar de um contexto político e social para se atingir o centro do filme, talvez porque a tematização e as representações tivessem diálogo com uma dimensão política das intimidades, assim como em *Que horas ela volta?*,

mas ainda mais voltada à ampliação das subjetividades dos sujeitos em tela e de suas narrativas, que propriamente a um cenário social mais amplo. O filme de Karim Aïnouz ganhou essa dimensão de sua representação temática grande parte em sua circulação, a partir dos ruídos.

Esse percurso em que abordamos a síntese das circulações e da rede de ruídos de cada uma das obras e, na sequência, em um conjunto, nos direciona para uma compreensão mais ampla das dimensões políticas presentes nos filmes e elaboradas a partir deles. A interpretação desses objetos audiovisuais por meio dessa chave, sua ligação com o contexto de circulação e as reações que eles suscitaram nos levaram a analisá-los a partir de suas utilizações como ferramentas políticas dos debates públicos, centradas nas diferentes esferas desse trajeto, seja a partir de sua produção, de sua ancoragem, de seus engates ou de suas próprias redes de ruídos.

Desde o início da tese, ainda em sua etapa projetual, o que nos motivou a mapear os objetos, na escolha do *corpus* de pesquisa e durante as análises, foi a busca pelo cinema como ferramenta do político no espaço público, algo que observamos ocorrer em diferentes momentos de nosso recorte temporal, de 2012 a 2018. As mudanças contextuais, na política institucional e nas políticas de Estado para o audiovisual no Brasil, nos davam pistas de que essas alterações poderiam ter chegado também ao cinema e às circulações dos filmes, que tratavam do político por diversas abordagens no espaço público⁵⁰.

Se enxergávamos em alguns dos filmes do período uma utilização das obras como ferramenta do político, teríamos de realizar um processo inverso para compreendê-las: o de desmontar essas obras e seus percursos, a partir principalmente de três eixos: o primeiro, em sua esfera temática, na própria materialidade da narrativa e em suas escolhas estéticas; o segundo, a partir de sua produção, nas estratégias de difusão do filme, nos circuitos de legitimação e reivindicação, como o cenário de tensionamentos e de demandas por políticas públicas para a atividade audiovisual; e o terceiro, em suas circulações e em seu complexo crítico, seja no contato da obra com seu contexto (perspectiva que definimos como *ancoragem*), seja no diálogo de um público com o filme (movimento que intitulamos *engate*).

O diálogo entre obra e contexto, e entre público e obra, pode ser analisado a partir de um amplo conjunto de filmes nesse período, na maneira como se ligaram a uma circulação

50. A propósito do *espaço público*, consideramos ao longo da tese que esse território não se restringe à ideia de uma troca política nos lugares hegemônicos, mas se expande pelas redes sociais, pelas discussões na imprensa e na mídia em geral, pela crítica profissional, pelos fóruns de discussão virtuais ou presenciais, como os festivais de cinema e suas estratégias de legitimação de seus agentes e obras, por exemplo.

do político e do social. No entanto, encontramos alguns filmes cuja ancoragem e engate não ocorreram de maneira fluida, mas em conjunto de interpretações em conflito, em uma ampla rede de reações entre os longas-metragens e seus circuitos de difusão. É nesse caminho que concebemos a ideia dos *ruídos* e, mais precisamente, de uma *rede de ruídos* que interferem na circulação dos filmes.

Essa rede nos levou às comunidades de interpretação e de deliberação, duas maneiras de compreender a reação dos públicos às obras. Ainda que em suas concepções originárias elas pudessem ser compreendidas como antagônicas ou excludentes, não as enquadrámos nem de uma forma, nem de outra. Pelo contrário, ao longo desta pesquisa, elas foram ideias que se complementaram. De um lado, as *comunidades de interpretação* nos conduzem a grupos sociais previamente constituídos no espaço público e que reagem a determinada obra, utilizando-a como ponto de inflexão e de contestação. O posicionamento coletivo frente a esse filme atua também em um reforço da identidade coletiva, unindo a interpretação em comum a uma maneira de reivindicação política.

Já as *comunidades deliberativas* se aglutinam por meio da obra, mas não se constituem, previamente, como grupo. Compartilham de uma (ou mais) interpretação(ões) em comum, mas as colocam em um conjunto amplo de interpretações disponíveis acerca da obra no momento em que há o contato com o filme. Esse complexo de leituras possíveis é resultado de um acúmulo crítico acerca da obra e sua ligação com o próprio espaço público de circulação fílmica.

Por isso, a partir desses dois conceitos, que julgamos complementares, percebemos a possibilidade de os filmes atuarem como catalisadores de um político, direcionando o público a esse tipo de leitura, encontrando nas obras reflexos de debates que já estavam presentes no tecido social. Não se trata de simplesmente afirmar que os objetos audiovisuais influenciam diretamente no tecido social, mas de considerar que, ao mobilizar as ferramentas do debate político, na ampliação dos dissensos e nas interpretações muitas vezes conflituosas, há um diálogo possível entre o filme e seu contexto de circulação.

Nesse contato entre filmes e contextos, temos de levar em consideração processos de mediação e de mediação, que fazem parte de um circuito midiático e crítico, em que o cinema do período se insere. Alguns dos filmes que observamos chegam a outras esferas, transcendendo o

próprio campo cinematográfico e se direcionando a uma circulação comunicacional mais ampla. Isso não quer dizer que haja uma massificação, necessariamente, das próprias obras, mas sim de seus ruídos, das interpretações conflituosas que se colocam em circulação. Notamos, então, que há processos de ancoragem e de engate que não se ligam estritamente à obra, mas sim a sua rede de ruídos, cuja centralidade é o filme.

Ao considerarmos os 4 filmes analisados neste estudo, encontramos diálogos estreitos entre as obras e seus contextos políticos e sociais de circulação: em *Praia do Futuro* (2014), com a intensificação de um ambiente reacionário e de retrocesso dos direitos humanos, em especial das populações LGBTQIA+; em *Que horas ela volta?* (2015), nas leis trabalhistas e nos direitos conquistados (ainda que a passos lentos) pelas funcionárias domésticas, pelo acesso à educação superior a uma parcela mais ampla da população, e as reações a essas conquistas; em *Aquarius* (2016), na tensão político-institucional, que repercutiu na circulação da obra e nos debates que se colocaram depois de um protesto da equipe do filme contra a destituição de uma presidenta da república; e, em *Vazante* (2017), nas reivindicações de parcela do público pela mudança das representações de pessoas negras no audiovisual brasileiro, além da ampliação das políticas públicas e da possibilidade de acesso aos meios de produção do campo cinematográfico no país.

Mesmo que em todos os quatro casos a gênese de seus ruídos tenha uma ligação direta com a obra, suas interpretações se desenrolam para outros campos, expandem a própria circulação do filme e criam redes que não se ligam mais apenas pelas longas-metragens. É por isso que remontar a obra no centro de uma rede de ruídos nos permitiu mapear o político em sua circulação. Isso não ocorreu a partir de um estudo de recepção de conjuntos de espectadores empíricos – ainda que eles estivessem presentes em muitas de nossas análises das redes –, mas nos processos de mediação dessas interpretações, publicizados por um circuito crítico e midiático.

Nesse conjunto, a crítica profissional muitas vezes refutou a possibilidade da utilização do filme como ferramenta do político, como se as circulações social e midiática das obras atuassem negativamente em suas fruições estéticas e narrativas. Havia uma ideia de distanciamento necessário e imprescindível para atingir o filme *em si*, o que nos leva a refletir sobre a própria função social dos filmes

e suas interpretações políticas. Em nossas análises, não foi possível nos restringir às recepções críticas apenas de uma crítica profissional ou institucionalizada, mas encontramos a necessidade de analisar essas dimensões sempre com a concepção de uma obra *em circulação*, tangenciando nossa ideia inicial de uma *obra que navega*.

Os 4 filmes, analisados em separado nesse percurso e em conjunto neste capítulo, nos levam a uma pequena amostra do conjunto de obras produzidas entre os anos de 2012 e 2018, mas que mostram a possibilidade de analisar os objetos audiovisuais por meio de seus diálogos com seus contextos (políticos, institucionais, históricos), em diversas esferas da crítica, que passam também pela circulação das obras e por suas mediações e mediações. Mais do que isso, acreditamos que esses filmes nos conduzam a uma ideia mais ampla do cinema brasileiro recente como ferramenta do político no espaço público de debate, não apenas em um território de consensos e concordâncias, mas em um campo de intensas e constantes disputas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve início em uma inquietação a respeito da circulação das obras do cinema brasileiro recente, em um cenário de intensas mudanças políticas e sociais no país. Notávamos, desde o começo, que alguns filmes tomavam outra dimensão quando circulavam. Suas narrativas se redimensionavam à medida que as múltiplas interpretações sobre as obras eram colocadas nas esferas do debate público, por meio das redes sociais, da imprensa, das mídias, que atuavam como um ponto chave nesse processo. A imagem que criamos àquela época, de uma obra que navegava, procurava refletir exatamente isso: percorrer águas revoltas ou calmas, mas sempre em uma longa travessia. Talvez o que percebemos ao longo desse caminho é que não é apenas o trajeto dessa embarcação que se modifica, mas também ela, por isso, a figura de uma *obra-navio* estática, rígida, não poderia se completar sem a impressão de que inclusive ela chegaria diferente ao seu destino.

Dessa vontade de compreender o que ocorria no cinema em um período de intensa produção audiovisual no Brasil, foram derivados os dois primeiros operadores teórico-metodológicos da tese. Um deles, a ancoragem, mapeia o contato da obra com seu contexto de circulação, na medida em que as mudanças políticas modificam também a maneira como alguns dos filmes são recebidos. O outro, de engate, em direção complementar, vai dos públicos aos filmes, buscando compreender quais pontos de contato e de identificação são acionados entre os longas-metragens e suas audiências.

Uma análise mais atenta dos objetos nos levou à constatação de que não era possível compreender essa dinâmica sem considerar que nem todos os filmes construíam uma reação parecida em sua circulação. A ancoragem e o engate não eram constantes, nem aconteciam da mesma forma, porque as obras e seus públicos estavam também ancorados em um cenário de mudança, de inquietação, em que as polêmicas e as reações foram largamente ouvidas e reivindicadas, em um debate amplo acerca das interpretações políticas dos objetos audiovisuais em circulação. Portanto, foi necessário considerar ainda que alguns desses filmes não se ancoraram em seu contexto, ou que seus espectadores não se engataram às obras, mas em movimentos que passaram por seus ruídos, por uma difusão em rede que midiaticizou essas interpretações e as colocou em conflito, em disputa.

Esses ruídos, que se aglutinam às obras no decorrer de suas circulações, passaram a ser um terceiro operador teórico e metodológico da pesquisa, sendo ampliados para uma rede de ruídos, ou seja, para um conjunto de reações, interpretações, circulações e recepções críticas, cujo centro é o próprio filme, mas que se expande para além dele.

Ainda em nosso percurso, consideramos duas esferas na interpretação dos filmes, a de suas produções e a de suas circulações críticas. De um lado, vimos um aumento significativo das políticas públicas de fomento direto e indireto à atividade audiovisual no Brasil, com a inserção de novos agentes e polos de produção que não eram, até então, predominantes ou sequer presentes na produção nacional. Essa mudança foi principalmente impulsionada com a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), que a partir de 2010 passou a lançar editais regulares para a produção de objetos audiovisuais no cinema, na televisão e em outras mídias. Dentre os inúmeros resultados obtidos por esses programas, houve o aumento significativo do número de longas-metragens lançados no Brasil nos últimos anos, em especial em 2018, quando atingiu o maior índice da história, com 183 obras em um único ano.

Esse conjunto da produção não repercutiu apenas no país, mas também em festivais de cinema no mundo todo, cuja presença das realizadoras e realizadores brasileiros era impulsionada pelas políticas de incentivo à internacionalização. O retorno crítico positivo desses filmes nos espaços de legitimação e de circulação do cinema mundo afora foi responsável por gerar mais investimentos

às produtoras, beneficiadas com maior volume à medida que os filmes lançados por elas eram validados pelas esferas institucionalizadas da crítica. No contexto interno, as políticas públicas, via FSA, também foram responsáveis pelo aumento considerável do número de festivais, eventos e plataformas de discussão em torno do cinema nacional, com editais específicos para esse tipo de atividade.

Da parte da circulação, havia uma mudança em curso no contexto político, social e econômico no Brasil, fruto de anos de governos do Partido dos Trabalhadores (PT), que tinha como propósito a criação e a implementação de políticas públicas para a diminuição da desigualdade social. Do ponto de vista econômico, o maior alcance aos bens de consumo permitiu que mais pessoas tivessem acesso à televisão, à internet, a produções culturais. Além disso, os programas educacionais, especialmente aqueles direcionados à formação técnica e superior, aumentavam a quantidade de agentes do audiovisual capacitados por meio da educação formal, mesmo em locais mais afastados das capitais e dos polos tradicionais de produção. A ampliação desses atores sociais fez surgir outras demandas no campo, como os editais específicos implantados pela Ancine, com ênfase em raça, etnia e gênero, para buscar diminuir as desigualdades históricas no audiovisual brasileiro.

A escolha do recorte temporal deste estudo seguiu algumas dessas mudanças: iniciamos nosso mapeamento em 2012, ano em que começaram a ser lançados os primeiros longas-metragens frutos de investimentos diretos dos editais do FSA. O cenário político e institucional também contribuiu para essa decisão. Em 2013, surgiram manifestações e protestos nas principais cidades do país, iniciadas com a reivindicação pontual sobre o preço da passagem do transporte público em São Paulo, e que logo se tornaram passeatas difusas, com inclinação ao centro-direita do espectro político em todo o país.

A circulação das obras, em constante diálogo com o espaço público, foi amplamente influenciada por esse contexto de instabilidade e fortalecimento de uma extrema-direita, o que iria se confirmar nas eleições de 2018. O término do recorte nesse ano foi escolhido para marcar o declínio e o fim de inúmeras políticas públicas do período, além de uma mudança no cenário político institucional que requereria outro percurso para ser compreendida, com

a reorganização do setor audiovisual e o reagrupamento dos agentes sociais, especialmente em reação ao governo daquele período. Ao mesmo tempo, 2018 ficou marcado pelo maior número de longas-metragens lançados, ao menos entre aqueles que foram catalogados pela Ancine, e boa parte deles se beneficiaram de políticas públicas de incentivo direto ou indireto.

Ao chegarmos ao fim deste estudo, é importante retomarmos alguns dos objetivos que orientaram nossa investigação e foram fundamentais para uma elaboração teórica e metodológica. Em primeiro lugar, foi necessário analisar as obras tanto em sua temática quanto em sua forma. Percebemos que os aspectos estéticos dialogavam com a elaboração narrativa em toda a produção do período, sendo impossível dissociar uma esfera de outra, a não ser em uma concepção da própria análise, sem que elas deixassem de ser complementares. A mediação encontrada entre as obras e suas circulações, nessa perspectiva, foi também uma mediação estética, constante nos objetos analisados, e perceptível em um mapeamento mais amplo dos filmes recentes.

Outro ponto, mais direcionado à ancoragem e ao engate das obras, permitiu-nos considerá-las como objetos culturais em constante disputa, o que repercutiu nas circulações, mediações e midiatisações dos filmes. Esse aspecto ficou ainda mais claro quando olhamos para a presença midiática das obras, o que nos permitiu expandir a produção cinematográfica do período para além de um circuito próprio, alcançando outras mídias e uma ampla esfera crítica. Essa direção da pesquisa nos levou a encontrar mais um elemento de análise, que contribuiu para a seleção do *corpus* estudado: a ideia dos ruídos e, mais amplamente, de uma rede de ruídos, acionada ao longo da circulação.

Por isso, o terceiro objetivo de pesquisa, de analisar as obras por meio de seus públicos, nos fez considerar as comunidades de interpretação e de deliberação que se aglutinam aos filmes e, muitas vezes, por meio de seus ruídos, tornando-se mais um ponto de contato – senão o principal – entre os espectadores e os objetos audiovisuais.

Como pudemos perceber durante todo o percurso da tese, esses três eixos são complementares e foram tangenciados por uma perspectiva crítica, tanto no olhar para a estrutura da pesquisa quanto para a análise dos objetos. De maneira mais ampla, buscamos não apenas compreender a presença do político como temática ou a

partir da circulação das obras, mas em um conjunto que nos permitisse olhar politicamente para elas.

Isso nos levou a considerar três esferas possíveis para os filmes, a fim de refletir sobre a presença de interpretações políticas. De início, em sua materialidade, nas temáticas mobilizadas pelas obras, que se refletiam em uma estética e uma narrativa fílmica além de, de maneira mais ampla, direcionarem-se também às representações. Depois, na produção do filme, seu trajeto de legitimação e o caminho de sua difusão, com ecos nas mídias que se expandiam a partir do cinema e iam para outros circuitos. Assim, pudemos perceber um cenário mais evidente de tensionamentos e demandas, que em muitos casos começavam na representação e chegavam até a representatividade, ao reivindicar o acesso aos meios de produção do cinema para grupos historicamente sub-representados no campo. Por fim, o contato da obra com seu contexto de circulação e com os diálogos que motivava com seus públicos, ainda mais intermediados por uma rede de ruídos, mostrou-nos uma interpretação predominantemente política dos filmes, que se modificava à medida que circulavam.

Essa trajetória, em especial, considerando a ideia presente em Martín-Barbero (2018) de que os objetos culturais se direcionam ao político quando circulam em veículos de massa, levou-nos a mapear essas reverberações, com a possibilidade de a política se introduzir no espaço público a partir dos filmes, utilizados como ferramentas para os debates. O processo de mediação das obras, pensado criticamente e a partir da reação de seus públicos, ajudou-nos a compreender de que maneira os filmes são lidos politicamente e auxiliam na exemplificação de um político, em certo retrato do ambiente social e das circunstâncias do período em que circulam.

Os 4 filmes escolhidos para o *corpus* de análise nos mostraram mais de perto, a partir do mapeamento de suas circulações, as alterações políticas no país. Com *Praia do Futuro*, de 2014, percebemos o início dos retrocessos nas conquistas dos anos anteriores em direitos humanos, em especial das populações LGBTQIA+. Ainda que a reação do filme tenha sido pequena, reportada pela imprensa em algumas poucas sessões, isso ocorreu por todo o país e, a partir de sua publicização, não se restringiu aos cinemas, e circulou nas redes sociais e nas mídias. A reação a um público fundamentalista e reacionário se deu também em campanhas com uso de palavras-chave promovidas pela produção da obra,

mas que aos poucos foram reapropriadas em um sentido mais geral, por meio de *memes* que não faziam propriamente uma referência ao filme ou às circunstâncias de sua circulação.

O longa-metragem dirigido por Karim Aïnouz também nos ajudou a perceber uma escalada autoritária e de reforço de uma virilidade masculina, catalisada na recusa de parte do público a associar o personagem de Wagner Moura a outra identidade sexual que não fosse a heterossexualidade hegemônica de seus personagens anteriores, principalmente do Capitão Nascimento nos dois *Tropa de elite* (José Padilha, 2007 e 2010). Em vídeo compartilhado em grupos constituídos no aplicativo de mensagens *WhatsApp*, vimos críticas de um agente dos bombeiros que recusava de maneira violenta e com um linguajar homofóbico a representação de um personagem gay ligado a uma corporação militar.

No ano seguinte, a circulação de *Que horas ela volta?* estava ligada à possibilidade de mudança social, com a expansão das leis trabalhistas até as funcionárias domésticas, via “PEC das Domésticas”, aprovada anos antes, mas aplicada a partir de 2015. Essas alterações tentavam ser contidas por certa parcela da população, que não via com bons olhos o progresso dos direitos trabalhistas e que, em sentido mais amplo, demonstrava uma vontade de manutenção de uma estrutura trabalhista que remetia ao passado colonial e escravocrata do Brasil.

Ao mesmo tempo, o filme mobilizou grupos sociais que passavam a se consolidar no ambiente público: o das funcionárias domésticas, como já mencionamos, mas também dos filhos e filhas de uma classe trabalhadora que, em sua maioria, pela primeira vez na família, tiveram acesso à formação de ensino superior, proporcionada por políticas educacionais dos períodos de governo do PT, com destaque para os programas estatais Prouni, Fies, e a adoção de cotas raciais e para alunos provenientes da rede pública de ensino nas faculdades federais, e que se expandiram para um conjunto amplo do ensino público nacional.

As campanhas, surgidas muitas vezes espontaneamente, mas impulsionadas nas redes sociais, perduraram mesmo após a exibição do filme nas salas de cinema e no canal aberto de televisão, e retornavam aos principais assuntos comentados em rede sempre que a obra era reexibida na Rede Globo. A partir delas, podemos retomar um diálogo entre o longa realizado por Anna Muylaert e protagonizado por Regina

Casé, e o contexto político em que ele circulou. Em 2015, ainda no início das discussões sobre a possibilidade de abertura do processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, parafraseou-se o filme para se perguntar “Democracia, que horas ela volta?”. Em 2016, com o crescimento de uma tensão no tecido social e uma crescente repulsa ao Partido dos Trabalhadores, a reação de um grupo mais à esquerda nas redes foi a de dizer que “O ódio ao PT começou quando Jéssica passou na USP e Fabinho não”, em referência aos personagens de *Que horas ela volta?* interpretados, respectivamente, por Camila Márdila e Michel Joelsas.

Pouco antes do segundo turno das eleições presidenciais de 2018, com a reexibição do filme durante a *Sessão da tarde*, na Rede Globo, alguns dos espectadores nas redes sociais falavam sobre a suposta estratégia da emissora em passar o longa-metragem para chamar a atenção do público acerca dos avanços dos governos do PT e o quanto as políticas públicas poderiam sofrer com a eleição de uma extrema-direita. Em 2019, ele voltou a circular também a partir da reexibição no canal aberto de TV, dessa vez como retrato de um ódio da elite às classes trabalhadoras, pela recusa de Bárbara ao presente dado por Val em seu aniversário, uma garrafa térmica com xícaras em branco e preto, que a patroa considerava brega e destoante com o restante dos objetos que exibia em sua casa para seus convidados.

O discurso do ministro brasileiro da economia, em 2021, ao falar que o filho de um porteiro não tinha nem pretensão, nem condições de cursar uma universidade, reavivou a lembrança da obra, considerando a conquista de Jéssica o êxito de inúmeras outras filhas de uma classe trabalhadora, que não havia ainda tido acesso à educação formal superior. Seu esforço para passar no vestibular era um símbolo da possibilidade de êxito dessa camada numerosa da população, frente a um pensamento retrógrado daquela figura política.

Esse mesmo pensamento estava nas falas de Daniel Cady, nutricionista e marido da cantora Ivete Sangalo, em *live* com a atriz Regina Casé em 2021, quando comentou sobre a possível culpa de uma das funcionárias de sua casa em ter levado o vírus da *Covid-19* para toda família, depois de voltar de dias de folga – e mesmo tendo passado a pandemia na casa dos patrões. Não só o filme retornou em sua narrativa, mas também seu cartaz foi utilizado em uma montagem para representar aquele homem no lugar de Fabinho, como o filho

de uma classe social mais alta, que pretensamente trata os funcionários domésticos *como se fossem da família*.

O diálogo entre a política institucional, na figura de um ministro de Estado, e sua relação com a narrativa fílmica, remete-nos a 2016 e à recepção de *Aquarius*, depois do protesto da equipe do filme no Festival de Cannes daquele ano. As mudanças no contexto político institucional, com o processo de impedimento da líder do Executivo, e uma oposição mais explícita entre aqueles que consideravam o processo um golpe e os que o achavam uma maneira viável de trocar o governo do país, repercutiram no longa-metragem de Kleber Mendonça Filho. Aliás, a própria figura do realizador foi importante para influenciar a circulação de seu filme. Além do protesto no evento audiovisual francês, suas opiniões nas redes sociais estabeleceram semelhanças entre a personagem de Clara, interpretada por Sônia Braga, protagonista da obra, e de Dilma Rousseff, principalmente nas injustiças que ambas sofriam naquele momento, em especial aquelas vindas de homens poderosos.

As manifestações do público ao final das sessões de *Aquarius* nos cinemas, que gritava “Fora, Temer!” para o recém-empossado presidente, era também uma contraposição a um grupo conservador de direita, personificado, à época, pelo articulista Reinaldo Azevedo, que se opôs ao filme antes mesmo de sua estreia no país. Seu sucesso ou seu fracasso de público era também, em certa medida, na disputa da publicização das interpretações fílmicas, o êxito ou o infortúnio de uma narrativa construída acerca do *impeachment* de Dilma – ou do golpe contra ela. Não se trata, evidentemente, de uma simplificação do complexo contexto político institucional do período a partir da experiência fílmica, mas de encontrar na obra e em sua circulação alguns traços que favoreciam essa compreensão, como um eco do que ocorria no tecido social e a partir das interpretações políticas do longa-metragem.

Ao nos voltarmos às mudanças na produção audiovisual nacional e nos circuitos de legitimação do cinema no país, encontramos, em 2017, a reação à *Vazante*, em especial a partir de sua primeira exibição no Brasil, no Festival de Brasília daquele ano. O incômodo por parte dos espectadores surgiu, inicialmente, na maneira como a obra retratava pessoas negras escravizadas no início do século 19, sem protagonismo individual das personagens, ou ainda em uma estetização da violência. No decorrer dos

questionamentos públicos durante o debate sobre o longametragem, houve também uma reivindicação pela ampliação da igualdade de acesso aos meios de produção e às políticas públicas de financiamento do audiovisual para realizadoras e realizadores negros, um problema histórico do campo no país, ligado às raízes sociais brasileiras.

Essas reações foram potencializadas em um outro circuito de circulação da obra, que transcendeu a esfera do próprio evento cinematográfico – o festival, a sessão, o debate – e chegou a outras plataformas, desde as redes sociais até a televisão, com o programa *Conversa com Bial*, na Rede Globo. Com um público não muito numeroso nos cinemas, mas uma grande repercussão nas discussões, percebemos que muitas das reações à obra ocorreram não a partir da materialidade fílmica, mas sim como resposta aos ruídos acumulados no decorrer das circulações das interpretações sobre o objeto audiovisual.

Nosso percurso de análise, a partir dos 4 filmes, abordou de maneira cronológica 4 lançamentos do cinema nacional, ano a ano, entre 2014 e 2017. No entanto, suas circulações e efeitos no debate público começaram antes e perduram mesmo depois dessa faixa temporal. Apesar de relativamente próximas temporalmente, as recepções críticas das obras nesse período nos permitiram observar dois caminhos complementares para o campo do audiovisual e para o contexto político de circulação.

O primeiro diz respeito à própria produção do cinema. A inserção de novos agentes e a expansão das políticas públicas de financiamento direto, principalmente por meio do FSA, potencializaram uma mudança na articulação dos atores sociais, e na configuração dos circuitos de difusão e de legitimação. A demanda por uma melhor redistribuição de recursos e de possibilidades de produção, principalmente para grupos considerados minorias políticas, se tornou mais evidente e passou a integrar muitos dos debates que relatamos ao longo desta pesquisa.

Isso não quer dizer que esses movimentos sejam recentes – pelo contrário, eles existem há muitas décadas no tecido social –, mas sim que suas demandas foram incontornáveis nos casos que observamos, chegando inclusive aos circuitos legitimados do cinema. Exemplo disso é a alteração das maneiras de seleção dos filmes em festivais e de prêmios especiais para produções com recorte de gênero, raça e etnia, como vimos no caso do Festival de Brasília a partir de *Vazante*.

O segundo movimento que percebemos foi a intensificação, no debate público, dos reflexos políticos institucionais na recepção e na circulação das obras. De maneira inicial, em 2014, encontramos reações conservadoras e de retrocesso nos direitos humanos, que ecoaram em *Praia do Futuro*. Depois, com *Que horas ela volta?*, as mudanças sociais de mais de uma década estavam presentes nos engates ao filme, na ampliação dos direitos das funcionárias domésticas e na chegada de uma parcela considerável da população ao ensino superior, especialmente aquela que via esse grau de instrução como exceção. Junto desse grupo, adicionamos outro, que reagia a essas conquistas e reivindicava a volta a um passado menos igualitário.

Esse embate entre ampliação de direitos e pensamento reacionário se tornou mais sonoro com as manifestações pelo *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, junto de uma tensão política que vinha sendo construída há alguns anos. Essas disputas de narrativa estavam presentes na circulação de *Aquarius* e em sua proposta de boicote, que não ocorria necessariamente pela materialidade fílmica, mas sim pelos ruídos em sua trajetória, desde o Festival de Cannes. Sobre esse aspecto, ainda que a circulação de *Vazante* não deixasse explícita a dimensão política institucional de seus ruídos, ela era reflexo das longas alterações sociais no país, que impactaram tanto em suas representações quanto na dimensão da representatividade dos agentes no campo do cinema.

Com isso, consideramos que, se nosso propósito era de compreender as interpretações políticas do cinema brasileiro no espaço público e, mais especificamente, como certos filmes de uma produção recente se constituíram em ferramentas desse debate, o caminho possível foi o de analisar obras que chegaram a uma circulação mais ampliada, inclusive à televisão aberta, principal meio de comunicação da cultura audiovisual brasileira. Esse diálogo do cinema entre os meios, em uma perspectiva das mediações dos filmes, nos levou a encontrar a recorrência do político.

Por outro lado, é necessário reconhecermos, a partir do recorte proposto desde o início da tese, que nossa análise deixa de lado uma produção considerável do período, principalmente aquela promovida por agentes situados na periferia do campo, como produtoras não-institucionalizadas ou não-reconhecidas pela Ancine, cuja produção não consta no catálogo de obras, ou produtoras que não tiveram acesso às políticas públicas de financiamento, direto ou indireto.

Isso não quer dizer que esses mesmos agentes não tenham sido influenciados por outras políticas, como a ampliação do acesso ao ensino técnico e superior, que modifica gradativamente o panorama da produção audiovisual no país. Ou, ainda, outros incentivos dos circuitos de legitimação e de circulação, como os festivais nacionais, internacionais e outras agências de fomento que passaram a integrar um conjunto de financiamento e incentivo de produção.

Do mesmo modo, como já mencionamos, percebemos que nosso recorte temporal, finalizado em 2018, deixa espaço para outras pesquisas, que venham a compreender as movimentações e mudanças do audiovisual, da recepção e circulação das obras e do próprio contexto político institucional depois disso. De um lado, na perspectiva da produção, temos o encerramento da quase totalidade das políticas públicas a partir da chegada da extrema-direita ao Poder Executivo, em 2019. De outro, a interpretação fílmica se alterou e percebemos, ainda que de forma panorâmica, uma potencialização do cinema como ferramenta do político, algo que poderá ser analisado em futuros estudos, que necessitam uma compreensão mais ampla desse período histórico.

Se no início da pesquisa pensávamos que as alterações políticas institucionais e a maneira como as obras circulavam eram limitadores para nos atermos ao ano de 2018, a pandemia da *Covid-19* – intensificada em março de 2020 e com efeitos duradouros na maneira como o cinema passou a ser visto – modificou ainda mais os parâmetros contextuais e a organização no campo do audiovisual. Não apenas os circuitos de legitimação, os festivais e os debates se tornaram mais amplos, transmitidos de forma remota e acessíveis a uma parcela maior da população, como houve também uma modificação nas estratégias de fomento e de difusão das obras, em especial no que diz respeito à plataformização dos filmes nos canais de transmissão *on-line* sob demanda.

Essas mudanças nos levam a pensar novamente na figura que despertou nosso interesse por este estudo, a de uma obra que navega, que se constitui como objeto cultural em constante disputa e cujos portos em que se ancora e se engata se moldam de acordo com os movimentos das marés, com a potência dos ventos e das ondas. Esperamos que, a partir dos operadores teóricos e metodológicos que nos levaram a analisar as obras do período, possamos contribuir para a compreensão do cinema como uma

ferramenta de debate na interpretação do político em circulação no espaço público, mesmo que em diversos contextos críticos.

O início desta pesquisa foi também o fim de muitas das políticas públicas de fomento e o começo de um governo produtor de ruínas. Nem por isso o audiovisual e seus agentes deixaram de fazer frente ao desmonte, pelo contrário: formaram-se novos arranjos e outras demandas, cuja origem pode ter se dado em momentos de proliferação de políticas públicas, mas que não se abandonaram, em uma intenção de continuidade e expansão, ainda que perseguidas por retrocessos totalitários.

Nesse contexto, acreditamos que a circulação das obras se tornou ainda mais politizada, em uma reação estreita ao cenário político institucional. Estética e narrativa se voltam, então, na perspectiva crítica, para futuros possíveis, para o que há de vir. Mais que ferramentas, os objetos culturais tornam-se também escudos e matérias-primas, entre a desilusão e a persistência. A cultura atuou e atua, nesses momentos e há muito, como uma possibilidade de registro e memória, no intuito, apenas aparentemente utópico, de resistir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTO, Thiago Pereira. Quando uma cena incomoda muita gente: “Praia do Futuro”, estereótipos e a sexualidade no cinema. **Revista Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura**, Rio Branco, vol. 6, n. 1, p. 1-16, jul. 2017.

ALERTA em ingresso de ‘Praia do Futuro’ diz respeito à meia-entrada e não a sexo gay, diz cinema. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 21 mai. 2014. Cultura. Disponível em: <https://bit.ly/avisado>. Acesso em 16 set. 2021.

ALESSI, Gil; OLIVEIRA, Regiane. Os filhos de porteiros que chegaram à universidade têm um orgulho que o ministro Paulo Guedes ignora. **El País Brasil**, São Paulo, 30 abr. 2021. Disponível em: http://bit.ly/guedes_qhev. Acesso em 03 mai. 2021.

ALMEIDA, Carlos Helí de. Daniela Thomas estreia no Festival de Berlim com “Vazante”. **O Globo**. Rio de Janeiro, 10 fev. 2017. Disponível em: <https://glo.bo/3jwf4pl>. Acesso em 30 jun. 2021.

ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. **Cinema: desenvolvimento e mercado**. São Paulo: Aeroplano, 2003.

ALTMANN, Eliska; CARVALHO, Bruno Sciberras de. Identidades e novas direções da crítica brasileira: o caso da recepção de Vazante. **Sociologias**, Porto Alegre, v. 20, n. 49, dez. 2018, p. 318-336.

ALVES, Anderson de Souza. O novo cinema queer a brasileira. *In*: LOPES, Frederico; CUNHA, Paulo; PENAFRIA, Manuela (eds.). **Cinema em português: X Jornadas**. Covilhã (Portugal): Editora LabCom.IFP, 2017.

AMÂNCIO, Tunico. Pacto cinema e Estado: os anos Embrafilme. *In*: GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

AMARAL, Ruy. **O Brasil na França**. Brasília: Fund. Alexandre de Gusmão, 2008.

AMOSSY, Ruth. **Apologia da polêmica**. São Paulo: Contexto, 2017.

ANCINE. **Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição com Valores Captados através de Mecanismos de Incentivo e Fundo Setorial do Audiovisual** - 1995 a 2019. Rio de Janeiro: Ancine, 2021.

ANCINE. **Anuário estatístico do cinema brasileiro 2019**. Brasília: Ancine, 2020.

ANCINE. **Relatório de gestão 2018**. Brasília: Ministério da Cidadania, 2019a.

ANCINE. **Resultados Consolidados do Fundo Setorial do Audiovisual**. Brasília: Ministério da Cidadania, 2019b.

ANCINE. **Relatório Anual de Gestão do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA**. Rio de Janeiro: Ancine, 2018a.

ANCINE. **Ata da 44ª Reunião do Comitê Gestor do Fundo Setorial do Audiovisual (CGFSA)**. Rio de Janeiro: Ancine, 2018b.

ANCINE. **Brasil de todas as telas: apresentação do programa**. Rio de Janeiro: Ancine, 2014.

ANCINE. **Plano de diretrizes e metas para o audiovisual: o Brasil de todos os olhares para todas as telas**. Rio de Janeiro: Ancine, 2013.

ANDRADE, Vitor Lopes. Praia do futuro (2014): Análise sobre a relação entre homossexualidade e migração internacional. *In*: AMÂNCIO, Cardes; HEMÉRITAS, Paulo; MOREIRA, Wagner (org.). **Cinema: políticas da imagem**. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2020.

ANTOINE, Nelson. Em nova fase da Operação Boca Livre, PF mira empresas patrocinadoras. **Jornal Folha de S. Paulo**, 27 out. 2016.

ANTUNES, Alex. Capitão Nascimento e os “fiscais de fiofó”. **Yahoo! Finanças**, *online*, 22 mai. 2014. Disponível em: https://bit.ly/antunes_fiscais. Acesso em 16 set. 2021.

ARANTES, Silvana. Inédito, filme ‘Tropa de Elite’ já é vendido em DVD por camelôs do RJ. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 ago. 2007. Disponível em: https://bit.ly/silvana_tde. Acesso em 16 set. 2021.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. São Paulo: Forense Universitária, 2016.

ARRETCHE, Marta. Trinta anos da constituição de 1988: razões para comemorar?. **Novos Estudos Cebrap**. Vol. 37, n. 3, 2018, p. 395-414.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

AZEVEDO, Reinaldo. Assim que “Aquarius” estreiar no Brasil,... **Revista Veja**, 18 mai. 2016a. Disponível em: https://bit.ly/reinaldo_aquarius. Acesso em 3 nov. 2021.

AZEVEDO, Reinaldo. Petralha de ‘Aquarius’ resolveu usar meu nome para faturar uns trocados. **Revista Veja**, 6 set. 2016b.

BAHIA, Lia. **Discursos, políticas e ações**: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural/Iluminuras, 2012.

BALLOUSSIER, Anna Virginia; GENESTRETI, Guilherme. Regina Casé vive doméstica em filme sobre relação com patrões. **Jornal Folha de S.Paulo**, São Paulo, 26 ago. 2015. Disponível em: https://bit.ly/qhev_ilustrada. Acesso em 03 jun. 2021.

BARTHES, Roland. Rhétorique de l’image. **Communications**, 4, 1964, p. 40-51.

BENEVIDES, Bruna G.; NOGUEIRA, Sayonara Naider Bonfim. **Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020**. São Paulo: Expressão Popular, 2021.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Revista Alceu**, v. 8, n. 15, p. 242-255, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **O nacional e o popular na cultura brasileira**: cinema. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BLUMENTHAL, Thiago. Aquarius, Kléber Mendonça Filho e a morte da crítica. **Anais do XV Congresso Internacional da Abralic**. UERJ, Rio de Janeiro, p. 274-281, ago. 2017.

BRAGA, Ruy. Sob a sombra do precariado. *In*: MARICATO, Ermínia *et al.* **Cidades rebeldes**: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo, 2013.

BRAGA, Ruy. Terra em transe. *In*: SINGER, André; LOUREIRO, Isabel (org.). **As contradições do lulismo**: a que ponto chegamos. São Paulo: Boitempo, 2016.

BRAGA, Sônia. ‘O Beijo’, de Babenco, foi virada na minha carreira. **Jornal Folha de S.Paulo**, 14 jul. 2016. Disponível em: https://bit.ly/soniabraca_babenco. Acesso em 3 nov. 2021.

BRAGANÇA, Maurício; SICILIANO, Tatiana Oliveira; SILVA PINTO, Lícia Marta da. Interdição e invisibilidade nas representações cinematográficas. **Revista Galáxia**, n. 42, p. 109-121, set-dez, 2019.

BRASIL. Presidência da República. **Discurso do Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, na solenidade de abertura da I Conferência Nacional de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transexuais** – GLBT. Brasília, 5 jun. 2008.

BRUM, Eliane. Prefácio. *In*: MUYLAERT, Anna. **Que Horas Ela Volta?** Roteiros do Cinema Brasileiro. São Paulo: Klaxon (Edição Kindle), 2019.

BRUN, Raphaël. Le producteur Michel Merkt cesse ses activités. **Monaco Hebdo**. Mônaco, 7 fev. 2020.

CALABRE, Lia. Política Cultural em tempos de democracia: a Era Lula. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n.58, jun. 2014, p. 137-156.

CALGARO, Fernanda. Senado aprova impeachment, Dilma perde mandato e Temer assume. **Portal G1**. 31 ago. 2016. Disponível em: https://bit.ly/senado_impea. Acesso em 30 out. 2021.

CALIL, Ricardo. Fantástico reinventa 'Que horas ela volta?'. **UOL**, São Paulo, 14 set. 2015. Disponível em http://bit.ly/calil_qhev. Acesso em 03 jun. 2021.

CAMPELLO, Tereza; GENTILI, Pablo. **Faces da desigualdade no Brasil**: um olhar sobre os que ficam para trás. São Paulo: Clasco, Flasco e Agenda Igualdade, 2017.

CANAL Brasil. **Filmes em destaque de 29 de março a 04 de abril**. *Online*, 20 abr. 2021. Disponível em: <https://canalbrasilimprensa.com.br>. Acesso em 16 set. 2021.

CANDIDO, Marcia Rangel *et al.* Gênero e raça no cinema brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 36, n. 106, p. 1-21, 2021.

CAPÓ, Suzy. Cineasta fez carreira em NY. **Jornal Folha de S.Paulo**. São Paulo, 20 mai. 1995. Disponível em: https://bit.ly/cineastany_fsp. Acesso em 18 jan. 2022.

CARRARA, Sérgio Luis. O movimento LGBTI no Brasil, reflexões prospectivas. **Revista RECIIS**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 3, p. 451-456, 2019.

CARVALHO, Débora. Te colocando no teu devido lugar: sobre as empregadas domésticas brancas do filme *A que horas ela volta?*. **Revista drops**. Ano 16, out. 2015. Disponível em: http://bit.ly/drops_debora. Acesso em 9 jun. 2021.

CASILLO, Ilaria. Espace public. *In*: CASILLO, Ilaria, *et al.* **Dictionnaire critique et interdisciplinaire de la participation**. Paris (França): GIS Démocratie et Participation, 2013.

CASTELLS, Manuel. **Redes de indignação e esperança**: movimentos sociais na era da internet. São Paulo: Zahar, 2013.

CASTELLS, Manuel. **Ruptura**: a crise da democracia liberal. São Paulo: Zahar, 2018.

CASTRO, Jorge Abrahão de; MODESTO, Lúcia. **Bolsa Família 2003-2010: avanços e desafios**. Brasília: IPEA, 2010.

CHAUVEL, Corentin. Guillaume Morel – ‘Les Bruits de Recife’ envoie un message à la société française. **Le Petit Journal**, Paris, 15 abr. 2014. Disponível em: https://bit.ly/morel_bruits. Acesso em 10 set. 2021.

COULDRY, Nick; HEPP, Andrea. Conceptualizing Mediatization: Contexts, Traditions, Arguments. **Communication Theory**. N. 23, 2013, p. 191-202.

COUTO, José Geraldo. O corpo que resiste. **Blog Instituto Moreira Salles**, 02 set. 2016. Disponível em: https://bit.ly/couto_ims. Acesso em 4 nov. 2021.

COUTO, José Geraldo. Brasília e o cinema proletário. **Blog do IMS**. Rio de Janeiro, 25 de setembro de 2017. Disponível em: https://bit.ly/ims_vazante. Acesso em 13 jul. 2021.

CRUZ, Breno P. A. Boicote político. **Anais do XIX Enangrad**, São Paulo, 2018.

D’ANDRÉA, Carlos; ZILLER, Joana. Imagens violentas nas manifestações de 2013: multiplicidades, estética e dissenso nas narrativas em vídeo de comuns e de instituições. In: SILVA, Regina Helena Alves da (org.). **Ruas e redes**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

DAEHN, Ricardo. Vazante é um dos filmes que abrem a mostra competitiva. **Jornal Correio Braziliense**. Brasília, 16 set. 2017. Disponível em: https://bit.ly/vazante_cbraziliense. Acesso em 30 jun. 2021.

DE PAULA, Lia. Sei bem o que é ser humilhada, não ter direitos, ser tratada com indiferença. **Site do Ministério da Cidadania, Secretaria Especial do Desenvolvimento Social**. Brasília, 31 mar. 2016. Disponível em: http://bit.ly/mdc_qhev. Acesso em 06 jun. 2021.

DE VALCK, Marijke. **Film festivals: history, theory, method, practice**. Londres: Routledge, 2016.

DEMARTINI, Felipe. ‘Sem querer’, Cade revela quantos assinantes a Netflix tem no Brasil. **Canal Tech**. São Paulo, 11 out. 2021. Disponível em: https://bit.ly/cade_netflix. Acesso em 13 jan. 2022.

DENNISON, Stephanie. Cultura cinematográfica e identidades queer no Brasil contemporâneo. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 60, p. 1-26, 2020.

DIANGELO, Robin. Fragilidade branca. **Revista ECO-Pós**, v. 21, n. 3, 2018, p. 35-57.

DIAS, Thiago. ‘Aquarius’, idealizado há dois anos, captou no ar processo de impeachment. **UOL**, 01 set. 2016. Disponível em: https://bit.ly/aquarius_uol. Acesso em 3 nov. 2021.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **Rugendas e o Brasil**. São Paulo: Capivara, 2012.

DUPEYRIX, Alexandre. **Comprendre Habermas**. Paris (França): Armand Colin, 2009.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ENGLER, Natalia. Diretor conta como tentou apagar o Capitão Nascimento em 'Praia do Futuro'. **UOL**, São Paulo, 16 mai. 2014. Disponível em: https://bit.ly/uol_engler. Acesso em 16 set. 2021.

ESCOREL, Eduardo. Aquarius – o filme em questão. **Revista piauí**, São Paulo, 8 set. 2016. Disponível em: https://bit.ly/escorel_aquarius. Acesso em 4 nov. 2021.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. Le film, un fait social. **Réseaux**, n. 99, 2000, p. 14-47.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. La constitution de la subjectivité dans les mondes filmiques. In: ESQUENAZI, Jean-Pierre; GARDIES, André (org.). **Le je à l'écran**. Paris (França): L'Harmattan, 2006.

ESQUENAZI, Jean-Pierre P. **Sociologie des oeuvres**: de la production à l'interprétation. Paris (França): Armand Colin, 2007.

ESQUENAZI, Jean Pierre. Quand un produit culturel industriel est-il une "oeuvre politique"? **Réseaux**. Paris, vol. 3, n. 167, 2011, p. 189-208.

FACCHINI, Regina. **Sopa de letrinhas?** Movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 90. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

FAGUNDES, Ingrid. Ex-doméstica assiste a 'Que horas ela volta' e diz que preconceito é real. **Revista são paulo**, São Paulo, 04 out. 2015a. Disponível em: https://bit.ly/folha_trabalhadoras. Acesso em 06 jun. 2021.

FAGUNDES, Ingrid. Não aprendi muito com 'Que horas ela volta?', diz representante de patrões. **Revista são paulo**, 04 out. 2015b. Disponível em: https://bit.ly/qhev_patroes. Acesso em 8 jun. 2021.

FEITOSA, Cleyton. Do "Kit Gay" ao "Ministério da Família": a desinstitucionalização das políticas públicas LGBTI+ no Brasil. **Cadernos de Gênero e Tecnologia**, Curitiba, v. 14, n. 43, p. 74-89, jan./jun. 2021.

FERREIRA, Ceiza; SOUZA, Edileuza Penha de. Formas de visibilidade e (re)existência no cinema de mulheres negras. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. São Paulo: Papirus, 2017.

FERREIRA, Viviane. O assombro que vaza da simples existência... **Portal Geledés**. São Paulo, 05 de outubro de 2017. Disponível em: https://bit.ly/viviane_geledes. Acesso em 13 jul. 2021.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. Uma questão de ponto de vista: a recepção de *Tropa de elite* na imprensa. **Anais do 17º Encontro da Compós**. São Paulo, 2008.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **A ficção equilibrista: narrativa, cotidiano e política**. Rio de Janeiro: Relicário, 2020.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain; SICILIANO, Tatiana Oliveira; MIRANDA, Eduardo. O tempo subtraído: cotidiano e trabalho no cinema brasileiro no século XXI. **Anais do 28º Encontro da Compós**. Porto Alegre, 2019.

FIGUEIRÓ, Belisa. 'Vazante' chega aos cinemas após polêmica no festival de Brasília. **Revista de Cinema**. São Paulo, 07 nov. 2017. Disponível em: https://bit.ly/vazante_revistacinema. Acesso em 13 jan. 2022.

FIGUEIRÓ, Beliza. **Coprodução de cinema com a França: mercado e internacionalização**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2018.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Editora Fundação Cultural da Cidade do Recife, 2000.

FINCO, Nina. O novo jeito de ser gay no cinema. **Revista Época**, Rio de Janeiro, 16 mai. 2014. Disponível em: https://bit.ly/epoca_wagner. Acesso em 16 set. 2021.

FINZETTO, Yves C. **Difusão da cultura brasileira no exterior: a Divisão de Operações de Difusão Cultural do Itamaraty no governo Lula**. Dissertação de mestrado defendida no Programa de pós-graduação em estudos culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

FISH, Stanley. **Is there a text in this class?** The authority of interpretive communities. Cambridge (Estados Unidos da América): Harvard College Editora, 1980.

FONSECA, Rodrigo. *Que Horas Ela Volta?* Anna Muylaert fala sobre o novo papel da mulher dentro e fora das telas. **Omelete**, São Paulo, 24 ago. 2015. Disponível em: https://bit.ly/omelete_qhev. Acesso em 04 jun. 2021.

FONSECA, Rodrigo. 'Há uma tendência de carnavalizar a escravidão', diz diretora do nacional *Vazante*. **Omelete**, São Paulo, 10 fev. 2017. Disponível em: https://bit.ly/omelete_vazante. Acesso em 10 jul. 2021.

FONTENELE, Marina; NAVARRO, Fredson. Reação homofóbica deixa funcionários de cinema constrangidos. **Portal G1 Sergipe**, Aracaju, 21 mai. 2014. Disponível em: https://bit.ly/g1_praia. Acesso em 16 set. 2021.

FRANCO, Marielle. **UPP – A redução da favela a três letras: uma análise da política de segurança pública do Estado do Rio de Janeiro**. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Administração na Faculdade de

Administração, Ciências Contábeis e Turismo da Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ), 2014.

FUSER, Marina. As incólumes paredes do aquário. **Revista Interlúdio**, São Paulo, 16 out. 2016. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=9816>. Acesso em 4 nov. 2021.

GALLEGO, Esther Solano; ORTELLADO, Pablo; MORETTO, Márcio. Guerras culturais e populismo antipetista nas manifestações por apoio à operação Lava Jato e contra a reforma de previdência. **Em Debate**: Periódico de Opinião Pública e Conjuntura Política, Belo Horizonte, ano 9, n. 2, ago. 2017, p. 35-45.

GERALDO, Nathalia. Por WhatsApp, trabalhadoras domésticas têm aula sobre direitos da categoria. **UOL**, São Paulo, 08 out. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3ism6LD>. Acesso em 06 jun. 2021.

GOIS, Ancelmo. Calma, gente. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 20 mai. 2014. Disponível em: https://bit.ly/ancelmo_praia. Acesso em 20 ago. 2021.

GOMES, Juliano. A fita branca. **Revista Cinética**. São Paulo, 18 de setembro de 2017a. Disponível em: https://bit.ly/a_fita_branca. Acesso em 13 jul. 2021.

GOMES, Juliano. O movimento branco. **Revista piauí**. São Paulo, 19 de outubro de 2017b. Disponível em: https://bit.ly/mov_branco. Acesso em 13 jul. 2021.

GOMES, Marcelo *et al.* **Carta dos cineastas brasileiros em Berlim**. Berlim, Alemanha, 2017. Disponível em: <http://bitly.com/cartadeberlim>. Acesso em 16/03/2021.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOMES, Sandra; SILVA, André Luís Nogueira da; OLIVEIRA, Flávia Costa. Governos partidários e políticas educacionais no Brasil do século XXI: a eficácia da democracia. *In*: ARRETCHE, Marta; MARQUES, Eduardo; FARIA, Carlos Aurélio Pimenta de (orgs.). **As políticas da política: desigualdades e inclusão nos governos do PSDB e do PT**. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

GONÇALVES, Ana Maria. O que a polêmica sobre o filme 'Vazante' nos ensina sobre fragilidade branca. **Intercept**, São Paulo, 16 nov. 2017. Disponível em: https://bit.ly/fragilidade_bca_vazante. Acesso em 13 jul. 2021.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244.

GRILLO, Cristina. Sundance faz laboratório de roteiros no Rio. **Jornal Folha de S. Paulo**. São Paulo, 2 jun. 1998.

GROSSI, Miriam Pillar. Masculinidades: Uma Revisão Teórica. **Revista Antropologia em Primeira Mão**, v. 75, n. 1, p. 1-37, 2004.

GUERRA, Flavia. 'É meu filme mais difícil', diz Anna Muylaert sobre 'Que horas ela volta?'. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 21 fev. 2014.

HAMA, Lia. Anna furacão. **Revista TPM**, São Paulo, 13 out. 2015. Disponível em: https://bit.ly/anna_revistatpm. Acesso em 04 jun. 2021.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado**: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente. **Novos Estudos - Cebrap**, n. 78, 2007, p. 113-128.

HAMBURGER, Esther. Guerra das imagens. **Rapsódia**. N. 12, 2018, p. 25-44.

HESSEL, Marcelo. Aquarius, Crítica. **Site Omelete**, São Paulo, 31 ago. 2016. Disponível em: https://bit.ly/hessel_aquarius. Acesso em 4 nov. 2021.

IBGE. **Tabela 6784**: Produto Interno Bruto, Produto Interno Bruto per capita, População residente e Deflator. Brasília: IBGE – Contas Nacionais Anuais, 2021. Disponível em: <https://sidra.ibge.gov.br/tabela/6784>. Acesso em 10/01/2021.

IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada**: aspectos econômicos e políticos. São Paulo: Summus Editorial, 2015.

INEP. **Censo da Educação Superior 2019**: divulgação dos resultados. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2020. Disponível em: https://download.inep.gov.br/educacao_superior/censo_superior/documentos/2020/Apresentacao_Censo_da_Educacao_Superior_2019.pdf. Acesso em: 19 mar. 2022.

IRINEU, Bruna Andrade. Negociações, disputas e tensões na arena LGBT brasileira entre os anos de 2010 e 2014. In: GREEN, James N. et al. (org.). **História do Movimento LGBT no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura v.1**. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **Pour une esthétique de la réception**. Paris (França): Galimard, 1978.

JOLY, Martine. **Introduction à l'analyse de l'image**. Paris (França): Éditions Nathan, 1994.

KAPAZ, Ana Key. **O fenômeno Tropa de Elite e suas relações com a sociedade brasileira contemporânea**. São Paulo: Mnemocine, 2017.

KERSTENETZKY, Celia Lessa. Redistribuição no Brasil no século XXI. In: ARRETCHE, Marta; MARQUES, Eduardo; FARIA, Carlos Aurélio Pimenta de (orgs.). **As políticas da política**:

desigualdades e inclusão nos governos do PSDB e do PT. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

LACERDA, Marina Basso. "Ideologia de gênero" na câmara dos deputados. **Anais do 10º encontro da Associação Brasileira de Ciência Política**, UFMG, Belo Horizonte, 30 ago./2 set. 2016.

LICORY, Michelle. Wagner Moura: 'Gay não pode ser viril?' A entrevista completa aqui!. **Revista Glamurama**, São Paulo, 6 mai. 2014. Disponível em: https://bit.ly/glamurama_wagner. Acesso em 16 set. 2021.

LIMA, Luiz Costa. **A leitura e o leitor**: textos de estética da recepção. São Paulo: Paz & Terra, 1979.

LINS, Consuelo. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In: MESQUITA, Cláudia *et al* (orgs.). **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LOPES, Denilson. Madame Satã. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs.). **New Queer Cinema**: cinema, sexualidade e política. Caixa Cultural: São Paulo, 2015.

LOPES, Denilson; NAGIME, Mateus. New Queer Cinema e um novo cinema queer no Brasil. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (org.). **New Queer Cinema**: cinema, sexualidade e política. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.

LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson. **Cinema de bordas**. São Paulo: Editora a lápis, 2006.

LYRA, Bernadette. Cinema periférico de bordas. **Comunicação, mídia e consumo**. São Paulo, vol. 6, n. 15, mar. 2009, p. 31-47.

MAIA, Guilherme; ASEVEDO, Everaldo. Música, afeto e política dos corpos no New Queer Cinema de Karim Aïnouz. **Revista Rumores**, n. 27, v. 14, p. 98-123, jan.-jun. 2020.

MARICATO, Ermínia *et al*. **Cidades rebeldes**: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e políticas de Estado**: da Embrafilme à Ancine. São Paulo: Escrituras, 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: 3 introduções. **Matrizes**, São Paulo, v. 12, n. 1, mai./2018, p. 9-31.

MATOSO, Filipe. Michel Temer dá posse a 24 novos ministros do governo. **Portal G1**. 31 ago. 2016. Disponível em: https://bit.ly/temer_ministros. Acesso em 30 out. 2021.

MATTOS, Carlos Alberto. Documentário contemporâneo (2000-2016). *In*: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova história do cinema brasileiro** (vol. 2). São Paulo: Edições Sesc, 2018.

MATTOS, Laura; ARANTES, Silvana. Wagner Moura: “Camila Pitanga e eu forçamos a paixão”. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 jun. 2007. Disponível em: https://bit.ly/moura_paraisotropical. Acesso em 16 set. 2021.

MATTOS, Tetê. Festivais pra quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros. *In*: BAMBA, Mahomed (org.). **A recepção cinematográfica: teoria e estudos de caso**. Salvador: EDUFBA, 2013.

MENDONÇA FILHO, Kleber. ‘Além do comportamento constrangedor, crítico mente’, diz diretor de ‘Aquarius’. **Jornal Folha de S. Paulo**, 19 ago. 2016. Disponível em: https://bit.ly/carta_kleber_oscar. Acesso em 4 nov. 2021.

MENDONÇA FILHO, Kleber. Introdução. *In*: **Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MENDONÇA, Ricardo Fabrino. Dimensões democráticas nas jornadas de junho: reflexões sobre a compreensão de democracia entre manifestantes de 2013. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 33, n. 98, 2018.

METZ, Christian. Le perçu et le nommé. *In*: **Vers une esthétique sans entrave**. Paris (França): UGE, 1975.

METZ, Christian. **Le signifiant imaginaire**. Paris (França): UGE, 1977.

MIGLIORIN, Cezar. Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro. **Devires**. Belo Horizonte, v. 8, n. 2, jul./dez. 2011, p. 12-27.

MIRANDA, Renata. Brasileiro ‘Praia do Futuro’ tem recepção morna no Festival de Berlim. **Jornal Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 fev. 2014. Disponível em: https://bit.ly/folha_miranda14. Acesso em 16 set. 2021.

MISKOLCI, Richard. Pânicos morais e controle social – reflexões sobre o casamento gay. **Cardernos Pagu**, Campinas, v. 28, p. 101-128, jan./jun. 2007.

MISKOLCI, Richard; CAMPANA, Maximiliano. “Ideologia de gênero”: notas para a genealogia de um pânico moral contemporâneo. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, vol. 32, n. 3, p. 725-747, set./dez. 2017.

MORAES, Alana *et al.* **Junho: potência das ruas e das redes**. São Paulo: Friedrich Ebert Stiftung (FES Brasil), 2014.

MORAES, Camila Ribeiro de. 'Não há Oscar que pague sentir que seu filme muda a vida de pessoas'. **El País Brasil**, São Paulo, 18 set. de 2015. Disponível em: http://bit.ly/elpais_qhev. Acesso em 04 jun. 2021.

MORISAWA, Mariane. Belo, 'Praia do Futuro' discute masculinidade na Berlinale. **Revista Veja**, São Paulo, 11 fev. 2014. Disponível em: https://bit.ly/veja_morisawa. Acesso em 16 set. 2021.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

MOURINHA, Jorge. A terra de Vazante não é para velhos. **Público**, Lisboa, 11 fev. 2017. Disponível em: https://bit.ly/publico_pt_vazante. Acesso em 30 jun. 2021.

MUYLAERT, Anna. **Que Horas Ela Volta?: Roteiros do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Klaxon (Edição Kindle), 2019.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

NAPOLITANO, M. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. **Revista Temáticas**. Campinas, n. 19, vol. 37/38, 2011, p. 25-56.

NASCIMENTO, Débora; VERAS, Luciana. 'Fiz o contrário do que se esperava'. **Revista Continente**, Recife, 2 set. 2019. Disponível em: https://bit.ly/kleber_contrario. Acesso em 3 nov. 2021.

NICOLAS-LE-STRAT, Pascal. Un usager faiseur de textes. *In*: **Moments de l'expérimentation**. Montpellier (França): Fulenn, 2009.

NOBRE, Marcos. **Choque de democracia: razões da revolta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

NODAL Cultura. Ela volta na quinta retrata família que poderia ser a sua. São Paulo, fev. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/7thNBh>. Acesso em 18 set. 2018.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **A brodagem no cinema em Pernambuco**. Tese de doutorado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

NWABASIL, Mariana Q. I. **As Xicas da Silva de Cacá Diegues e João Felício dos Santos: tradições e leituras da imagem da mulher negra brasileira**. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Programa de pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais, 2017.

ODIN, Roger. **De la fiction**. Paris (França): De Boeck Université, 2000.

ODIN, Roger. **Les espaces de communication**: Introduction à la sémio-pragmatique. Grenoble (França): Presses Universitaires de Grenoble, 2011.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação**. São Paulo, v. 39, 2012. Tradução de Samuel Paiva.

OLENDER, Mônica Cristina H. L. **A técnica do pau-a-pique**: subsídios para a sua preservação. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006.

OLIVEIRA, Janaína. Kbel e Cinzas: o cinema negro no feminino, do “Dogma Feijoad” aos dias de hoje. In: SIQUEIRA, Ana *et al.* (orgs.). **Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte** (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Brilhante e polêmico, Aquarius é um elogio à resistência. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 01º de setembro de 2016.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Filme sobre escravidão abre Festival de Brasília aplaudido, mas criticado. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 17 de setembro de 2017. Disponível em: https://bit.ly/zanin_vazante. Acesso em 13 jul. 2021.

ORMOND, Andrea. O país do cinismo. **Revista Cinética**, São Paulo, 19 set. 2016. Disponível em: https://bit.ly/cinetica_aquarius. Acesso em 4 nov. 2021.

ORTEGA, Pepita. Justiça condena 12 a até 19 anos de prisão por fraudes e desvios de R\$ 21 milhões com Lei Rouanet. **Jornal O Estado de S. Paulo**, 9 mar. 2020. Disponível em: https://bit.ly/estadao_rouanet. Acesso em 4 nov. 2021.

ORTELLADO, Pablo; SOLANO, Esther. Nova direita nas ruas? Uma análise do descompasso entre manifestantes e os convocantes dos protestos antigoverno de 2015. **Revista Perseu**. N. 11, ano 7, 2016, p. 169-180.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

PADIGLIONE, Cristina. Reprisada pela 1ª vez, ‘Paraíso Tropical’ fez público torcer por prostituta e rir com vilão. **Telepadi, Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 jun. 2021. Disponível em: https://bit.ly/critica_paraíso. Acesso em 16 set. 2021.

PAIVA, Samuel; CURY, Joyce. Revendo imagens do povo pela locomoção e politização. **Revista Novos Olhares**. Vol. 3, n. 2. São Paulo, 2014, p. 100-112.

PAIVA, Samuel. Cinema, intermedialidade e métodos historiográficos: o *Árido Movie* em Pernambuco. **Revista Significação**, v. 43, n. 45, p. 64-82, 2016.

PALOMINO, Erika. Brasil leva 'Paixão Nacional'. **Jornal Folha de S. Paulo**. São Paulo, 19 jun. 1996. Disponível em: https://bit.ly/pxnacional_fsp. Acesso em 18 jan. 2022.

PAULINO, Mauro; JANONI, Alessandro. Longa 'Que horas ela volta?' retrata Brasil pré-crise política. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 13 set. 2015.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Ana Cristina Santos; FONSECA, Hejaine de Oliveira; OLIVEIRA, Ramony M. S. R. Ancoragem. **Cadernos CESPUC de pesquisa**. Série Ensaios, 1(23), 2013, p. 8-12.

PEREIRA, Cleyton Feitosa. Notas sobre a trajetória das políticas públicas de direitos humanos LGBT no Brasil. **Revista RIDH**, Bauru, v. 4, n. 1, p. 115-137, jan./jun. 2016.

PEREIRA, Néli. Três polêmicas sobre a Lei Rouanet, alvo de operação da PF. **BBC Brasil**, 3 de jun. 2016. Disponível em: https://bit.ly/bbc_rouanet. Acesso em 4 nov. 2021.

PIMENTEL, Vasco. Diretor de som explica como trilha de 'Vazante' recria universo escravista. **Jornal Folha de S. Paulo**. São Paulo, 24 nov. 2017. Disponível em: https://bit.ly/folha_som_vazante. Acesso em 30 jun. 2021.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana; SCALCO, Lucia Mury. Da esperança ao ódio: a juventude periférica bolsonarista. In: GALLEGO, Esther Solano (org.). **O ódio como política: a reinvenção das direitas no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2018.

PINHEIRO, Luana *et al.* **Os desafios do passado no trabalho doméstico do século XXI: reflexões para o caso brasileiro a partir dos dados da Pnad contínua**. Brasília: IPEA, 2019.

PINHEIRO, Marcelo. Kleber Mendonça Filho sob o signo de 'Aquarius'. **Revista Cultura!Brasileiros**, São Paulo, 16 mai. 2018. Disponível em: https://bit.ly/kleber_signo. Acesso em 3 nov. 2021.

POLYDORO, Felipe. **Vídeos amadores de acontecimentos: realismo, evidência e política na cultura visual contemporânea**. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

PRADO, Carol. 'Aquarius' faz reflexão poderosa, mas tem vilão simplista. **Portal G1**, São Paulo, 1º set. 2016. Disponível em: https://bit.ly/aquarius_g1. Acesso em 4 nov. 2021.

PRADO, Juliana; LUZ, Sérgio. 'Não vim aqui para assistir a filme gay': reações conservadoras a cenas de 'Praia do Futuro'. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 22 mai. 2014. Disponível em: https://bit.ly/reacoes_praia. Acesso em 20 ago. 2021.

PRATA, Antonio. O aeroporto tá parecendo rodoviária. **Folha de S. Paulo**, 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1901201104.htm>. Acesso em 20/02/2021.

PRETA-RARA (Joyce da Silva Fernandes). **Eu, empregada doméstica**: a senzala moderna é o quartinho da empregada. São Paulo: Letramento, 2019.

QUADROS, Waldir. Paralisia econômica, retrocesso social e eleições. **Texto para discussão**. Unicamp, Instituto de Economia, n. 249, jan. 2015. Disponível em: <https://www.eco.unicamp.br/images/arquivos/artigos/3384/TD249.pdf>. Acesso em 10/01/2021.

QUADROS, Waldir. PNAD 2015 – o retrocesso se explicita. **Texto para discussão**. Unicamp, Instituto de Economia, n. 286, fev. 2017. Disponível em: <https://www.eco.unicamp.br/images/arquivos/artigos/3506/TD286.pdf>. Acesso em 10/01/2021.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais**: Anos 50/60/70. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, televisão e publicidade**: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980. São Paulo: Annablume, 2004.

RAMOS, Luciano. Cobertura do Festival de Brasília. **Rádio cultura FM**. São Paulo, 21 de setembro de 2017. Disponível em: https://bit.ly/luciano_vazante. Acesso em 13 jul. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. A Estética como Política. **Devires**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, jul./dez. 2010, p. 14-36.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RANGEL, Manoel. **Apresentação do Programa Brasil de Todas as Telas (2014)**. Rio de Janeiro: Ancine, 2014.

RIBEIRO, Danielle *et al.* **Mercado audiovisual e formação profissional**: o perfil dos cursos superiores em cinema e audiovisual no Brasil. São Paulo: Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual, 2016.

RIDENTI, Marcelo. Mudanças culturais e simbólicas que abalam o Brasil. **Plural**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.25.1, 2018, p. 45-62.

RINCÓN, Omar. Agendas comunes: haciéndonos cargo de lo que nos toca. In: MARTÍN-BARBERO, Jesús (coord.). **Entre saberes desechables, y saberes indispensables**: agendas de país desde la comunicación. Bogotá (Colômbia): Friedrich Ebert Stiftung, 2009.

RINCÓN, Omar. Mutações bastardas da comunicação. **Matrizes**, São Paulo, v. 12, n. 1, mai./2018, p. 65-78.

ROCHA, Claudia; WEIMANN, Guilherme. 'No Brasil, ainda é normal homem pisar em mulher, branco em preto e rico em pobre', diz Anna Muylaert. **Brasil de Fato**. São Paulo, 17 set. 2015. Disponível em: https://bit.ly/anna_brasilfato. Acesso em 03 mai. 2021.

RODRIGUES, André. Aquarius. **Revista Rolling Stone**, São Paulo, 15 ago. 2016. Disponível em: https://bit.ly/rs_aquarius. Acesso em 4 nov. 2021.

ROSA, Larissa. **É presidenta, não presidente**: a misoginia como elemento discursivo edificante do processo de impeachment contra Dilma Rousseff. São Paulo: Letramento, 2018.

RUFFATO, Luiz. O 'Fora, Temer' Brasil afora. **El País Brasil**, 8 set. 2016. Disponível em: https://bit.ly/ruffato_protestos. Acesso em 4 nov. 2021.

SAKAMOTO, Leonardo. Em São Paulo, o Facebook e o Twitter foram às ruas. In: MARICATO, Ermínia *et al.* **Cidades rebeldes**: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo, 2013.

SALEM, Rodrigo. José Padilha. **Revista Rolling Stone**, São Paulo, 18 out. 2010. Disponível em: https://bit.ly/jp_rs. Acesso em 16 set. 2021.

SANCHEZ, Marco. 'Praia do Futuro', uma história de contrastes. **Portal DW**, Berlim, 11 fev. 2014. Disponível em: <https://p.dw.com/p/1B72V>. Acesso em 16 set. 2021.

SANTOS, Márcia Vanessa Malcher dos. **O cinema contemporâneo de Pernambuco**. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

SANTOS, Nina. Novos caminhos da informação: mediação e visibilidade nos protestos brasileiros de 2013. **Anais do 29º Encontro da Compós**. Campo Grande, 2020.

SANTOS, Sérgio. A. **Políticas públicas de cinema**: o impacto do fundo setorial do audiovisual na cadeia produtiva do cinema brasileiro. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. Brasília, 2017.

SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias**: intelectuais, arte e meios de comunicação. São Paulo: Edusp, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O sol do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SECCO, Lincoln. As jornadas de junho. *In*: MARICATO, Ermínia *et al.* **Cidades rebeldes**: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo, 2013.

SERELLE, Marcio. A televisão como meio híbrido no pensamento de Raymond Williams. **Significação**, São Paulo, v. 43, n. 45, ago./2016, p. 187-199.

SERELLE, Marcio; SENA, Ercio. Crítica e reconhecimento: lutas identitárias na cultura midiática. **Revista Matrizes**, v.13, n. 1, jan./abr. 2019, p. 149-167.

SILVA, Luciana Rodrigues. **O cinema digital e seus impactos na formação em cinema e audiovisual**. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

SILVA PINTO, Licia Marta da. **Dia de empregue, véspera de madame**: A mudança na representação ficcional das empregadas domésticas a partir da PEC 66/2012. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2017.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.

SIMIS, Anita. "Cinema independente" no Brasil. **Revista Brasileira de História da Mídia**, Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia, v. 7, n. 1, jan./2018, p. 96-110.

SINGER, André. Quatro notas sobre as classes sociais nos dez anos do lulismo. **Revista de Psicologia da USP**. Vol. 26, n. 1, 2015, p. 7-14.

SINGER, André. **O lulismo em crise**: um quebra-cabeça do período Dilma (2011-2016). São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SOARES, Rosana de Lima. De palavras e imagens: estigmas sociais em discursos audiovisuais. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, e-Compós**. Brasília, v. 12, n. 1, jan./abr. 2009, p. 1-23.

SOARES, Rosana de Lima. De convergências e hibridismos: remixagens e pilhagens em filmes de bordas. **Matrizes**. Ano 5, n. 1, jul./dez. 2011, p. 137-154.

SOARES, Rosana de Lima; SILVA, Gislene. Lugares da crítica na cultura midiática. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 13, n. 37, fev./2016, p. 9-28.

SOARES, Rosana de Lima; SILVA, Gislene. Possibilidades políticas da crítica em perspectiva teórica. **Rumores**, n. 26, vol. 13, jul./dez. 2019, p. 58-77.

SOARES, Rosana de Lima. **Sutileza e grosseria da exclusão nas mídias**. São Paulo: Alameda, 2020.

SORLIN, Pierre. **Sociologie du cinéma**. Paris (França): Aubier Montaigne, 1977.

SOULEZ, Guillaume. **Quand le film nous parle: rhétorique, cinéma, télévision**. Paris (França): Presses Universitaires de France, 2011a.

SOULEZ, Guillaume. Pour une sémiotique délibérative des images et des sons. L'exemple de l'archive vivante dans "Reprise". In: MIGLIORE, Tiziana. **Retorica del visibile**. Veneza (Itália): Aracne, 2011b.

SOULEZ, Guillaume. Les agrégats délibératifs: et s'il n'y avait pas de 'communauté' d'interprétation?. **Théorème**, Paris (França), v. 17, 2013, p. 119-129.

SOULEZ, Guillaume. A deliberação das imagens: por uma nova pragmática do cinema e do audiovisual. In: FURTADO, Rita M. M. **Pensar o ver**. Tradução: Eduardo Paschoal e Rita Furtado. Campinas: Mercado de Letras, 2021

SOUSA, Eduardo Paschoal de. **A construção de um entremeio narrativo e a leitura hibridizante em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* e *Sertão de acrílico azul piscina***. Dissertação de Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

SOUSA, Eduardo Paschoal de. Circulações e interpretações do cinema brasileiro recente na França. **Anais do 30º encontro da Compós**. São Paulo, 2021.

SOUSA, Eduardo Paschoal de; SCABIN, Nara Lya Cabral. Tensionamentos discursivos e a circulação crítica de *Cidade dos homens*. In: SOARES, Rosana de Lima; GOMES, Mayra Rodrigues (orgs.). **Narrativas midiáticas: crítica das representações e mediações**. São Paulo: ECA/USP (Kritikos), 2020.

SOUSA, Eduardo Paschoal de; VENANZONI, Thiago. Expansões e dissensos: produções coletivas no cinema brasileiro contemporâneo. In: SOARES, Rosana de Lima; SILVA, Gislene (orgs.). **Emergências periféricas em práticas midiáticas**. São Paulo: ECA/USP (Kritikos), 2018.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores: Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo**. Tese de doutorado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

SOUTO, Mariana. Relações de classe em documentários brasileiros contemporâneos. **Significação**, São Paulo, v. 47, n. 53, jan./jun. 2020, p. 70-89.

SOUZA, Edileuza Penha de; SANTOS, Elen Ramos dos. *O dia de Jerusa*: representações de gênero identidade, memórias e afetos. **Revista Gênero**, Niterói, v. 17, n. 1, 2016, p. 67- 81.

SILVA, Gustavo Souza da. **Pontos de vista em documentários de periferia**: estética, cotidiano e política. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

STAIGER, Janet. **Interpreting films**: studies in the historical reception of American cinema. Princeton: Princeton University Press, 1992.

STAROBINSKI, Jean. Préface. In: JAUSS, H. R. **Pour une esthétique de la réception**. Paris (França): Galimard, 1978.

STRECKER, Márion. Diretora de 'Que horas ela volta?' comenta crítica social do filme. **Canal Curta!**, 2015. Disponível em: http://bit.ly/curta_qhev. Acesso em 3 de junho de 2021.

STYCER, Mauricio. Após crítica, 'Fantástico' refaz reportagem sobre 'Que Horas Ela Volta?'. **UOL**, São Paulo, 21 set. 2015. Disponível em http://bit.ly/stycer_qhev. Acesso em 03 jun. 2021.

SWIFT, Simon. **Hannah Arendt**. Londres (Inglaterra): Routledge, 2009.

TÁVORA, Lina Rocha. Edital Carmen Santos: política pública e o cinema de mulheres. **Anais do VII Seminário Internacional de Políticas Culturais**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jul./2016, p. 1245-1260.

THEODORO, Mário. A implementação de uma agenda racial de políticas públicas: a experiência brasileira. In: ARRETCHE, Marta; MARQUES, Eduardo; FARIA, Carlos Aurélio Pimenta de (orgs.). **As políticas da política**: desigualdades e inclusão nos governos do PSDB e do PT. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

THOMAS, Daniela. **Debate com equipe do filme Vazante**. Youtube, 4 out. 2017a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1r4oG2eTaW0>. Acesso em 13 jul. 2021.

THOMAS, Daniela. O lugar do silêncio. **Revista piauí**. São Paulo, 04 de outubro de 2017b. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/o-lugar-do-silencio>. Acesso em 13 jul. 2021.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

VAINER, Carlos. Quando a cidade vai às ruas. In: MARICATO, Ermínia *et al.* **Cidades rebeldes**: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo, 2013.

VÉLEZ, Estefanía. **Tráficos culturais**: la construcción de nuevas subjetividades en las periferias de Medellín y São Paulo. Tese de doutorado defendida no Centro de Estudios Sociales, na Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colômbia, 2015.

VENANZONI, Thiago Siqueira. **Diversidade social e políticas culturais**: práticas discursivas e coletivas no audiovisual brasileiro contemporâneo. Tese de doutorado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021a.

VENANZONI, Thiago Siqueira. Diversidade em plataformas globais de distribuição. **Revista Geminis**, vol. 12, n. 1, p. 212-226, 2021b.

VICENTE, Wilq. Narrativas audiovisuais da periferia e disputas culturais em busca do povo. **Significação**. São Paulo, v. 48, n. 55, jan./jun. 2021, p. 134-152.

VIEIRA, Bárbara Danielle M. **Espinhos escravistas e insurgências contemporâneas**: apontamentos de leitura em “Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano” e “Vazante”. Dissertação de mestrado defendida no Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.

VITAL, Christina; LOPES, Paulo. **Religião e política**: uma análise da atuação de parlamentares evangélicos sobre direitos das mulheres e de LGBTs no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Heinrich Böll, 2012.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**. São Paulo: Boitempo, 2007.

WYLLYS, Jean. Jean Wyllys entrevista Wagner Moura. **Top Magazine**, *online*, 16 set. 2015. Disponível em: https://bit.ly/wyllys_moura. Acesso em 16 set. 2021.

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

XAVIER, Ismail. XAVIER, Ismail. Limites do controle: a proposta de regulação do setor audiovisual brasileiro. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, v. 1, n. 70, p. 115-139, nov./2004.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. Da violência justiceira à violência ressentida. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, v. 1, n. 51, set./2006, p. 55-68.

XAVIER, Ismail. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990. **Aniki**, vol. 5, n. 2, 2018, p. 311-332.

XAVIER, Ismail. Prefácio: documentando processos de criação. In: MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três roteiros**: O som ao redor, Aquarius, Bacurau. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

XAVIER, Ismail. O som ao redor: arqueologia do vertical moderno no Recife. **Galáxia**, n. 46, 2021, p. -17.

XAVIER, Nilson. Amor de mãe: Regina Casé fala de Lurdes. **Huffpost Brasil**, Rio de Janeiro, 20 nov. 2019. Disponível em: https://bit.ly/huff_qhev. Acesso em 03 jun. 2021.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. Estética da Recepção. In: BONNICI Thomas; ZOLIN Lucia Osana (orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: UEM, 2004.

ZENDRON, Mariane. 'Que Horas Ela Volta?' traz importância do direito das domésticas, diz Casé. **UOL**, São Paulo, 07 ago. 2015. Disponível em: http://bit.ly/uol_qhev. Acesso em 31 de maio de 2021.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

ENTREVISTA

Yohann Cornu, 9 de março de 2020 (Paris, França).

DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS

A NEGAÇÃO do Brasil. Direção de Joel Zito Araújo, 2000. Audiovisual. 92 min.

A PEDRA do reino. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo, 2007. Série de TV.

A MENINA do algodão. Direção de Kleber Mendonça Filho. CinemaScópio, 2003. Audiovisual. 6 min.

ABRIL despedido. Direção de Walter Salles. VideoFilmes, 2001. Audiovisual. 105 min.

ALICE. Direção de Karim Aïnouz. HBO, 2008. Série de TV.

AMOR de mãe. Direção de José Luiz Villamarim. Rede Globo, 2019. Telenovela.

AMOR maldito. Direção de Adélia Sampaio. A. F. Sampaio Produções Artísticas, 1984. Audiovisual. 76 min.

AMORES roubados. Direção de José Luiz Villamarim e Ricardo Waddington. Rede Globo, 2014. Telenovela.

AQUARIUS. Direção de Kleber Mendonça Filho. CinemaScópio, SBS, Globo Filmes e VideoFilmes, 2016. Audiovisual. 146 min.

ARÁBIA. Direção de Affonso Uchôa e João Dumans. Vasto Mundo e Katásia Filmes, 2017. Audiovisual. 97 min.

AVENIDA Brasil. Direção de José Luiz Villamarim e Amora Mautner. Rede Globo, 2012. Telenovela.

BAIXIO das Bestas. Direção de Cláudio Assis. Parabólica Brasil e REC Produtores Associados, 2007. Audiovisual. 90 min.

BOA esperança. Direção de João Wainer e Katia Lund. Emicida, 2015. Videoclipe. 7 min.

BOI Neon. Direção de Gabriel Mascaro. Desvia, 2015. Audiovisual. 101 min.

BRANCO sai, preto fica. Direção de Adirley Queirós. Cinco da Norte, 2014. Audiovisual. 90 min.

CAFÉ com canela. Direção de Glenda Nicácio e Ary Rosa. Rosza Filmes, 2017. Audiovisual. 100 min.

CAMOCIM. Direção de Quentin Delaroche. Les Batelières Productions, Ponte Produções. Audiovisual. 76 min.

CARANDIRU. Direção de Héctor Babenco. Globo Filmes, 2003. Audiovisual. 148 min.

CASA de imagem. Direção de Elissama Cantalice e Kleber Mendonça Filho. CinemaScópio, 1992. Audiovisual. 13 min.

CASA grande. Direção de Felliipe Barbosa. Migdal Fimes, 2015. Audiovisual. 115 min.

CASTANHA. Direção de Davi Pretto. Tokyo Filmes e Casa de Cinema de Porto Alegre, 2014. Audiovisual. 95 min.

CASTELO Rá-tim-bum. Direção de Anna Muylaert e Cao Hamburger. TV Cultura, 1994. Série de TV.

CATEDRAIS da cultura. Direção de Karim Aïnouz, Michael Glawogger, Michael Madsen, Margreth Olin, Robert Redford e Wim Wenders. Neue Road Movies, 2014. Audiovisual. 165 min.

CENTRAL da periferia. Direção de Regina Casé, Hermano Vianna e Guel Arraes. Rede Globo, 2006-2008. Programa de TV.

CÉU de Suely. Direção de Karim Aïnouz. Celluloid Dreams, VideoFilmes, 2006. Audiovisual. 90 min.

CHEIAS de charme. Direção de Denise Saraceni. Rede Globo, 2012. Telenovela.

CIDADE de Deus. Direção de Fernando Meirelles e Katia Lund. 02 Filmes, VideoFilmes, Globo Filmes, 2002. Audiovisual. 130 min.

CINEMA, aspirinas e urubus. Direção de Marcelo Gomes. REC Produtores, Dezenove Som e Imagens, 2005. Audiovisual. 99 min.

CINZAS. Direção de Larissa Fulana de Tal. 2015. 15 min.

CONSTELAÇÕES. Direção de Maurílio Martins. Filmes de Plástico, 2016. Audiovisual. 26 min.

CORPO elétrico. Direção de Marcelo Caetano. Africa Filmes, Desbun Filmes, Plateau Produções, 2017. Audiovisual. 94 min.

CRÍTICO. Direção de Kleber Mendonça Filho. CinemaScópio, 2008. Audiovisual. 82 min.

CRÔ – O filme. Direção de Bruno Barreto. LC Barreto Produções e Globo Filmes, 2013. Audiovisual. 110 min.

DOMÉSTICA. Direção de Gabriel Mascaro. Desvia, 2012. Audiovisual. 76 min.

DONA Flor e seus dois maridos. Direção de Bruno Barreto. Carnaval Unifilm, 1976. Audiovisual. 105 min.

DURVAL discos. Direção de Anna Muylaert. Africa Filmes, Dezenove Som e Imagem, Pic TV, 2002. Audiovisual. 96 min.

É PROIBIDO fumar. Direção de Anna Muylaert. África filmes, Dezenove Som e Imagem, 2009. Audiovisual. 86 min.

ELA VOLTA na quinta. Direção de André Novais Oliveira. Filmes de Plástico, 2015. Audiovisual. 107 min.

ELETRODOMÉSTICA. Direção de Kleber Mendonça Filho. CinemaScópio, 2005. Audiovisual. 22 min.

ENJAULADO. Direção de Kleber Mendonça Filho. CinemaScópio, 1997. Audiovisual. 33 min.

ENTRE nós, um segredo. Direção de Beatriz Seigner e Toumani Kouyaté. Miríade Filmes, 2020. Audiovisual. 78 min.

ERA o hotel Cambridge. Direção de Eliane Caffé. Aurora Filmes, 2017. Audiovisual. 99 min.

EU NÃO quero voltar sozinho. Direção de Daniel Ribeiro. Lacuna Filmes, 2010. Audiovisual. 17 min.

EXCELENTÍSSIMOS. Direção de Douglas Duarte. Esquina Filmes, 2018. Audiovisual. 152 min.

FEBRE do rato. Direção de Cláudio Assis. Belavista Cinema e Produção, Parabólica Brasil e República Pureza Filmes, 2011. Audiovisual. 110 min.

FUTURO junho. Direção de Maria Augusta Ramos. Nofoco Filmes, 2015. Audiovisual. 100 min.

GABRIELA. Direção de Walter Avancini. Rede Globo, 1975. Telenovela.

HIC habitat felicitas. Direção de Karim Aïnouz. Karim Aïnouz, 1996. Audiovisual. 31 min.

HOJE eu quero voltar sozinho. Direção de Daniel Ribeiro. Lacuna Filmes e Polana Filmes, 2014. Audiovisual. 96 min.

INSOLAÇÃO. Direção de Daniela Thomas e Felipe Hirsch. Cisma Produções, Dezenove Som e Imagem, 2009. Audiovisual. 100 min.

IRMÃOS coragem. Direção de Daniel Filho. Rede Gobo, 1970. Telenovela.

JK. Direção de Dennis Carvalho. Rede Globo, 2006. Série de TV.

JOAQUIM. Direção de Marcelo Gomes. Rec Produtores Associados, 2017. Audiovisual. 97 min.

JUÍZO. Direção de Maria Augusta Ramos. Diler & Associados, Nofoco Filmes, 2007. Audiovisual. 90 min.

JUSTIÇA. Direção de Maria Augusta Ramos. Limite Produções, Selfmade Films, 2004. Audiovisual. 100 min.

LINHA de passe. Direção de Daniela Thomas e Walter Salles. Media Rights Capital, Pathé, VideoFilmes, 2008. Audiovisual. 113 min.

MADAME Satã. Direção de Karim Aïnouz. VideoFilmes, 2002. Audiovisual. 105 min.

MEU CORPO é político. Direção de Alice Riff. Paideia Filmes, Studio Riff, 2017. Audiovisual. 72 min.

MINHA mãe é uma peça. Direção de André Pellenz. Migdal Filmes, Riofilme e Globo Filmes, 2013. Audiovisual. 93 min.

MORRO dos prazeres. Direção de Maria Augusta Ramos. Imagem-Tempo, KeyDocs, Nofoco Filmes, 2013. Audiovisual. 90 min.

MUNDO da lua. Direção de Roberto Vignati. TV Cultura, 1991. Série de TV.

NADA. Direção de Gabriel Martins. Filmes de Plástico, 2017. Audiovisual. 27 min.

NO CORAÇÃO do mundo. Direção de Gabriel Martins e Maurílio Martins. Filmes de Plástico, 2019. Audiovisual. 122 min.

NOITE de sexta, manhã de sábado. Direção de Kleber Mendonça Filho. CinemaScópio, 2006. Audiovisual. 15 min.

NOTÍCIAS de uma guerra particular. Direção de João Moreira Salles e Kátia Lund. VideoFilmes, 1999. Audiovisual. 57 min.

O ABISMO prateado. Direção de Karim Aïnouz. RT Features, 2011. Audiovisual. 83 min.

O ANO em que meus pais saíram de férias. Direção de Cao Hamburger. Gullane Filmes, Globo Filmes, 2006. Audiovisual. 104 min.

O BEIJO da mulher aranha. Direção de Hector Babenco. HB Filmes e FilmDallas Pictures, 1985. Audiovisual. 120 min.

O DIA de Jerusa. Direção de Viviane Ferreira. Odun Filmes, 2014. Audiovisual. 20 min.

O HOMEM das multidões. Direção de Marcelo Gomes e Cao Guimarães. REC Produtores, 2014. Audiovisual. 95 min.

O HOMEM de projeção. Direção de Elissama Cantalice e Kleber Mendonça Filho. CinemaScópio, 1991. Audiovisual. 9 min.

O PRIMEIRO dia. Direção de Daniela Thomas e Walter Salles. VideoFilmes, 1999. Audiovisual. 75 min.

- O PROCESSO. Direção de Maria Augusta Ramos. Conijn Film, Enquadramento Produções, Nofoco Filmes, 2018. Audiovisual. 140 min.
- O SOM ao redor. Direção de Kleber Mendonça Filho. CinemaScópio, 2012. Audiovisual. 131 min.
- OLHE pra mim de novo. Direção de Kiko Goifman e Claudia Priscilla. Paleo TV, 2013. Audiovisual. 77 min.
- PAIXÃO nacional. Direção de Karim Aïnouz. Sara Diamond, 1994. Audiovisual. 9 min.
- PALACE II. Direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund. O2 Filmes, 2001. Audiovisual. 21 min.
- PANTANAL. Direção de Rogério Gomes e Gustavo Fernandez. Rede Globo, 2022. Telenovela.
- PARAÍSO Tropical. Direção de Dennis Carvalho. Rede Globo, 2007. Telenovela.
- PARIS, te amo. Direção de Alexander Payne, Alfonso Cuarón, Bruno Podalydès, Christopher Doyle, Daniela Thomas, Ethan Coen, Frédéric Auburtin, Gérard Depardieu, Gurinder Chadha, Gus Van Sant, Isabel Coixet, Joel Coen, Nobuhiro Suwa, Oliver Schmitz, Olivier Assayas, Richard LaGravenese, Sylvain Chomet, Tom Tykwer, Vincenzo Natali, Walter Salles e Wes Craven. Victoires International, Pirol Stiftung, 2006. Audiovisual. 120 min.
- PEQUENO segredo. Direção de David Schurmann. Schurmann Filmes, 2016. Audiovisual. 107 min.
- PERIPATÉTICO. Direção de Jéssica Queiroz. Carolina Filmes, 2017. Audiovisual. 15 min.
- POUCO mais de um mês. Direção de André Novais Oliveira. Filmes de Plástico, 2013. Audiovisual. 23 min.
- PRAIA do Futuro. Direção de Karim Aïnouz. Coração da Selva e Hank Levine Film, 2014. Audiovisual. 106 min.
- QUE HORAS ela volta?. Direção de Anna Muylaert. Gullane, África Filmes e Globo Filmes, 2015. Audiovisual. 112 min.
- QUINTAL. Direção de André Novais Oliveira. Filmes de Plástico, 2015. Audiovisual. 20 min.
- RECIFE frio. Direção de Kleber Mendonça Filho. CinemaScópio, 2009. Audiovisual. 24 min.
- SEAMS. Direção de Karim Aïnouz. Karim Aïnouz, 1993. Audiovisual, 29 min.
- SENHORA do destino. Direção de Wolf Maya. Rede Globo, 2004. Telenovela.
- TATUAGEM. Direção de Hilton Lacerda. Rec Produtores Associados, 2013. Audiovisual. 110 min.

TEMPORADA. Direção de André Novais Oliveira. Filmes de Plástico, 2018. Audiovisual. 113 min.

TERRA estrangeira. Direção de Daniela Thomas e Walter Salles. VídeoFilmes, 1996. Audiovisual. 110 min.

TIETA do Agreste. Direção de Carlos Diegues. Columbia Pictures, Sky Light Serene e Sony, 1996. Audiovisual. 115 min.

TROPA de Elite 1. Direção de José Padilha. Zazen Produções, 2007. Audiovisual. 115 min.

TROPA de Elite 2. Direção de José Padilha. Zazen Produções, 2010. Audiovisual. 115 min.

TV CRUJ. Direção de Cao Hamburger. SBT, 2001. Série de TV.

VAZANTE. Direção de Daniela Thomas. Dezenove Som e Imagens, Cisma Produções, Ukbar Filmes, Globo Filmes, 2017. Audiovisual. 116 min.

VIAJO porque preciso, volto porque te amo. Direção de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. REC Produtores Associados, 2009. Audiovisual. 75 min.

VINIL verde. Direção de Kleber Mendonça Filho. CinemaScópio, 2004. Audiovisual. 16 min.

WAITING for B. Direção de Abigail Spindel e Paulo Cesar Toledo. Videosfera, 2015. Audiovisual. 71 min.

ZAMA. Direção de Lucrecia Martel. Bananeira Filmes, 2017. Audiovisual. 115 min.

