UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**Thaís Assis Vidal**

# CORPOS EM MOVIMENTO E CIDADES CONGELADAS: AS IDENTIDADES NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO A PARTIR DA CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO ESPAÇO CINEMATOGRÁFICO

Recife
2024

**Thaís Assis Vidal**

# CORPOS EM MOVIMENTO E CIDADES CONGELADAS: AS IDENTIDADES NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO A PARTIR DA CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO ESPAÇO CINEMATOGRÁFICO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação.

**Orientadora:** Profa. Dra. Angela Prysthon

**Área de concentração:** Comunicação

**Linha de pesquisa:** Estética e culturas da imagem e do som.

Recife

2024

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Vidal, Thaís Assis.
Corpos em movimento e cidades congeladas: as identidades no cinema brasileiro contemporâneo a partir da construção narrativa do espaço cinematográfico / Thaís Assis Vidal. - Recife, 2024.
129f.: il.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2024.
Orientação: Angela Freire Prysthon.
Inclui referências.

**Thaís Assis Vidal**

# CORPOS EM MOVIMENTO E CIDADES CONGELADAS: AS IDENTIDADES NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO A PARTIR DA CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO ESPAÇO CINEMATOGRÁFICO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Aprovado em 19 de agosto de 2024:

BANCA EXAMINADORA:

_____

Prof. Dr. André Antonio Barbosa

_____

Profa. Dra. Cristina Teixeira

_____

Prof. Dr. Alberto da Silva

_____

Profa. Dra. Anna Caroline Almeida

Recife

2024

**Agradecimentos**

Agradeço primeiramente à minha orientadora, Angela Prysthon, por sua dedicação e companhia em todo esse processo que é realizar um doutorado, por sempre me apoiar, mesmo quando eu fui viver pelo mundo, e por sempre acreditar no meu processo. Aos professores do PPGCOM, com quem estive nas disciplinas e que contribuíram diretamente para esta tese.

Agradeço sobretudo à minha família e amigos, que tanto me apoiaram nesse longo caminho que começou em 2018 com as tentativas de passar na seleção. Agradeço imensamente aos meus amigos do Recife, de San Antonio de los Baños e Havana, de São Paulo, de Valência, de Paris e a tantos outros que estão espalhados por esses caminhos que percorri nos últimos quatro anos e meio, pelas identidades que vivi e pelas casas que fiz. Fui imigrante, me desloquei, escrevi roteiros, fiz filmes e pude ainda mais entender meus objetos de estudo a partir de dentro, da vida própria, do método.

Agradeço aos professores da banca de qualificação, André Antonio e Cris Teixeira, pelas imensas contribuições e pelo estímulo. Também aos professores que me receberam durante o doutorado sanduíche, Vicente Sanchez-Biosca, da Universidade de Valência, e Alberto da Silva e Marianne Bloch-Robin, da Sorbonne e aos roteiristas e diretores que me cederam seus filmes e roteiros: André Antonio, André Novais Oliveira e Adirley Queirós.

Dedico esta tese à minha mãe, Valdelice Assis, ao meu pai, Chico Vidal, à minha tia Ana Mariza Fontoura Vidal (em memória), aos meus irmãos, Patrícia, Marcelo e Yara, e às minhas amadas sobrinhas, Luiza e Valentina. Sem eles, eu não seria.

**Resumo**

A presente tese apresenta uma análise sobre a construção de identidades nos personagens como ferramenta narrativa e um método/processo de roteiro-posta em cena a partir da construção do espaço cinematográfico e de personagens migrantes no cinema brasileiro contemporâneo. A hipótese principal é de que a construção de identidades se dá a partir do devir e do deslocamento entre tempo e espaço no qual os indivíduos remontam um quebra-cabeça que constitui suas subjetividades e identidades. A análise está norteada pelas categorias: espaço cinematográfico e identidade, dentro da psicologia social, e para isso analisa filmes brasileiros com personagens em deslocamento no recorte da década de 2010, mais especificamente entre 2011 e 2018, que contextualizam um período político propício a uma produção independente, possibilitando a representação de identidades outras. A partir da análise dos filmes, surgem as noções propostas de ***território cinematográfico*** e ***coreografia do território***, que vão explicar a relação corpos/espaços para um método roteiro/posta em cena.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro; identidade; espaço cinematográfico; deslocamento;

**Abstract**

This thesis presents an analysis of the construction of identities in characters as a narrative tool and a method/process for scripting a scene based on the construction of cinematic space and migrant characters in contemporary Brazilian cinema. The main hypothesis is that the construction of identities is based on the becoming and the displacement between time and space in which individuals reassemble a puzzle that constitutes their subjectivities and identities. The analysis is guided by the categories: cinematographic space and identity, within social psychology, and for this purpose analyses Brazilian films with characters in moving processes in the 2010s, more specifically between 2011 and 2018, which contextualise a political period conducive to independent production, enabling the representation of other identities. From the analysis of the films, the proposed notions of cinematographic territory and choreography of the territory emerge, which will explain the relationship between bodies and spaces for a script/stage method.

**Keywords:** Brazilian cinema; identity; cinematic space; moving process;

## Lista de Figuras

Figura 1 – Frame do filme *A Seita* (a) ..... 53
Figura 2 – Frame do filme *A Seita* (b) ..... 54
Figura 3 – Frame do filme *A Seita* (c) ..... 54
Figura 4 – Frame do filme *A Seita* (d) ..... 55
Figura 5 – Frame do filme *A Seita* (e) ..... 55
Figura 6 – Frame do filme *A Seita* (f) ..... 56
Figura 7 – Frame do filme *A Seita* (g) ..... 57
Figura 8 – Frame do filme *A Seita* (h) ..... 59
Figura 9 – Frame do filme *A Seita* (i) ..... 60
Figura 10 – Frame do filme *A Seita* (j) ..... 60
Figura 11 – Frame do filme *A Seita* (k) ..... 61
Figura 12 – Frame do filme *A Seita* (l) ..... 62
Figura 13 – Frame do filme *Branco sai, preto fica* (a) ..... 65
Figura 14 – Frame do filme *Branco sai, preto fica* (b) ..... 66
Figura 15 – Frame do filme *Branco sai, preto fica* (c) ..... 67
Figura 16 – Frame do filme *Branco sai, preto fica* (d) ..... 68
Figura 17 – Frame do filme *Branco sai, preto fica* (e) ..... 69
Figura 18 – Frame do filme *Temporada* (a) ..... 72
Figura 19 – Frame do filme *Temporada* (b) ..... 74
Figura 20 – Frame do filme *Temporada* (c) ..... 75
Figura 21 – Frame do filme *Temporada* (d) ..... 75
Figura 22 – Frame do filme *Temporada* (e) ..... 76
Figura 23 – Frame do filme *Temporada* (f) ..... 77
Figura 24 – Frame do filme *Temporada* (g) ..... 81
Figura 25 – Frame do filme *Temporada* (h) ..... 82
Figura 26 – Frame do filme *Temporada* (i) ..... 84
Figura 27 – Frame do filme *Temporada* (j) ..... 86
Figura 28 – Frame do filme *Temporada* (k) ..... 88

Figura 29 – Frame do filme *Temporada* (l).....90
Figura 30 – Frame do filme *Temporada* (m) .....91
Figura 31 – Frame do filme *Temporada* (n) .....92
Figura 32 – Frame do filme *Temporada* (o) .....93
Figura 33 – Frame do filme *A Seita* (m) ..... 100
Figura 34 – Frame do filme *Temporada* (n) ..... 100
Figura 35 – Frame do filme *Temporada* (o) ..... 101
Figura 36 – Frame do filme *Temporada* (p) ..... 102
Figura 37 – Frame do filme *A Seita* (q) ..... 105
Figura 38 – Frame do filme *A Seita* (r) ..... 106
Figura 39 – Frame do filme *A Seita* (s) ..... 107
Figura 40 – Frame do filme *A Seita* (t) ..... 108
Figura 41 – Frame do filme *A Seita* (u) ..... 109
Figura 42 – Frame do filme *A Seita* (v) ..... 110
Figura 43 – Frame do filme *A Seita* (x) ..... 110
Figura 44 – Frame do filme *Branco sai, preto fica* (f) ..... 112
Figura 45 – Frame do filme *Branco sai, preto fica* (g) ..... 114
Figura 46 – Frame do filme *Branco sai, preto fica* (h) ..... 115
Figura 47 – Frame do filme *Branco sai, preto fica* (i) ..... 118

**Sumário**

**INTRODUÇÃO ..... 10**

**CAPÍTULO 1: ATRAVÉS DE ONDE SE OLHA: BASES TEÓRICAS ..... 36**

**1.1 Espaço cinematográfico ..... 36**

**1.2 Imigração x Deslocamento ..... 39**

**1.3 Identidade ..... 46**

**1.4 Narrativa e personagem ..... 48**

**CAPÍTULO 2: NARRATIVAS, PERSONAGENS E IDENTIDADES ..... 52**

**2.1. A Seita ..... 52**

**2.2 Branco sai, preto fica ..... 65**

**2.3 Temporada ..... 71**

**CAPÍTULO 3: ROTEIRO E POSTA EM CENA – O ENCONTRO DOS PERSONAGENS COM O TERRITÓRIO ..... 79**

**3.1 A cidade como território do imigrante ..... 79**

**3.2 A cidade como corpo e possibilidade ..... 97**

**3.3 A cidade como território que perpetra a violência ..... 112**

**CONCLUSÃO ..... 120**

**REFERÊNCIAS ..... 126**

## INTRODUÇÃO

Esta tese surge da necessidade de entender a identidade através do cinema. Não a identidade enquanto objeto sociológico, mas enquanto objeto psicanalítico através do cinema, enquanto fenômeno da construção de narrativa e de personagem. Proponho-me, então, a analisar a construção de identidades no cinema brasileiro contemporâneo desde a relação entre corpo (personagem) e espaço cinematográfico, entendendo que ele não pode estar dissociado do espaço-cidade quando é realizado de forma independente, em locação, e que por isso carrega intrinsecamente as questões urbanas relativas a esses espaços.

Faço um recorrido teórico multidisciplinar que vai desde o espaço cinematográfico, a imigração como conceito inicial que nos leva ao entendimento da categoria de deslocamento, a identidade, a partir de uma metodologia da psicologia social e os territórios, até a teoria de roteiro para identificar um método que nos oferece uma ferramenta de criação. A contribuição, por fim, desta tese, é a noção de **coreografia do território** como a forma em que a posta em cena possibilita a relação personagem/espaço no que chamo de **território cinematográfico**, criado a partir do espaço filmado. É nesse dispositivo que a identidade dos personagens emerge, portanto se torna um método possível para a construção narrativa.

Para a análise, três filmes compõem nosso escopo:

1. *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014) – locação: Ceilândia, cidade satélite (DF);
2. *A Seita* (André Antonio, 2015) – locação: Recife (PE) e
3. *Temporada* (André Novais Oliveira, 2018) – locação: Contagem, Região Metropolitana de Belo Horizonte (MG).

Tais filmes foram escolhidos por unir aspectos de um cinema periférico dentro no Brasil, proporcionando a análise sobre territórios menos representados, fortemente marcados por uma produção independente, potente e inovadora em estética e narrativas.

Os filmes, além de mostrarem esses territórios fora do eixo Rio-São Paulo, historicamente e ainda hoje eixos da produção de audiovisual, representam uma produção cinematográfica independente da última década, o que aponta para um momento político e de políticas culturais extremamente importantes para o país. O período circunscreve estratégias políticas e políticas públicas que possibilitaram esse tipo de realização, configurando também um novo cenário à época para a produção de cinema independente nacional.

O entendimento de cinema contemporâneo também é, no recorte da presente tese, atravessado pela definição de Rosa Teischmann, autora, pesquisadora e realizadora argentina: o cinema contemporâneo como um cinema de estrutura não clássica, agregando elementos que poderiam defini-lo, não por temporalidade, e sim por características comuns que o determinariam como categoria.

> El cine contemporáneo necesita de un espectador activo que aporte su plus de sentido, que se inserte en el sistema narrativo que sienta sus bases en la incompletud, que deliberadamente le retacea información, en función de que se sienta exigido a interactuar con las imágenes y los sonidos que percibe en pantalla. / O cinema contemporâneo necessita de um espectador ativo que aporte sentido, que se insira no sistema narrativo, que sinta suas bases na incompletude, um modelo que deliberadamente retém informação em função de fazer o público interagir com as imagens e os sons que percebe na tela. (TEICHMANN, 2012, p. 40).

Isso não significa dizer que os roteiros não utilizem elementos do modelo clássico de escrita, mas propõe outro uso de conceitos básicos como detonante, ponto de giro, ponto médio, que não estão necessariamente localizados em ações, como prevê a teoria clássica do roteiro. O cinema contemporâneo, como pontua Rosa Teichmann, é um cinema que não escreve sobre o épico, o espetáculo, mas sim sobre o banal, o comum, o cotidiano, podendo criar uma relação na qual o espectador acompanha a personagem em sua jornada, podendo dar-se muitas vezes em processos internos que movem essa personagem.

Também é preciso destacar aqui que os filmes serão analisados a partir de análise fílmica e roteiro, observando a construção de personagem e do espaço cinematográfico, porém que um dos filmes, por ser qualificado como documentário (mesmo que essa discussão apresente diversas contradições que não adentraremos

nelas aqui) será investigado apenas pela análise fílmica, porque não existe roteiro para a obra *Branco sai, preto fica*.

Os eixos de análise e discussão aplicados sobre o escopo, serão:

1) Sobre as cenas e descrições de espaços urbanos nos roteiros: para estudar a construção dos espaços cinematográficos, a partir de análise fílmica e da análise de descrição de cenas, possibilitando a investigação acerca da seguinte hipótese: As cidades representadas nos filmes existem de forma finita na realidade fílmica e são outras, diegeticamente, mas acabam por existir e imortalizar-se como documento histórico.
2) Sobre os arcos narrativos: analisando a construção de identidade de cada personagem protagonista de cada filme, possibilitando a verificação da hipótese: A construção de identidades se dá a partir do devir e do deslocamento entre tempo e espaço no qual os indivíduos remontam um quebra-cabeça que constitui suas subjetividades e identidades, sempre múltiplas e integradas.
3) Sobre os filmes: analisando como as cidades construídas como espaço cinematográfico são elemento de construção das identidades dos personagens na narrativa, verificando a hipótese: As identidades dos personagens se constroem a partir do espaço, em função do espaço e determinam uma relação cidade/identidade que se expande para as possíveis identidades dentro do todo desse território.

Por fim, destaca-se que o escopo de filmes também se une por um fio condutor de análise que é o deslocamento presente nas narrativas e que essas experiências são entendidas aqui como deslocamentos espaço/temporais vivenciados por ambos os personagens e aqui trabalhados sob a ótica da dialética, na qual a relação deslocamento espacial tem um peso bem como o deslocamento temporal (sobretudo proporcionado pela ficção científica).

A partir de um método qualitativo teórico, a tese centra-se em um processo analítico de filmes e roteiros, a fim de promover uma reflexão discursiva sobre a produção de cinema brasileiro contemporâneo e seus contextos no recorte da década de 2010, tendo como principais operadores da análise: **identidade** (papeis assumidos

pelas personagens no decorrer das narrativas); **espaço cinematográfico** (espaço urbano construído nas cidades diegeticamente a partir de locações); **deslocamento** (deslocamentos tempo e espaço nos filmes como elementos em constante devir).

A construção da tese se dá a partir da análise dos filmes e seus espaços cinematográficos; das descrições dos espaços urbanos nos roteiros e as formas como são filmadas as cenas nessas cidades; da interação protagonista-cidade deslocando-se; e dos arcos dos personagens identificando as identidades que se desenvolvem nos filmes.

A partir da escolha de filmes brasileiros contemporâneos, proponho compreender como essas cidades são representadas nos filmes e sua existência na dimensão fílmica, carregando a finitude de forma potencial. Em associação à abordagem central, a pesquisa debruça-se também sobre a relação entre a subjetividade do espaço e a dos personagens em deslocamento. A importância dessa abordagem está justamente numa análise que perpassa uma construção histórica do espaço e das relações que se dão dentro dele, para delinear as identidades social e histórica, embasadas sobretudo em experiências individuais das personagens estudadas.

Destacando-se e tendo em vista que a construção das narrativas cinematográficas estão sempre partindo da percepção de um cineasta sobre o espaço que filma, torna-se elemento de identidade e identificação o espaço e sua sociedade, porque o cinema constrói uma representação identitária espaço/sociedade, a partir da percepção de cada diretor/diretora, mas seguindo uma lógica de construção de identidade que transcende o cinema a as obras.

Os filmes escolhidos têm um importante ponto em comum que são processos de deslocamento como narrativa fílmica. *Branco sai, preto fica* traz um deslocamento do futuro para o passado, numa distopia que desloca o tempo mas trata de problemáticas contemporâneas e ainda não solucionadas, pelo contrário, potencializadas e permanentes no tempo. Nesse futuro distópico, acaba por representar o próprio presente através da ficção. Um agente do futuro volta ao passado para buscar provas que incriminam o estado brasileiro pelo extermínio da população negra. O filme aponta

para uma questão social, mas sobretudo para a imagem da cidade dita formal versus a periferia, tornando-se extremamente relevante para analisar o aspecto de identidade.

*A Seita* apresenta uma cidade do Recife distópica e futurista, filmada em locação. E trata do deslocamento como movimento de retorno de um homem de colônias espaciais para o Recife no ano de 2040. O fato de mostrar uma cidade no futuro em locação chama atenção para a existência desse cenário narrativamente no longa e fisicamente no espaço urbano da cidade do Recife, exacerbando a possibilidade de analisar as identidades de um centro que é periferia, como território possível para a sobrevivência da margem social.

Já *Temporada* trata de um deslocamento pelo trabalho, dentro do próprio estado mas ainda assim, sob uma perspectiva da região metropolitana da capital, que carrega, portanto, outros processos históricos em sua construção marginalizada do centro. A partir de uma ficção realista, a personagem migra do interior para trabalhar na cidade dita formal, reside na região metropolitana desta cidade e precisa lidar com o passado, família, afeto, portanto, sua identidade, deixada. A cidade é o espaço concomitantemente na narrativa e na vivência dos realizadores.

**Onde estou e onde está a cidade**

Na presente tese, advinda de uma pesquisa analítica que usa o cinema como objeto e como teoria em si, entendo os filmes e seus roteiros como obras que podem, em análise e associação, indicar processos de criação que proponho como estratégias contemporâneas para refletir sobre o tempo. O cinema é um reflexo de seu tempo, sempre e incondicionalmente. As vivências nas cidades por quem realiza e as cidades fabuladas nas telas refletem a construção contemporânea do espaço, do desejo e da identidade. É a premissa inicial da construção de identidade que move essa tese e que me move enquanto autora e criadora.

Não pretendo construir uma teoria em si, mas apontar caminhos metodológicos e uma noção conceitual para o espaço cinematográfico: **território cinematográfico** e para a um aspecto da posta em cena: **coreografia do território**; trazendo uma análise

depurada de processos que envolvem a realização de um filme a partir de sua primeira materialização – o roteiro e de sua posta em cena. Analisando também os filmes como produtos, desde a construção narrativa de arco, de personagens e de espaço cinematográfico, debruço-me sobre os processos do papel à tela. Friso portanto que essa tese não tem bases fenomenológicas, porque não estudo os filmes ou uma geração de filmes na qual estão circunscritos como fenômeno nem como agrupamento que indica um fenômeno, mas trago, mesmo construindo uma constelação em alguns pontos, três filmes e seus processos analisados desde o ponto de vista da construção de roteiro e da direção e de como nesse caminho se faz a identidade entre personagens e espaços.

Para construir essa análise é necessário voltar para o caminho já traçado. Os Estudos Culturais possuem uma intrínseca relação com o campo dos estudos de Cinema Contemporâneo, isso porque os EC vão dar conta de elaborar a cultura a partir dos anos 1960 e suas novas questões que se apontam a partir desse momento, sendo o cinema uma área importante dentro desse escopo analítico. É também nos Estudos Culturais que encontramos uma perspectiva pós estruturalista, com a influência teórica francesa rompendo em certa medida com a Escola de Frankfurt e criando um pensamento novo à época.

> Os trabalhos da Escola de Frankfurt, sobre a Indústria Cultural também vão ter um papel relevante para a constituição do campo dos EC. Há uma série de afinidades entre a visão macro dos frankfurtianos sobre a sociedade e os EC: as formas nas quais a indústria cultural, mesmo a serviço do capital, pode propiciar oportunidades para a criatividade individual e coletiva. (PRYSTHON, 2022, p. 15).

Os estudos culturais, com base marxista e semiótica passam a estabelecer uma análise também voltada fortemente ao mercado em ascensão no período da era industrial. Nesse cenário industrial e diante de suas mudanças, passam as cidades a serem construídas, o urbano passa a ganhar outro peso nos territórios e com ele também as artes entram em um outro cenário, a arquitetura ganhando força configura novos modelos de cidade, e é nesse momento que:

> Al igual que existía un vocabulario arquitectónico, poco a poco fue surgiendo también un lenguaje cinematográfico. Y en ese sentido resulta significativo que ambos compartan algunos de sus vocablos esenciales, a saber, el espacio, la luz o el movimiento. También podemos considerar equivalentes los procesos creativos de la arquitectura real y la arquitectura fílmica: las ideas iniciales, plasmadas de la manera inmediata en bocetos, van definiéndose cada vez más hasta llegar al plano de proyecto y finalmente a su materialización física. / Assim como existia um vocabulário arquitetônico, pouco a pouco foi surgindo também uma linguagem cinematográfica. E nesse sentido, resulta significativo que ambos compartilhem alguns vocábulos essenciais, assim como espaço, luz, movimento. Também podemos considerar equivalentes os processos criativos da arquitetura real a arquitetura fílmica: as ideias iniciais, colocadas como rascunhos, vão definindo cada vez mais até chegar ao plano de projeto e logo a sua materialização física. (MUÑUMER, 2023, p. 28, livre tradução).

O que quero apontar é que portanto, a urbanização e o cinema andam lado a lado, seus processos de criação de um léxico e de um método próprios são contemporâneos e coexistem com pontos de interação. A intersecção entre cinema e cidade se dá desde um lugar, portanto, fundante. Também a relação que o cinema tem com o campo de estudos do urbanismo é grande e simbólica, primeiramente porque muitos filmes são feitos no espaço urbano, pensados e realizados por pessoas que cresceram e vivem no ambiente urbano, isso aponta para um aspecto de ótica bastante específica das relações que se dão entre direção e espaço e personagens e espaço.

Para além da realização em si, há os estudos voltados a entender e estabelecer aspectos teóricos dessa relação de representação do espaço e de experiência do espaço na filmografia contemporânea estão fundamentalmente no espaço urbano. Walter Benjamin (1985), quando estuda o surrealismo de Breton, diz:

> (...) no centro desse mundo de coisas, está o mais onírico de seus objetos, a própria cidade de Paris. Mas somente a revolta desvenda inteiramente o seu rosto surrealista (ruas desertas, em que a decisão é ditada por apitos e tiros). E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade. (BENJAMIN, 1985, p. 26).

Vislumbramos, na análise de Benjamin, a perspectiva da subjetividade na representação de uma cidade, porque sendo ela cenário, no tempo em que dura o filme, é essencialmente a verdadeira cidade que vemos na tela, a que existe. E, a partir daí, como constrói-se a identidade de um personagem com um espaço para que a

narrativa seja contada? É no rosto da cidade e no rosto do personagem que se compreende a construção de identidade com o território.

Vemos Berlim e sua sociedade dos anos 1920 em *Sinfonia da Metrópole* ou mesmo Berlim dos anos 1980 em *Asas do desejo*. São análogas e distintas cidades ao mesmo tempo, como o Recife e sua sociedade na década 2010 em *O som ao redor* ou em *A Seita*.

Rememoremos o Ciclo do Recife, que compõe uma vasta construção de imagens sobre a cidade e sua sociedade:

> Iniciado em 1923, o hoje conhecido como Ciclo do Recife (1923 – 1931) foi um dos mais importantes períodos produtivos do cinema brasileiro na época. Foram realizados 13 longas-metragens, entre os clássicos *Aitaré da Praia* e *A Filha do Advogado*, disponíveis no nosso acervo online. O ourives Edson Chagas, o gravador Gentil Roiz e o estudante de engenharia Luís de França Rosa (que adotaria o nome artístico de Ary Severo), fãs do cinema americano, se conhecem e fundam a Aurora Film, na rua de São João, 485, no bairro de São José. Nascia então, em 1923, o Ciclo do Recife que produziria treze longas. Entre os filmes, os clássicos *A filha do advogado*, de Jota Soares, e *Aitaré da praia*, de Ary Severo. O Ciclo acaba em 1931 com a chegada dos filmes americanos de som sincrônico, técnica ainda não dominada pelos realizadores pernambucanos (extraído do site: https://cinematecapernambucana.com.br/2020/03/conhecendo-o-ciclo-do-recife/ acessado em 03/07/234).

Como observado pelo autor Rodrigo Almeida em *O obituário do cinema Pernambucano*, o Ciclo do Recife carrega intensamente um papel de mantenedor de imagens do espaço urbano no início do século XX.

> Uma produção como As Grandezas de Pernambuco (1925), de Chagas Riberio, por exemplo, trazia aspectos da cidade do Recife, com um breve histórico da região, passando por localidades, pelo cais do porto, por estabelecimentos comerciais e administrativos, igrejas, escolas e academias, por mercados, hospitais, pela estação ferroviária, por prédios públicos, além de mostrar banhistas na cidade de Olinda. (ALMEIDA, 2019, p.95).

Podemos citar a trilogia *A noite*, *O eclipse* e *A aventura*, em que o realizador Michelangelo Antonioni constrói os espaços para que seus personagens caminhem no devir de seus próprios anseios e frustrações pessoais, mas que por fim refletem a sociedade de então desde o urbano, ou ainda o filme *Metrópolis*, de Fritz Lang:

> Esta ciudad de aspecto maquinita de *Metropolis*, no debemos olvidarlo nació cómo consecuencia de la situación sociopolítica europea del momento, por lo que adquiere todo su sentido en el contexto de los procesos de industrialización. / Essa cidade de aspecto maquinista de Metropolis, não podemos esquecer nasceu como consequência da situação sociopolítica europeia, através do qual adquire seu sentido no contexto dos processos de industrialização. (MUÑUMER, 2023, p. 51)

É também isso que no decorrer desta tese observo em *Branco sai, preto fica* e *A seita*. A qualidade do gênero *sci-fi* cria uma cidade possível, mas dessa vez não no futuro, porque carrega e consta em si uma cidade do presente, por serem filmes de locação e repletas de problemáticas do passado, que acabam por ser seus próprios temas narrativos. O tempo se confunde entre a cidade que existe para ser filmada, a cidade que se filma e a cidade da narrativa. São tempos distintos coexistindo no mesmo espaço mas que ganha contornos simbólicos outros.

Para Deleuze, “o cinema produz realidade”, porque “o cinema sempre contará o que os movimentos e os tempos da imagem lhes fazem contar” (DELEUZE, 1992, p.77). Nesse sentido, pensar que as cidades representadas nos filmes existem enquanto uma realidade paralela à realidade fora filme é uma reflexão inerente, fundante e lógica, estabelecida pela qualidade diegética do cinema. O filme constrói realidades em cada imagem e por isso, ele é um elemento importantíssimo de compreensão social e histórica. Apesar disso, essa compreensão histórica pode dar-se em elementos explícitos no filme ou em sua própria materialidade: em sua condição de produto. Para Benjamin, a cesura, entendida como a irrupção da verdade através dos elementos de montagem e narrativa, seria um elemento fundamental para que a História se faça presente. Vejo que sim e que é neste ponto em que está posta a condição que une os filmes que compõem meu escopo de estudo, além da hipótese que aqui levanto para a construção de identidade.

A história é a identidade de uma sociedade, portanto, para entendermos a sociedade e como ela se identifica e constrói com o espaço em que vive é preciso entendermos sua história. Mas esse pensamento histórico não precisa ser linear, como o próprio cinema não o é e nem precisa ser. É no *devir* onde vão irromper verdades e a identidade que se pretende construir no filme. É o “vaivém” do pensamento, que pode

desconectar a imagem produzida de uma trajetória linear. Um relato, mesmo quando não contado no tempo linear, terá o tempo e a história sempre presentes.

De toda forma, pensando na História e na identidade enquanto algo macro que abrange a sociedade aqui, destaco o deslocamento do olhar que debruço aos personagens, neles analiso e busco as identidades individuais, que nos levam à psicanálise e que percebo como originário da construção de personagem e roteiro. A identidade que vejo aqui não é a coletiva mas sim a individual, de cada personagem em cada história e em função do espaço por onde circulam como imigrantes e das condições de suas vidas, em função dos outros personagens com quem interagem e das relações que estão estabelecidas na história individual de cada um. Por isso se faz tão importante a cidade.

Ao representar uma cidade em um filme, pode-se, então, apontar para um imaginário outro e, por isso, a distopia é uma forma bastante específica de observar a construção identitária, mas não dá conta do que pretendo observar aqui.

O Recife distópico presente em *A Seita* nos leva a crer que na distopia podemos enxergar esse imaginário como algo "legítimo" por fazer parte de uma ficção científica, e não de uma tentativa de mostrar algo do real e provar algo histórico ou construir um documento, que se torna também memória, como acontece em outros casos. Ainda assim, ele se torna documento e importante material para reflexão sobre a sociedade e a sua relação com o espaço urbano.

O Recife que vemos em *A Seita* "desaparece" a cada plano, porque o que vemos existe apenas ali, à semelhança de uma cidade que existe mas sem sê-la, sendo uma outra, que começa e termina no próprio filme.

> Parece que o princípio unificador dessas estratégias é acionar - com um material não específico da arte, muitas vezes indiscernível da coleção de objetos úteis ou da sucessão de formas da *imageria* - uma dupla metamorfose, correspondente à natureza dupla da imagem estética: a imagem como cifra de história e a imagem como interrupção. (RANCIÈRE, 2012, p.35).

Nesse sentido, a imagem se coloca como elemento de dupla compreensão do espaço (um espaço histórico, social e econômico concreto, externo ao filme; e um outro fictício mas contextualmente também histórico e social) e, consequentemente, podemos

entender a cidade que é filmada e a cidade que é construída enquanto vivência do personagem, logo, com a qual ele constrói identidade e que pode dialogar diretamente ou não com a cidade externa ao filme. É dizer que em todas as obras de arte, está carregado em si um elemento importante de compreensão histórica material e imaterial do espaço e das pessoas.

> Isso supõe a existência de uma Loja/Biblioteca/Museu infinito em que todos os filmes, todos os textos, as fotografias e os quadros coexistam, e onde todos sejam decomponíveis em elementos dotados, cada um, de uma tríplice potência: a potência da singularidade (o punctum) da imagem obtusa; o valor de ensinamento (o studium) do documento que traz a marca de uma história; e a capacidade combinatória do signo, capaz de se associar a qualquer elemento de outra série para compor ao infinito novas frases-imagens. (RANCIÈRE, 2012, p.41).

As imagens nos filmes *A Seita*, *Branco sai, preto fica* e *Temporada* podem ser lidas como o fraseado do espaço, como afirma Rancière (2012):

> A potência da frase-imagem, dessa forma, está tensionada entre esses dois pontos, dialético e simbólico, entre o choque que opera uma bipartição dos sistemas de medida e a analogia que dá forma à grande comunidade, entre a imagem que separa e a frase que tende a um fraseado contínuo. O fraseado contínuo é a "sombria dobra que retém o infinito", a linha maleável que pode ir de todo heterogêneo a todo heterogêneo, a potência do desligado, do que jamais começou, nunca esteve ligado e pode carregar tudo no seu ritmo sem idade. (RANCIÈRE, 2012, p.68).

A linguagem do cinema é portanto a matéria de onde se pode analisar o seu processo de realização, roteiro e posta em cena, dos personagens e sua narrativa ao espaço cinematográfico. Nesse sentido, é fundante observar o caminho pelo qual o cinema traçou sua linha evolutiva na construção de espaços, desde a construção histórica da arquitetura para a construção de uma agenda para a arquitetura cinematográfica.

> Al finales del siglo XIX el arquitecto suizo Adolphe Appia y el escenógrafo inglés Edward Gordon revolucionaron la producción teatral al sustituir los telones de fondo por decorados practicables. Los volúmenes geométricos puros, apoyados por una iluminación expresionista, añadían significados simbólicos al argumento de la pieza representada. Es decir, confiaron a esta arquitectura de líneas simples la función de expresar valores subjetivos complementarios a la trama. Como precursores de este nuevo concepto de espacio escénico su influencia se extendió fuera de los teatros. Así, la película Metropolis (Fritz Lang, 1927) fue

> pionera, entre otros muchos aspectos, en la aplicación de la escenografía tridimensional como decorado, desarrollando un entorno urbano completo y representativo de la sociedad que vivía en el. Dicho esto, podríamos afirmar que la arquitectura fílmica ilustra magníficamente el famoso lema del diseño moderno “la forma sigue a la función”, pues bajo esa premisa es concebida. El decorado ha de trabajar codo a codo con la trama, aportando matices que no podrían definirse con palabras. / No final do século XIX, o arquiteto suíço Adolphe Appia e o cenógrafo inglês Edward Gordon revolucionaram a produção teatral ao substituir os telões de fundo por praticáveis decorados. Os volumes geométricos puros, apoiados por uma iluminação expressionista adicionaram significados simbólicos ao argumento da peça representada. É dizer que confiaram à arquitetura de linhas simples a função de expressar valores subjetivos complementários à trama. Como precursores desse novo conceito de espaço cênico, sua influência se estendeu para fora do teatro. Assim, o filme Metropolis (Fritz Lang, 1927) foi pioneiro, entre outros muitos aspectos na aplicação da cenografia tridimensional como decorado, desenvolvendo u entrono urbano completo e representativo da sociedade em que vivia. Dito isso, poderíamos afirmar que a arquitetura fílmica ilustra magnificamente o famoso lema do desenho moderno “a forma segue a função”, pois é concebida sob essa premissa. O decorado trabalha lado a lado com a trama, aportando nuances que não podem ser definidas com palavras. (MUÑUMER, 2023, p. 32, livre tradução).

À medida que se criam as cidades e a arquitetura nelas, passa a criar-se também possibilidades então cenográficas para o cinema, mas passa-se também nesse cinema que aqui se analisa a criar nas próprias cidades, as cidades cinematográficas que queremos filmar, que escrevemos e que filmamos. E é neste ponto em que pressuponho que por isso as identidades estão ali no encontro entre a palavra escrita do roteiro e a posta em cena: estão ali nos corpos que habitam as cidades cinematográficas. E estão portanto essas identidades nascendo e morrendo no tempo/espaço das cidades e das narrativas.

Mas é preciso também entender conceitos de identidade e alteridade, para compreender a arte como uma alteração da semelhança. Rancière fala de *arquissemelhanç*a, que seria o *face a face* que a imagem do cinema proporciona. A semelhança originária que não oferece uma réplica da realidade, mas um testemunho direto do lugar de onde provém. Isso se relaciona diretamente com a construção das cidades nos filmes. Não são as cidades em si, nem representações dela, mas ficções, cidades em si na realidade fílmica, que são o lugar de cada narrativa mostrada em cada filme.

Compreendo, portanto que são construídas cidades mesmo quando as cidades

são filmadas em locação. Não são elas em si, mas outras, construídas performaticamente para o cinema, mas que ainda assim podem ser documentos históricos se interpretadas à luz de autores como Benjamim e Rancière. Existe na imagem uma *pulsão de morte*[1], no sentido em que sua existência circunscreve o momento do filme. Ela pode ser eternizada enquanto imagem dotada de sentido, mas tem essencialmente a morte em si.

Para além disso, nesses filmes, cada cidade provoca uma construção nos personagens: da identidade no novo espaço. Recém-chegados, os personagens construirão pertencimento com o espaço também a partir da relação com o que está no externo, entendendo que a identidade se "constitui como uma categoria de atribuição de significados específicos a tipos de pessoas em relação uma com as outras [...]" (BRANDÃO apud BERLATTO, 2010, p. 142). A cidade não existe sem as pessoas e seus códigos sociais e culturais. Para tanto, corrobora Olivieri:

> A cidade, como todo "misto", tem uma face visível, transparente, atual e exterior, que desempenha funções objetivas, organiza-se por agenciamentos molares e se desenvolve na extensão, em movimentos no espaço; como também uma face invisível, opaca, virtual e interior, que cumpre uma função subjetiva ou afetiva, configura-se por agenciamentos moleculares e se desenvolve na duração, em movimentos, no tempo (OLIVIERI, 2011, p.23).

O cinema materializa em imagem o "misto" entre o visível e o invisível na cidade. Como representação do real, apropria-se do que percebe na cidade física para a narrativa.

> O Cinema não compõe e ordena uma estrutura qualquer de alienação, trata-se de uma estrutura de realização e de apropriação de um real, não de um possível; o real de que se trata é aquilo vivido momentaneamente como espectador (ROUCH apud OLIVIERI, 2011, p.53).

É nesse ponto que a questão da identidade passa para fora do filme, pois os sujeitos sociais que fazem os filmes e os sujeitos sociais que assistem aos filmes partilham de identidade:

---

[1] Conceito Freudiano introduzido nos anos 1920 pela psicanálise.

> A identidade social de um indivíduo se caracteriza pelo conjunto de suas vinculações em um sistema social: vinculado a uma classe sexual, a uma classe de idade, a uma classe social, a uma nação etc. A identidade permite que o indivíduo se localize em um sistema social e seja localizado socialmente. (CUCHE apud BERLATTO, 2010, p.142).

A compreensão das identidades, portanto, não se faz possível sem considerar o aspecto colonial fundante da sociedade brasileira e, por isso, observo também estudos decoloniais para entender nos filmes as categorias de raça e gênero presentes.

Voltando para os processos de realização, é então que encontramos do papel à cena a construção da representação do subalterno e a autoria do subalterno. Como Luciana Ballestrin afirma:

> Em 1985, Spivak publicou um artigo que, ao lado dos livros já citados, tornou-se outro cânone do pós-colonialismo: “Pode o subalterno falar?”. [...] Para ela, o sujeito subalterno é aquele cuja voz não pode ser ouvida; sua crítica à intelectualidade que pretende falar em seu nome é ao fato de que “nenhum ato de resistência pode ocorrer em nome do subalterno sem que esse ato seja imbricado no discurso hegemônico” (Almeida, 2010, p. 12 apud BALLESTRIN, 2013, p. 93).

A ideia de subalternidade trazida por Spivak (2010), quando a autora questiona nos anos 1980 a possibilidade do subalterno falar e, sobretudo, falar de si e por si, é também motivadora desse corpus de estudo, porque os filmes analisados são feitos por uma periferia do cinema, dentro do que se pode entender sobre um cinema do terceiro mundo. Quando olhamos para outros territórios e outras narrativas escritas e feitas em um contexto do cinema independente fora do eixo, não se pode deixar de lado a condição periférica que se desdobra em diferentes camadas: periférica do sul global, periférica do Brasil e periférica em suas temáticas e narrativas, a exemplo do universo gay de uma cidade como o Recife; da cidade de Contagem, na Região Metropolitana de Belo Horizonte, e sua população negra; e da cidade satélite de Ceilândia e sua população negra vivendo a margem em tantos sentidos.

Os filmes aqui selecionados não podem ser analisados sem uma perspectiva pós-colonial e decolonial. Isso porque suas realizações estão associadas diretamente a uma quebra hegemônica que, por sua vez, está associada a um período histórico, político e social do país, portanto circunscrita ao viés desta análise. Podemos dizer,

ainda, que o Brasil culturalmente circunscrito nesses territórios passou a ter representatividade e espaço na filmografia nacional, o que aponta para uma desconstrução hegemônica.

Quando Spivak fala sobre o subalterno, propõe uma reflexão “a partir de uma crítica aos esforços atuais do Ocidente para problematizar o sujeito, em direção à questão de como o sujeito do Terceiro Mundo é representado no discurso ocidental” (SPIVAK, 2010, p.20). Tendo em vista que seu texto é datado entre 1982-1983, a realidade sobre a qual a autora discorre está inserida no contexto da década de 1980, mas ainda se reflete na atual produção de cinema. Ela ainda aponta que “[...] a tão difundida crítica a um sujeito soberano inaugura o Sujeito” (SPIVAK, 2010, p.21) referindo-se ao sujeito ocidental, dominante. Com a problemática do sujeito que fala pelo ocidente, entra em questão o sujeito subalterno que, para a autora, está movido pelo desejo, quando diz “o vínculo com a luta dos trabalhadores se localiza simplesmente no desejo” (SPIVAK, 2010, p.25).

**O subalterno brasileiro fala**

A década de 2010 no Brasil (2011-2020) foi marcada por uma trajetória política extremamente complexa e interessante de ser analisada, e o impacto dessa década na área da cultura acompanha aspectos fundamentais que movem, também, o desejo por esta análise. Nos primeiros anos da década, a cultura brasileira viveu o poderoso efeito da base construída na década anterior pelo governo Lula e pôde vivenciar os impactos positivos da consolidação de políticas culturais. Destaco aqui as da área do cinema, de forma efetiva e eficiente.

A gestão posterior da presidenta Dilma Rousseff, entretanto, não se tratando diretamente da cultura, mas de outros aspectos do país, começou a apresentar crises. Os questionamentos que surgem nesse momento e as denúncias do governo anterior são a semente que acabam por levar o Brasil a uma crise democrática no decorrer da década e no início da década de 2020. Nesse contexto, a cultura é bastante atacada e ameaçada. O cinema entra em certo colapso, com efeitos sentidos ainda hoje.

O colapso que evidencia aqui o recorte de produções nacionais em sua ascensão e declínio se inicia em meados de 2016, na crise econômica e política em que mergulha o Brasil, que culmina no Golpe Parlamentar que tirou a presidenta Dilma Rousseff. Em seguida, vem a gestão tenebrosa do governo de Michel Temer (de janeiro de 2016 a dezembro de 2018), quando se iniciaram os desmontes nos setores culturais e sociais. Depois, a eleição de Jair Bolsonaro (2019 a 2022) e uma gestão desastrosa e destrutiva, que consolidou um cenário de retrocesso em conquistas políticas, sociais e econômicas de governos democráticos anteriores.

Nesse cenário, olho para o corpus aqui estudado como um ponto de ascensão na curva da cinematografia brasileira, com uma descentralização e um amplo investimento da produção nacional independente, que passou a ser retomado na terceira gestão Lula. Iniciada em 2023, apesar de enfrentar um mercado de *streamings* em crescente trajetória, os desmontes anteriores e algumas contradições, ela significou um recomeço para o setor.

As incertezas no campo da cultura e das cidades passaram a ser gigantescas no período de crise antidemocrática, diante do entendimento da cultura como margem. Isso sinaliza que o obscurantismo do momento político vivido no final da década/início dos anos 2020 foi tão devastador, que sequer a própria valorização da cultura como direito constitucional ou como mercado foi considerada. As artes e o cinema voltaram a ser pensados como ferramentas de governo, como em regimes totalitários. Os filmes outrora feitos, deixaram de ter lugar e é por isso também que esse recorte me parece fundamental para a análise da categoria de identidade.

Refletindo sobre esse cenário, recorro aos estudos decoloniais que emergiram dentro do campo das ciências sociais por volta dos anos 1990, com propósitos de descentralizar epistemologicamente as teorias eurocentradas, não apenas questionando ou negando a colonialidade mas compreendendo sua estrutura intrínseca aos estudos sociais em países latino-americanos e buscando problematizar e reconfigurar linhas de estudo e perspectivas teóricas nos países do sul global e especificamente para os latino-americanos, colonizados por Espanha e Portugal.

Ao cruzar o olhar entre os estudos decoloniais e a produção de cinema brasileiro contemporânea, deparo-me, portanto, com um recorte associado às políticas públicas para a cultura no Brasil que condicionam o posicionamento de distintos corpos, espaços e agentes nesse cinema, nas telas e por trás das câmeras. Entendendo um recorte de temporalidade entre os anos 2000 (início de uma retomada da produção) e 2018 (início de uma retração na produção), pode-se considerar quase duas décadas de uma indústria que crescia exponencialmente a partir de um espectro de políticas culturais descentralizadas para o setor e que viabilizavam uma produção constante, é possível refletir e tencionar as relações existentes entre as políticas culturais, a descentralização das produções, os modelos de produção e as imagens escritas e criadas que aqui analiso. A lógica decolonial parece portanto muito mais circunscrita à possibilidade de fazer filmes que necessariamente ao seu método, por mais que a visão do sul global, condiciona um outro olhar, há, o olhar do mercado, euro-centrado, ainda influenciando no âmbito da crítica e da circulação de festivais e por outro lado, até mesmo, americanizado sob a ótica da formação de público em salas de cinema no país.

Refletindo inicialmente sobre as políticas para o cinema, a principal delas, o Fundo Setorial do Audiovisual, criado em 2006, a partir da Lei nº 11.437, designa uma categorização específica dentro do Fundo Nacional de Cultura voltado especificamente para desenvolver a indústria audiovisual e condiciona uma guinada no setor, possibilitando aportes na casa do bilhão de reais por ano, tendo como fonte principal a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Audiovisual Nacional – CONDECINE, imposto pago pelas empresas de Telecomunicações. A existência de uma política pública nacional específica e descentralizada, a partir da configuração dos Arranjos Regionais, convênios firmados com diversos estados brasileiros para designar receitas a produções independentes advindas de outros eixos da cadeia produtiva que não os predominantemente dominadores das receitas (o sudeste brasileiro, em especial Rio de Janeiro e São Paulo), possibilita que os meios de produção sejam melhor distribuídos dentro do cenário nacional e isso promove, a priori, uma nova imagem ao setor audiovisual brasileiro.

A partir dessa política, cria-se um movimento interno de abertura e criação de novos espaços. Em Pernambuco, por exemplo, onde antes se produzia longas metragens com cerca de R$ 400 mil, advindos apenas do fundo público estatal, Funcultura, passa-se a produzir, em 2014, com aportes federais associados destinando orçamentos de cerca de R$ 1,4 milhões para um filme e possibilitando novos modelos de produção e agentes produtores.

O deslocamento dos recursos para produções e o estímulo direto a partir da Lei nº 12.485, Lei da TV Paga, de 2011, que estabeleceu cotas de programação para conteúdo brasileiro independente na TV paga no país, condicionam esse movimento de ascensão de outros cinemas brasileiros e sua inserção nos mercados nacional e internacional.

Alguns exemplos disso são filmes como *O som ao redor* (Kléber Mendonça Filho, 2012) e *Que horas ela volta* (Anna Muylaert, 2015), ambos com importantes trajetórias em festivais de circuito nacional e internacional e posteriormente em televisão, tornando-se inclusive referências para um público geral de cinema brasileiro contemporâneo e de qualidade. Não por acaso, eles carregam em comum temáticas e críticas a uma estrutura social com bases e efeitos da colonização, num movimento anticolonialista, a princípio, evocando críticas à estrutura colonialista persistente na sociedade brasileira e negando a manutenção desse *status quo*. Nesse sentido, é importante refletir sobre o que se fala e sobre a posição de quem fala.

Se, por um lado, a política torna-se crucial na guinada do setor e numa abertura dos espaços de produção independentes a novos e outros agentes, a estrutura que se impõe, carrega uma lógica industrial por vezes nociva a um rompimento e a uma mudança nas formas de fazer, por reproduzir estruturas de poder advindas de uma lógica não apenas mas também colonial. Ao falar em lógica colonial, entende-se por uma lógica de manutenção de poder, dominação simbólica e capital e hierarquização da mão de obra a partir de categorias de raça e gênero, o que suscita portanto a reflexão de: como manter-se produzindo para um circuito amplo de difusão e superar as estruturas que corroboram para a lógica colonial por trás das câmeras?

Não se indica aqui que, com isso, as políticas culturais causem essa contradição, mas elas escancaram, ao mesmo tempo em que são essenciais para o processo de transformações estruturais. Ainda que haja uma descentralização e um guinada anticolonialista, a concentração de renda e poder é, de certa forma, transferida de lugar, mas pode carregar ainda as enraizadas questões enfrentadas por corpos e forças não hegemônicas em outros espaços.

Nesse sentido, quando nos propomos então a refletir sobre os estudos decoloniais num recorte da produção independente brasileira contemporânea, nos deparamos com um problema em suas estruturas de produção e consumo. Os detentores dos meios de produção e a própria existência de um mercado nacional e internacional almejado e que estabelece parâmetros aos filmes a partir de categorias analíticas hegemônicas (e ainda centradas em parte - pela crítica - na Europa, e em parte - pelo público - nos Estados Unidos), sugerem uma discussão importante sobre como construir, para além da sociologia, uma teoria decolonial que dê conta de:

a) Analisar o cinema a partir de uma epistemologia decolonial – tanto em seu caráter estético quanto em seu caráter prático, porque eles não podem estar dissociados, senão, não haverá decolonialidade, será apenas uma transferência de poderes discursivos;

b) Propor um cinema não apenas esteticamente mas estruturalmente decolonial.

Entendendo que os estudos culturais advêm das ciências sociais e os estudos decoloniais, pretende-se, a partir da construção de conexões entre as áreas, propor possibilidades de reflexão sobre a produção do corpus a partir dessas indagações. Ademais, pensar a construção da identidade de personagens circunscritos nesses cenários periféricos que aqui investigamos não pode estar dissociado de uma reflexão decolonial.

Muitas vezes, a ausência de recursos materiais e financeiros é o que determina a quebra dos modelos de produção hegemônicos, mas não existe uma quebra substancial que atinja esse mercado hierarquizado a partir de lógicas de poder e dominação do capital e dos meios de produção. O que esses filmes se propõem e em algumas medidas alcançam fazer é fundamental para refletir sobre o deslocamento da

lógica de pensamento sobre as próprias imagens e sobre a própria concepção delas, a partir da operação num modelo de produção contra-hegemônico que promove as imagens e as identidades.

Importante considerar que:

> (…) o "colonial" do termo 'alude a situações de opressão diversas, definidas a partir de fronteiras de gênero, étnicas ou raciais'. Sobre esse ponto, nota-se que nem todas as situações de opressão são consequências do colonialismo – veja-se a história do patriarcado e da escravidão –, ainda que possam ser reforçadas ou ser indiretamente reproduzidas por ele. Em suma, ainda que não haja colonialismo sem exploração ou opressão, o inverso nem sempre é verdadeiro. (BALLESTRIN, 2013)

A herança colonial proporciona uma inicial desigualdade do acesso às políticas, e aos espaços de poder. Isso se evidencia nos espaços de difusão que certos filmes ocupam em detrimento de outros.

> Finalmente, Quijano [2008] define el eurocentrismo como la construcción del conocimiento del mundo con base en la invención de Europa y de los europeos como la versión más completa de la evolución humana en la historia del planeta. El correlato del eurocentrismo sería la comprensión de las gentes de las colonias como pueblos sin historia y la negación de sus epistemologías e incluso de su estatus como seres humanos. En este razonamiento, el eurocentrismo no solo conduce a la construcción de subjetividades e intersubjetividades entre europeos y no europeos que se basan en oposiciones binarias tales como civilización y barbarie, esclavos y asalariados, premodernos y modernos, desarrollados y subdesarrollados etc., sino que se toma por sentado la universalización de la posición epistémica de los europeos. / Por fim, Quijano [2008] define o eurocentrismo como a construção do conhecimento do mundo a partir da invenção da Europa e dos europeus como a versão mais completa da evolução humana na história do planeta. O correlato do eurocentrismo seria a compreensão dos povos das colônias como povos sem história e a negação de suas epistemologias e mesmo de sua condição de seres humanos. Nesse raciocínio, o eurocentrismo não só leva à construção de subjetividades e intersubjetividades entre europeus e não europeus que se baseiam em oposições binárias como civilização e barbárie, escravos e assalariados, pré-modernos e modernos, desenvolvidos e subdesenvolvidos etc., mas pressupõe a universalização da posição epistêmica dos europeus (livre tradução, MENDOZA, 2010).

A ótica epistemológica centrada na Europa carrega para a reflexão sobre a produção do cinema as categorias europeias, a necessidade de sua validação e a manutenção da subalternidade do cinema brasileiro, do cinema feito por corpos "dissidentes".

Nesse sentido, é importante entender que o cinema que analiso está circunscrito sobretudo no sul global, que passa a atender uma agenda dupla, na qual primeiramente é periférico ao World Cinema, como Cinema do Terceiro Mundo; e ainda em seus próprios territórios e espaços de produção. É um cinema que constitui internamente espaços de disputas centro *versus* periferia e que de, diversas formas, vai elaborando distintos centros e distintas periferias. A partir desse entendimento, voltamos às cidades, aos territórios e à sua relação com o cinema realizado nesses territórios, sobre e com essas cidades.

> A necessidade de produzir economicamente, modelou o espaço ao longo dos anos (...) A dinâmica urbana se adequa ao longo dos anos às necessidades de mercados localizados e das necessidades de produção, estocagem e escoamento de mercadorias. O sistema capitalista evoluiu de tal forma, que, a partir dos anos 1980, um movimento muito forte de articulação econômica entre os países virou realidade e mito, a globalização. Realidade por determinar dinâmicas novas de circulação de bens, pessoas, mercadorias e informações e mito por "aprisionar" as relações econômicas, políticas e sociais em uma "totalidade" (VIDAL, 2017, 14).

Entramos, portanto, em uma seara reflexiva que unifica e promove o tangenciar de alguns pontos importantes para essa análise: a construção do espaço pelo capital, a construção da arquitetura pela sociedade, a ascensão do cinema e sua consolidação como uma arte predominantemente urbana no Brasil (em seu processo e em seus atores) e o mercado do cinema nacional. Tudo isso até chegarmos ao ponto central da análise, o processo *roteiro-posta em cena* na construção das identidades a partir de um cinema que é periférico e central ao mesmo tempo e que tematicamente é atravessado pelas categorias centro/periferia.

### A questão do território no cinema do sul global

Explorando o campo do Urbanismo e trazendo as perspectivas de espaço e território, podemos entender a dinâmica de construção do espaço cidade e como ela se conecta com a dinâmica da construção das cidades fílmicas. Sendo a cidade um produto da construção capitalista, consideramos as diferentes cidades que existem em uma cidade e as diferentes identidades que se afloram ali. A cidade e seus espaços

passam a ser territórios de disputa, de especulação, de construção e inclusive de setorização urbana. Através dessas separações, as escolhas cinematográficas podem, sobretudo nos filmes de locação, construir novas cidades e territórios que constituem os espaços fílmicos, o que chamo de **território cinematográfico**.

Os espaços fílmicos criados e circunscritos aos filmes são possibilidades de identidades múltiplas e de múltiplos efeitos do real, porque exploram o espaço e suas relações humanas para uma construção narrativa. Nesse sentido, as cidades aqui analisadas, trazem possibilidades distintas de identidades às suas personagens entre margem e centros em si, espacialmente falando, mas sobretudo entre margem e centro na perspectiva do próprio cinema, carregando portanto um olhar e uma possibilidade do olhar diversa sobre territórios margeados.

Ângela Prysthon, em *Retratos das Margens: do terceiro mundo ao cinema periférico* (2022), no artigo *Os estudos culturais e o terceiro cinema*, afirma:

> A cidade desenhada pelo 'novo' Terceiro Cinema pouco tem a ver com os clichês recorrentes (um exemplo muito interessante está na forma como Buenos Aires é representada no filme *Felizes Juntos*, do chinês Wong Kar Wai, que mostra um casal gay, originário de Hong Kong, em férias em Buenos Aires. (...) A ideia aqui foi subverter o olhar, foi mostrar uma tradução asiática da América Latina. Cosmopolitismos periféricos ao pé da letra). E é precisamente através de imagens urbanas pouco usuais e da opção estética pelo pequeno, pelo detalhe, pelo periférico que os filmes constroem uma representação alternativa, mais plena de nuances e mais complexa do mundo contemporâneo. (PRYSTHON, 2022, p.26)

Angela não só nos exemplifica como nos provoca a pensar o que é essa margem, o que é essa periferia, o que é esse cinema periférico na atualidade, desse Terceiro Mundo lidando com diversas categorias na análise e na práxis do cinema.

> É evidente que muitas outras teorias e estéticas já desenvolveram e problematizaram conceitos como representação, identidade, alteridade, hibridismo, colonização, Ocidente, Oriente. Entretanto, a partir dos Estudos Culturais tais elementos e noções são colocados num marco de referências que, ao invés de simplesmente inverter ou descartar termos e hierarquias, vai questioná-los na sua essência e na sua malha de inter-relações, vai pensar as condições de possibilidade, continuidade e utilidade da sua construção. Os Estudos Culturais trabalham precisamente com essa possibilidade da superação de esquemas binários (cópia/original; modernidade/tradição; centro/periferia), mas não com a sua inversão radical. (BHABHA, 240). (PRYSTHON, 2022, P.18)

Quando Prysthon nos apresenta essa margem, nos traz também a reflexão sobre o Terceiro Cinema e suas atualizações, tornando-se elemento crucial nesta tese para a compreensão de como o *corpus* de filmes analisados inscreve-se na margem e no contemporâneo. Sobre o Terceiro Cinema, a autora diz: “Uma das mais diretas e evidentes influências da consciência terceiro-mundista (e todas suas implicações) foi a própria constituição da ideia de Terceiro Cinema” (PRYSTHON, 2022, p.21). Uma ideia que representa a produção do sul global em suas temáticas, formas e recepção.

> Uma provável unidade terceiro mundista possibilitaria a atuação destacada do Terceiro Mundo no “mundo”, na ordem internacional. A voz coletiva desse legado de pobreza e exploração se fez ouvir mais e mais forte durante os anos 1960 e com as revoluções vencedoras e também as fracassadas que assustam e maravilham este ‘mundo’. Desde o pós-guerra, a *Nouvelle Vague* francesa revolucionando esteticamente o cinema e o neorrealismo italiano e o Free Cinema Britânico mostrando uma Europa quase terceiro mundista, os estudantes de Maio de 1968, o movimento norte-americano contra a Guerra do Vietnã, os hippies americanos ‘instituindo’ uma contracultura. O ‘mundo’ viu Cuba, as guerrilhas, Che, a Revolução Cultural chinesa: a cultura mundial acabou sendo influenciada e influenciando os movimentos políticos simultaneamente. Ou seja, o conceito de Terceiro-Mundo serve a partir dos anos 1960 – para além das delimitações eufemísticas e conservadoras da geografia contemporânea – para estabelecer uma unidade de cunho libertário e idealista. (PRYSTHON, 2022, p.20).

Mas e no século XXI? Essa margem de que falamos, onde está?

A relação com o terceiro mundo e com o terceiro cinema está fortemente pautada na relação com a globalização que atravessa desde a construção das cidades à construção da cultura e, portanto a construção das relações entre espaço, cultural e representação e é nesse ínterim que revisito escritos anteriores, para salientar aqui, o ponto de partida dessas relações teóricas estabelecidas entre espaço, sociedade, cinema e identidade, como já analisei antes:

> A globalização trouxe consigo um novo paradigma para a sociedade, que passou a integrar-se cultural, econômica e territorialmente. Nesse contexto, as cidades passaram cada vez mais a buscar uma unidade em sua conformação que refletia e reflete a integração cultural e econômica em processo. Padrões de consumo, edificação, cultura e sociedade passam a ser absorvidos em uma escala global, em que as especificidades de um local podem se perder no âmbito global imposto e estimulado nos espaços urbanos. A busca, que o livre

> mercado traz de especializar e diferenciar, é antagônica à perda de identidade que a globalização promove. (VIDAL, 2017, 21)

Por isso faz-se necessário pensar essas identidades e como estão sendo construídas no processo *roteiro-posta em cena* nesse cinema brasileiro contemporâneo e periférico. Esse cinema que a partir da década de 2010 passa a trazer às telas outras cidades, outras paisagens, outros personagens.

**As cidades e os filmes sob os olhos dos que vieram antes**

A abordagem analítica que faço aqui é precedida por uma extensa bibliografia que estuda as relações do território com o cinema no Brasil. Os filmes trabalhados aqui já foram analisados a partir de diversas outras óticas e metodologias. Porém, aqui neste trabalho, analiso os filmes desde o processo *roteiro-posta em cena* que constrói o espaço cinematográfico e seus personagens, estes que se deslocam nesse espaço. Proponho então, a partir do movimento de debruçar-se sobre o roteiro e as cenas compreender as identidades dentro desse cinema nacional.

Destaco a relação cinema-cidade que, não por acaso, vem pautando diversos estudos nos últimos anos, pela identificação de uma presença forte da cidade e de seus temas nessa cinematografia nacional. Nesse sentido, a autora Ana Caroline Almeida (2020) provoca:

> Para tanto será necessária uma leitura panorâmica no sentido de que é preciso, com um conjunto robusto de produções cinematográficas, deixar evidente a recorrência do ambiente urbano enquanto um disparador narrativo durante a década de 2010. Mas pela palavra panorâmica não se deve compreender, por extensão, que haverá um olhar zenital, de cima e distanciado, sobre esses mesmos filmes. A intenção é muito mais tentar atravessar paredes do que apontar onde essas paredes estão na planta da casa. Exercer com o cinema uma relação menos exclusivamente *voyeur* e mais intuitivamente *voyager*, tal como faz Giuliana Bruno quando se põe em contato com os filmes. Fazer teoria com o cinema e não sobre o cinema, como propõe Gilles Deleuze. (ALMEIDA, 2020, p. 30).

Aqui, parto para o estudo das obras do ponto de partida que me precede para trazer um novo ponto, o processual presente na construção *roteiro-posta em cena*. Isso a partir do entendimento de que:

> As cidades visíveis construídas pelo cinema brasileiro durante esse período têm como base de suas locações cidades reais, com vivências e problemas que as atravessavam enquanto suas paisagens eram capturadas pela câmera. Já as cidades invisíveis que esse cinema imaginou transbordam experiências sensíveis para além da materialidade da visualidade, dos enquadramentos, do que está ou não está em foco. São espaços afetivos que, na temporalidade de seus planos, nos cortes, na iluminação das cenas e, sobretudo, no pulsar dos personagens que caminham por essas cidades, revelam fraturas existenciais que, sem atenção, podem passar despercebidas. Fraturas que dizem respeito a um constante estado de reconfigurações de pequenos ou grandes infernos (ALMEIDA, 2020, p.14).

As cidades que existem são aqui destrinchadas em função do roteiro e do arco de seus personagens para entender suas identidades. Debruço-me sobre o processo e não apenas sobre as obras em si para compreender um método possível. Converso com o caminho porque entendo que a identidade vem do caminho, não é imutável, não é única, nem fixa, é sobretudo processual e por isso transfiro esse entendimento teórico para o método e faço a análise com o roteiro e com o filme e não sobre eles, seguindo um caminho metodológico já proposto pela autora Ana Caroline Almeida.

Grande parte dos estudos existentes partem de um lugar de observação da representação desse espaço urbano como espaço cinematográfico e em dois caminhos: primeiramente, sob um olhar estético e semiótico da cidade e suas partes e por outro lado sob a análise da construção socioeconômica desse espaço e a reflexão sobre essas questões que acabam por resvalar nas temáticas sociais do Brasil. Isso toca exatamente no ponto que Ana Caroline Almeida traz sobre a tematização da cidade no cinema brasileiro contemporâneo.

Entendo que alguns dos estudos anteriores partem e discutem o lugar do desenho urbano como manifestação de um sintoma social que reflete questões econômicas e coloniais da sociedade brasileiras. Essas pesquisas têm uma importância fundamental para a produção de conhecimento sobre o cinema brasileiro e também enquanto produção cinematográfica. Aqui, porém, me proponho a olhar para outros

elementos, distanciando-me da representação do espaço como um fenômeno do cinema e seu tempo e discutindo como a construção desses espaços cinematográficos contribui narrativamente para a identidade dos personagens nas tramas e como por fim esses espaços são presentes nos filmes. Entendendo também que essa análise vai contribuir por resvalar no entendimento amplo dos fenômenos sociais dispostos nos filmes.

Para observar a construção identidade/espaço, e não apenas os próprios espaços, encontro nos deslocamentos o material primário para essa perspectiva, assim como afirma Raquel de Holanda:

> Se pensarmos a experiência de andar por uma cidade desconhecida, com traços territoriais estranhos ao viajante, um trajeto guiado em meio à deriva, a experiência (de estranhamento) é também uma experiência que ressignifica o olhar para os espaços urbanos. Tal olhar cria imagens a partir de um limiar delimitado, a partir da desorientação diante do espaço percorrido, descobrindo novos sentidos para os significados já dados pela tríade indivíduo-relação-paisagem. O ato de olhar os espaços urbanos é aqui compreendido como uma experiência estética, uma vez que nos temporaliza a partir do caráter individual do momento. Ao ser vivida em meio a um fluxo, a experiência se dá de maneira fluída e livre, na qual cada passo dado diante de um espaço urbano revela novos significados, preenche vazios e institui-se como um processo que se completa, continuamente, com o que vem adiante. (DE HOLANDA RUFINO, 2018, p. 68)

O que olham os personagens que estudo? Quais vivências seus deslocamentos carregam? Como encontram suas identidades? Do roteiro e sua estrutura narrativa à posta em cena, busco essas respostas.

# CAPÍTULO 1: ATRAVÉS DE ONDE SE OLHA: BASES TEÓRICAS

## 1.1 Espaço cinematográfico

O espaço cinematográfico é um dos elementos principais dessa tese, porque é a partir de como os roteiristas e diretores constroem esse espaço das cidades que existem nas telas em locação que analisamos o deslocamento dos personagens e suas relações com a construção de identidade narrativamente.

Para entender esse espaço cinematográfico, recorro ao autor francês Andrés Gardies que em seu livro *L'Espace au cinéma*, nos oferece uma estrutura teórica que nos permite refletir e explorar a construção do espaço fílmico a partir de uma perspectiva semiótica e narrativa, nos trazendo a possibilidade de observar dois elementos: roteiro e filme, portanto, dialogar com o espaço narrativo e o espaço semiótico construídos para as personagens e o relato.

O espaço para Gardies "Il se compose prioritairement de deux partenaires, l'écran, le spectateur, mis à distance l'un de l'autre et en situation de face à face. / Ele se compõe prioritariamente de duas partes: a tela e o espectador, mesmo na distância entre um e outro, estão numa situação de face a face." (GARDIES, 1993, p. 21, livre tradução). Ele afirma aqui também a ingerência ativa do espectador na relação de construção desse espaço cinematográfico, que enquanto análise fílmica, tem em mim um sujeito de observação, percepção e síntese.

Gardies fala sobre **o dispositivo cenográfico** e o **dispositivo do espetáculo**, como ferramentas para essa composição do espaço 'do écran' como chama, observados pelo sujeito-espectador. Outro ponto importante é que Gardies também fala da *cesura*, conceito que trago também de Benjamin para pensar a fronteira do instante imagem/sentido. Para Benjamin, a *cesura*, carrega a irrupção da verdade através dos elementos de montagem e narrativa. E eu entendo que a irrupção da verdade aqui seria a construção de uma cidade na tela, que é esse espaço dotado de sentido na narrativa e que existe apenas no tempo do filme. Como afirma Gardies, "Lors du filmage, l'objectif de la caméra introduit dans l'espace continu qui s'ouvre devant lui une césure, et une

opération de prélèvement s'instaure dont la conséquence est double. / Durante a filmagem, a lente da câmera introduz uma cesura no espaço contínuo que se abre diante dela, e uma operação de amostragem é colocada em movimento com uma consequência dupla. (GARDIES, 1993, p. 25, livre tradução)".

O espaço então presente na posta em cena, se transmuta do roteiro, através da equipe e com uma série de escolhas que narrativamente apontam para onde, no espaço que existe como locação se vai olhar. E isso vai desde as escolhas mais técnicas até as de ponto de vista narrativo, enquadramento e atuação dos personagens nesse espaço do écran que será absorvido pelo outro, o espectador, gerando uma leitura, uma nova dimensão desse espaço, permeada por significantes. Considera-se, portanto, a existência de quatro cidades: a cidade locação, a cidade do roteiro, a cidade da posta em cena e a cidade do filme.

Também é importante refletir sobre a relação que Gardies estabelece entre lugar e espaço, indicando que há fragmentos do espaço que constroem esse lugar fílmico e que esse lugar fílmico, é, portanto, o espaço que existe no écran, ou seja, que existe apenas na duração do filme:

> Si le lieu est un fragment d'espace, il suffirait alors de recoller minutieusement, comme les pièces innombrables d'un puzzle, les divers morceaux pour reconstituer cette sorte de totalité idéale que l'on appellerait espace. De cette manière, on obtiendrait une double définition, en miroir, tautologique : le lieu est un fragment d'espace et l'espace un ensemble de lieux. / Se um lugar é um fragmento do espaço, então tudo o que temos a fazer é encaixar as várias peças em detalhes minuciosos, como inúmeras peças de um quebra-cabeça, para reconstituir esse tipo de totalidade ideal que chamamos de espaço. Dessa forma, obteríamos uma definição dupla, espelhada e tautológica: o lugar é um fragmento do espaço e o espaço é um conjunto de lugares (GARDIES, 1993, p. 69, livre tradução).

O espaço cinematográfico é, assim, construído por fragmentos – lugares dessas cidades e que constituem em conjunto, o espaço. A narrativa, os elementos presentes nos espaços, as escolhas de planos e movimentos de câmera, a direção de arte, a mise-en-scène – a qual chamo de posta em cena – constroem o espaço fílmico, que é o espaço diegético, sustentado por essa premissa:

> (...) le monde diégetique est este peuplé de lieux ; c'est sous leur forme concrète et sensible que, spectateur, j'appréhende l'espace. Ce sont eux qui le

> « représentent », à tous les sens du terme. / O mundo diegético é povoado pelos lugares; é através da forma concreta e sensível que o espectador apreende o espaço. São eles que o representam em todos os sentidos da palavra (GARDIES, 1993, p. 73, livre tradução).

O mundo diegético, as cidades diegéticas são, portanto, as cidades nas quais as personagens se deslocam e constroem suas identidades, “Mais il ne s’agit bien entendu que d’un effet de réalisme et non du réel. / Mas é claro que isso é um efeito realista e não a realidade.” (GARDIES, 1993, p. 74, livre tradução). E como podemos então submeter essas identidades a uma relação do real se esses espaços são um efeito de realidade? Seriam essas identidades também um efeito de realidade?

O espaço cinematográfico é criado a partir de uma representação do espaço de locação e carrega em si os simbolismos desse espaço. Quando se opta por filmar uma rua ou praça específica a imagem gerada pode trazer a dimensão social desse espaço. Para além da dimensão do espaço urbano que se aponta nos filmes e para o qual olhamos aqui para entender os movimentos dos personagens, há o espaço privado, do ambiente da casa, que em cada filme denota outros elementos de identidade e compõe a **coreografia do território**.

Assim como o espaço cidade, o espaço casa é nos filmes um elemento fundamental para analisar as identidades. E nesse escopo presente aqui os espaços privados dialogam com esse espaço urbano na construção das narrativas. Em *A Seita*, o protagonista volta à casa onde viveu com sua família; em *Temporada*, a protagonista vai morar em uma nova casa e precisa organizá-la como lar a partir da ausência do marido; e por fim, em *Branco sai, preto fica*, as casas de dois personagens são os ambientes completamente adaptados e carregados de sentido para eles e o viajante do tempo habita um não lugar (uma nave espacial); todos são espaços primordiais de identidade, porque ela também se faz no privado.

Observando essas personagens presentes aqui, ambas estão em deslocamento, entretanto, não necessariamente uma imigração dentro de um parâmetro jurídico/social, mas sim com motivações e condicionada de maneiras distintas. A relação entre migração e espaço é intrínseca, deslocamento é a premissa da imigração que gera no indivíduo o sentimento de localizar-se ou deslocalizar-se. Nesse sentido, entendo esses

processos como deslocamento, uma experiência na qual o espaço ganha contornos ainda mais fortes, e a identidade também, porque o deslocalizar-se aqui não é apenas físico, é emocional, identitário e temporal, assim sendo, a partir de personagens imigrantes é possível explorar e compreender a construção do espaço cinematográfico e das identidades, por sua vez como manifestação direta da relação com o espaço cidade.

## 1.2 Imigração x Deslocamento

A imigração entra aqui como uma conceituação que precede a análise da construção de identidade a partir do espaço, mas que culmina mais objetivamente com a ideia de deslocamento, com a qual por fim, concedemos o olhar sobre os filmes. Primeiramente, ela é uma categoria de conexão entre os personagens e os filmes, mas ganha sentido analítico como a categoria de deslocamento. Inicialmente, identifico aqui os deslocamentos presentes em cada filme, de que ordem de deslocamento se tratam e quais as motivações que levaram cada protagonista a migrar. Isso porque com o entendimento de cada processo de forma individualizada podemos entender as especificidades e estabelecer as conexões.

Os processos de deslocamento são:

a) Em *A Seita*, o protagonista Pedro está em migração das colônias espaciais ao Recife, motivado pelo desejo de sonhar. Na ficção científica *queer* escrita e dirigida por André Antonio, a migração é definida por uma necessidade do protagonista de retorno às origens, à cidade onde nasceu e cresceu e que remonta portanto um ambiente de memórias, com as quais ele precisa lidar para entender sua identidade nesse território. Território este que, além de tudo, é também, nos idos dos anos 2040 esquecido e abandonado, passando por uma disputa simbólica entre os que vivem no local, disfrutam a seita e o próprio sistema.
b) Em *Temporada*, a protagonista Juliana migra de uma cidade metropolitana de Belo Horizonte, a outra cidade, ainda mais próxima à capital, motivada por

trabalho. No drama de André Novais, o processo dessa personagem está mais voltado a uma transformação interna que, provocada pelo deslocamento do território, a faz mudar de vida. O novo território também é apresentado a partir de disputas e com uma significação construída também em comparação à capital, presente em imagem ou em diálogos.

c) Em *Branco sai, preto fica*, o protagonismo está dividido entre três personagens e a migração se dá, também no campo da ficção científica, a partir de um dos personagens que viaja no tempo desde 2070 também assim como *A Seita* – de um espaço, para um tempo mais próximo do presente, motivado por justiça, pois ele busca provas para incriminar o Estado brasileiro por um crime de motivação racista. Também dentro da *sci-fi*, o filme dirigido por Adirley Queiroz, constrói uma disputa de território na qual as cidades satélites e Brasília constituem a própria segregação social. Este filme é mais complexo de analisar, nesse ponto de vista por alguns motivos: é um documentário, não possui roteiro, soma três personagens e a migração aqui é pautada no deslocamento tempo/território, pois temos um personagem que se desloca motivado a investigar e outros dois que se deslocam por rememorar, como provas vivas do crime. Ao mesmo tempo, eles também se deslocam nesse espaço hostil que representa a manutenção dessa disputa de território.

Um ponto em comum então entre o escopo dos filmes que determina o recorte desta tese é portanto, que todos os territórios estão em disputas ficcionais, que denotam uma estrutura de poder concreta da realidade, onde as disputas presentes na ficção conseguem dar conta de disputas territoriais do próprio ambiente no qual são filmados.

Nos três filmes há uma relação que se destaca entre periferia e centro de formas distintas em cada filme, mas sempre apontando para uma dicotomia entre esses espaços. Em *A Seita*, a periferia é toda a cidade vivida no centro que está à margem das colônias espaciais, mas há o contraponto aristocrático na residência do protagonista que impõe uma nova noção macro de centro e periferia. Em *Temporada*, há a cidade de Contagem, na região metropolitana em oposição ao centro de Belo

Horizonte, e ainda a cidade de onde se origina a protagonista, ainda mais periférica e em *Branco sai, preto fica* há periferia e centro dentro de um recorte de privação de liberdade, a partir da fictícia restrição dos cidadãos da área metropolitana (as cidades satélites), que nesse caso é a Ceilândia, para a capital Brasília, o centro, que ainda carrega também a identidade de capital do Brasil.

As relações que os espaços nesses filmes colocam com seus personagens está bastante centrada nos elementos de rejeição e pertencimento. Pedro de *A Seita* rejeita as colônias que por sua vez rejeitam muitas pessoas que ficaram e o retorno pauta-se na busca do pertencimento. Juliana de *Temporada* sofre uma rejeição do marido, se muda por trabalho e busca pertencer àquele espaço novo e a si mesma (enquanto identidade nova) e os dois personagens do *Branco sai, preto fica*, são rejeitados pela sociedade e pertencem à periferia, conectados ao viajante do futuro por trazerem em seus corpos a própria história.

Para entender então a condição da imigração e da essencial categoria o imigrante, recorro a Abdelmalek Sayad (1979), que, para compreender o fenômeno sociológico, afirma:

> Uma das características fundamentais do fenômeno da imigração é que, fora algumas situações excepcionais, ele contribui para dissimular a si mesmo sua própria verdade. Por não conseguir sempre pôr em conformidade o direito e o fato, a imigração condena-se a engendrar uma situação que parece destiná-la a uma dupla contradição: não se sabe mais se se trata de um estado provisório que se gosta de prolongar indefinidamente ou, ao contrário, se se trata de um estado duradouro mas que se gosta de viver com um imenso sentimento de provisoriedade (SAYAD, 1979, p. 45).

A condição de provisório perpassa ambos os filmes, porque Pedro de *A Seita* volta ao Recife para testar esse lugar de outrora, Juliana se desloca na espera por reviver a vida com o marido, e os personagens de *Branco sai, preto fica*, vivem a imigração como elemento relacionado a um movimento no tempo, no qual um agente do futuro migra ao passado e ainda os que vivem no tempo presente do filme, encaram a imigração como constante condição de um território margeado, onde a liberdade do ir e vir da região metropolitana ao centro é pautada pela exigência de um direito, que passamos a conhecer através de informação narrativa de que há um toque de recolher

e de que os personagens só podem ir a Brasília com um passaporte, que torna-se também temático no filme. Esses deslocamentos específicos de cada filme suscitam um entendimento além.

> Da mesma forma como que se impõe a todos – aos imigrantes, é claro, mas também à sociedade que os recebe, bem como a sociedade à qual provém –, essa contradição fundamental, que parece ser constitutiva da própria condição do imigrante, impõe a todos a manutenção da ilusão coletiva de um estado que não é nem provisório nem permanente, ou, o que dá na mesma, de um estado que só é admitido ora como provisório (de direito), com a condição de que esse "provisório" possa durar indefinidamente, ora como definitivo (de fato), com a condição que esse "definitivo" jamais seja enunciado como tal (SAYAD, 1979, p. 46).

A busca pelo passado, o saudosismo ou a negação, fortemente presentes em *A Seita* e em *Temporada* ainda nos levam à reflexão sobre as localizações de origem. Pedro volta à sua terra de origem, mas em um espaço que é (a casa) e não é (a cidade) o mesmo; Juliana retorna à sua origem na busca frustrada por seu marido e se depara com o que já não é. A relação com o lugar de origem é, para Sayad (1979), um ponto importante, pois:

> São, em seguida, as comunidades de origem (quando não é a sociedade de emigração por inteiro) que fingem considerar seus emigrantes como simples ausentes: por mais longa que seja sua ausência, estes últimos são chamados evidentemente (quando não por necessidade) a retomar, idênticos ao que eram, o lugar que jamais deveriam ter abandonado e que só abandonaram provisoriamente (SAYAD, 1979, p. 46).

Nesse sentido, ele nos aponta um caminho importante de entendimento:

> Ao mesmo tempo que se faz a confissão da provisoriedade – que todos concordam em dissimular em tempo normal –, é também a verdade objetiva do que é a imigração e do que é o imigrante (ou um aspecto dessa verdade) que se desvenda (SAYAD, 1979, p. 48).

Apesar desse caminho, há um outro que nos afasta – o entendimento da imigração como fenômeno primordialmente do trabalho.

> A primeira definição do imigrante como trabalhador provisório e da imigração como estadia literalmente provisória (SAYAD, 1979, p. 48).

Apenas Juliana de *Temporada* migra pelo trabalho, então lidamos aqui com movimentos diferentes em cada filme. Sayad (1979) afirma ainda que a formulação que condensa a história da imigração é a relação entre “vantagens” e “custos” do imigrante na sociedade. Mas para o nosso recorte de imigração, esse não é o ponto central. O ponto central aqui é o provisório e o definitivo, que seria, tenho como hipótese, onde se dá a construção da identidade desses personagens

> Um imigrante é essencialmente uma força de trabalho, e uma força de trabalho provisória, temporária, em trânsito. Em virtude desse princípio, um trabalhador imigrante (sendo que trabalhador e imigrante, são neste caso, quase um pleonasmo) (SAYAD, 1979, p. 55).

Essa condição não se aplica para a nossa análise, mas é importante entendê-la para transcender a própria ideia de imigrante e estabelecer a forma de trabalhá-la diante dos objetos de estudo e para isso utilizar o termo deslocamento como categoria de análise para os filmes. Aqui, o deslocamento perpassa tempo e espaço, motivações e desejos distintos, porque em *A Seita* e *Branco sai, preto fica* não é justificada pelo trabalho, comente em *Temporada*.

> Como o trabalho (definido para imigrantes) é a própria justificativa do imigrante, essa justificativa, ou seja, em última instância, o próprio imigrante desaparece no momento em que desaparece o trabalho que os cria a ambos (SAYAD, 1979, p. 55).

Os filmes nos possibilitam experimentar a disparidade e a ampliação de espectros do fenômeno da imigração, que reafirmo não ser analisado aqui como fenômeno, mas como estruturante para o escopo e portanto, atendo-me a ideia de deslocamento. Dessa forma, é importante destacar um recorrido teórico sobre o tema:

> A pesquisa sobre a imigração, esse outro objeto aparentemente natural e totalmente evidente, não poderia ignorar que ela é também e antes de mais nada, uma pesquisa sobre a constituição da imigração como problema social; aí está toda a dificuldade da construção do objeto de pesquisa em sociologia. Por muito tempo quase exclusiva das ciências jurídicas em todas as suas formas (notadamente no campo universitário, onde os primeiros trabalhos de pesquisa e as primeiras teses sobre imigração são trabalhos de juristas e teses de direito), depois da demografia, seja ela proveniente de demógrafos propriamente ditos ou de historiadores (demografia história), ou com maior frequência, de geógrafos – ciência do espaço e ciência da população, a geografia e a demografia estão ligadas no estudo da imigração, porquanto esta

> consiste no deslocamento de população por todas as formas de espaço socialmente qualificadas (o espaço econômico, espaço político no duplo sentido, de espaço nacional e de espaço da nacionalidade e do espaço geopolítico, espaço cultural sobretudo em suas dimensões simbolicamente mais "importantes", o espaço linguístico e o espaço religioso etc.) –, a imigração acabou, sob a influência de diversos fatores, por se constituir como "problema social" antes de se tornar objeto da sociologia. Mais do que qualquer outro objeto social, não existe outro discurso sobre o imigrante e a imigração que não seja um discurso *imposto*, mais do que isso, é até mesmo toda a problemática da ciência social da imigração que é uma problemática imposta. E uma das formas dessa imposição é perceber o imigrante, defini-lo, pensá-lo, ou mais simplesmente sempre falar dele como um problema social (SAYAD, 1979, p. 56).

O imigrante como objeto de pesquisa é personagem de uma narrativa e é analisado a partir de sua perspectiva simbólica da identidade. Não se trata de uma demanda da sociologia, mas de uma demanda da arte. Essa demanda existe porque o cinema contemporâneo traz tematicamente, não só a relação com a cidade, como a relação com a imigração de maneira associada. Um cinema que observo como contemporâneo, definido por Rosa Teischman, passa a versar sobre espaço, representação e, por conseguinte, identidade nos filmes analisados.

Retorno, então, à relação da imigração com o território. Rogério Haesbaert trata da problemática e da antiga confusão entre território e espaço geográfico para trazer a discussão da desterritorialização, um ponto chave da imigração. Ele entende que, assim como o fim de vários conceitos no início do século XX, vem o fim do território.

> O final do século XX, como outros pretensos fins das eras, veio acompanhando de uma infinidade surpreendente de fins: propagou-se o fim do socialismo, e concomitantemente o fim da história (FUKUYAMA, 1992); o fim da modernidade (LYOTARD, 1986) veio acompanhado pelo fim daquilo que, se acreditava, eram seus termos básicos – o Estado-nação (OHMAE, 1996), o trabalho, as classes sociais, e houve até mesmo quem decretasse o fim do capitalismo (DRUCKER, 1993). Para completar, decretou-se o fim da própria geografia, confundida muitas vezes com a simples distância (O'BRIEN, 1992), superada a partir do avanço tecnológico dos transportes e das comunicações (VIRILIO, 1997). (HAESBAERT, 2004, p. 12).

O autor busca compreender o território para, assim, compreender a desterritorialização, este um importante elemento que trago para o prisma da imigração e a relação dos personagens com o território na construção de suas identidades.

Encontro em Haesbaert (2004) algumas definições sobre o território a partir de três vertentes básicas:

> 1 Jurídico-política: a mais difundida, onde o território é visto como um espaço delimitado e controlado, através do qual se exerce um determinado poder, na maioria das vezes visto como o poder político do Estado.
> 2 Cultural(lista): prioriza a dimensão simbólico cultural, mais subjetiva, em que o território é visto sobretudo como o produto da apropriação/valorização simbólica de um grupo sobre o seu espaço.
> 3 Econômica (muitas vezes economicista): bem menos difundida enfatiza a dimensão espacial das relações econômicas, no embate entre classes sociais e na relação capital trabalho. (HAESBAERT, 2004, p. 13).

Dessas vertentes, nos atemos sobretudo à vertente cultural, no entanto atravessamos a jurídico-política, pois os filmes nos apresentam questões de controle e poder de estado, com destaque para *Branco sai, preto fica*, no qual há um controle de polícia para que os cidadãos se desloquem das cidades satélites para a capital. No caso de *A Seita*, observamos o controle de imigração para as colônias e o uso das vacinas que impedem os cidadãos de sonhar. Por fim, atravessando a vertente econômica, porque os espaços que se apresentam nos filmes são espaços socialmente construídos a partir do viés econômico, como são em si as cidades contemporâneas. Nesse sentido, o próprio autor nos leva a uma compreensão do território como uma integração dessas vertentes.

> Podemos então afirmar que o território é, ao mesmo tempo, um recurso ou um instrumento de poder e um valor (BONNEMAISON, CAMBREZY, 1996) – valor esse que vai além do simples valor de uso ou de troca, estendendo-se pela valorização simbólica, identitário-existencial. Rompe-se assim a divisão entre "território político" (de adjetivação redundante) e "território de identidade", como alguns autores propõem já que se confundem o território enquanto recurso político e enquanto estratégia identitária. (HAESBAERT, 2004, p. 13).

É ao "território identitário" que vamos nos ater para observar esses personagens, pois nele se concretiza a cidade do écran de Gardies (1993), onde as relações personagem/espaço se dão. O território identitário se transmuta em **território cinematográfico**. E é por isso que nos atemos ao deslocamento, porque os objetos de analisados não nos apontam para uma conceituação política ou jurídica do imigrante, ficando a ideia de deslocamento como a mais apropriada.

## 1.3 Identidade

A identidade é o segundo conceito chave deste estudo, ao lado do espaço cinematográfico e é um conceito que apresenta definições diversas em áreas do conhecimento distintas. Para construir o entendimento aqui proposto conectando-o com o campo dos estudos culturais, primeiramente, recorri à sociologia: “a identidade é fruto de uma história, que só pode ser alcançada caso mergulhemos nas relações sociais concretas” (ASAID, 2018). Com isso, fui entendendo a identidade como categoria social da construção da própria sociedade e, a partir daí, fui conectando à cultura de uma sociedade, apesar de não ser esse o caminho para esta tese.

Apesar de tocar aqui, e acredito que mais como efeito do que como propósito, a sociedade, o efeito dessa identidade no sentido identitário nesse cinema que analiso é sobretudo um efeito final: feitos esses filmes, assistidos, exibidos no Brasil e fora dele, temos uma identidade nova coletiva construída para a imagem do país. E mais ainda o efeito desse entendimento de construção quando se propõe como método possível para construir narrativa.

Para entender então essa dimensão do indivíduo imigrante em corpo no espaço desconhecido construindo sua identidade (ainda sem saber completamente o que seria essa identidade como categoria aqui), encontrei na psicologia social as respostas que buscava ou as provocações, mas sobretudo encontrei o método com o qual poderia unir narrativa, espaço cinematográfico e identidade e chegar no que eu havia me perguntado como hipótese.

Encontrei em Antonio da Costa Ciampa (1987), autor brasileiro, e seu método de análise da identidade a partir da narrativa, que brilhantemente escreve em *A estória do Severino e a história da Severina*, livro de 1987, a forma e a categoria que precisava para analisar os filmes que compõem meu corpus. Para Ciampa,

> Se identidade é identidade de pensar e ser, a resposta que buscamos é uma resposta sempre vazia, como um salto, pois é metamorfose. O conteúdo que surgirá dessa metamorfose deve subordinar-se ao interesse da razão e decorrer da interpretação que façamos do que merece ser vivido. Isso é busca

> de significado, é invenção de sentido. E por autoprodução do homem. É vida. (CIAMPA, 1987, p. 250).

A partir da análise que Ciampa (1987) constrói acerca das **identidades** e de sua **natureza metamórfica** em Severino, de *Morte e Vida Severina*, e em Severina, personagem real que narra sua própria história, ele nos aponta um entendimento advindo da psicologia social de que a identidade contém morte e vida em si mesma e de que os indivíduos estão em constante devir nessa construção. Desse modo, a identidade é essencialmente dialética, um exercício constante em que cada indivíduo assume por tempo e espaço uma determinada identidade a serviço de um determinado entorno.

> O indivíduo isolado é uma abstração. A identidade se concretiza na atividade social. O mundo, a criação humana, é o lugar do homem. Uma identidade que não se realiza na relação com o próximo é fictícia, é abstrata, é falsa. (CIAMPA, 1967, 90).

Então, debruço-me sobre meus protagonistas enxergando-os como imigrantes e leio seus processos de construção de identidade a partir de: “Como animal simbólico, o bicho humano sente carência de sentido, de significado – e de pertencer a um grupo que dê suporte e encare esse significado” (CIAMPA, 1987, p.109).

Analiso cada personagem de cada filme a partir do método apresentado por Ciampa em sua tese: as mudanças (mortes e vidas) que durante a narrativa são vivenciadas pelas personagens, assim como os Severinos estudados por ele. Meu compromisso é entender, portanto, dentro da estrutura narrativa dos respectivos filmes, quais identidades se constroem e como as personagens o fazem na relação com o espaço, além do espaço como cenário social.

O método de Ciampa (1987) parte de uma análise da história de vida e do relato dessa história para compreender em função de diferentes tempos e espaços que se fazem no movimento da vida as diferentes identidades que cada pessoa/personagem assume. Como diz o autor:

> Tanto o Severino do poema, quanto a Severina de carne e osso são típicos. Típicos não só como nordestinos que migram, mas típicos como brasileiros que são violentados, como seres humanos que são explorados em nossa sociedade

> capitalista. Nem todos somos nordestinos ou migrantes. Mas, em nossa sociedade de classes, somos todos explorados e violentados – alguns mais, outros menos." (CIAMPA, 1987, p. 131-132).

Ciampa (1987) constrói, a partir dos personagens (sejam eles de carne e osso ou da ficção), um relato à parte no qual elenca e identifica cada uma das identidades que estão e se dão, tanto a partir de uma abordagem social, em uma função relacional com um outro ou com um espaço (como brasileiro, nordestino, filha, marido, viúva etc.) ou em função do trabalho, da religião, da cultura ou de outras ordens de categorização e associação a grupos ou pertencimento, de existência coletiva ou individual. Ele afirma: "São múltiplas personagens que ora se conservam, ora se sucedem; ora coexistem, ora se alternam. Essas diferentes maneiras de se estruturar as personagens indicam como que *modos de produção* da identidade" (CIAMPA, 1987, p. 162). Essas personagens que compõem as análises estão contidas em uma personagem, como Pedro em *A Seita*, Juliana em *Temporada* e Dimas Cavalança em *Branco sai, preto fica*.

## 1.4 Narrativa e personagem

A narrativa cinematográfica entra também, assim como o deslocamento como uma categoria de perspectiva metodológica, na qual eu analiso do roteiro ao filme, a construção de arcos e personagens a fim de trazer à luz o processo através do qual se dá essa noção de identidade possível de ser analisada.

Construir uma história, um roteiro, parte de uma premissa e parte de um método. Construir o arco de um personagem, que se torna gente e passa a sentir, viver, e que acompanhamos pelo tempo que dura o relato é sem dúvida um exercício de alteridade do autor. Quando Ciampa (1987) propõe sua análise debruçado sobre um personagem da ficção e um personagem da realidade ele nos propõe quase que uma teoria de construção de personagem que nos possibilita pensar e criar em cima disso. O que vamos então analisar é a base estruturante da construção de cada autor em cada um dos filmes. Partindo de uma definição primária:

> La primera norma básica que debería aprender un aspirante a guionista es que, en un guión, la acción debe substituir al pensamiento en todo momento; los sentimientos, reflexiones, dudas y dilemas de los personajes tienen que traducirse en acciones que los conviertan en visibles y/o audibles. Podríamos decir que esta es la principal diferencia existente entre un guión y una novela, donde lo mental puede llegar a ser el elemento predominante. / A primeira norma básica que deveria aprender um aspirante a roteirista é que, em um roteiro, a ação deve substituir o pensamento em todo o momento; os sentimentos, reflexões, dúvidas e dilemas dos personagens tem que traduzir-se em ações que os convertam em visíveis e/ou audíveis. Podemos dizer que essa é a principal diferença existente entre um roteiro e um romance, onde o mental pode chegar a ser um elemento predominante. Livre tradução (CRUZ, 2014, p.23).

Parto desse ponto para construir a análise e entender a tríade: espaço-personagem-identidade. Tendo em vista, sobretudo, que “Um personagem é uma obra de arte, uma metáfora para a natureza humana” (MCKEE, 2006, p. 351), passo a refletir sobre o personagem e sua identidade a partir de um entendimento do humano, mas passo a lidar com um dilema teórico, que precisarei entender, porque:

> Os personagens podem dizer e fazer tudo o que você pode imaginar. Porém, como é impossível para qualquer ser humano dizer ou agir sobre a verdade completa, com existe no mínimo uma dimensão inconsciente, o escritor adicionar um subtexto. E quando o público sente o subtexto, a cena funciona (MCKEE, 2006, p. 243).

Logo, a identidade traçada dentro do arco narrativo, vai nos oferecer a constatação da ingerência direta do autor sobre essa trajetória e a sua construção o que começa a indicar a construção de identidade com o espaço como método para a construção de personagem, que passo então a verificar. Também sob o prisma de que:

> A função do personagem é trazer à história qualidades de caracterização necessárias para fazer escolhas convincentes. De forma simples, um personagem deve ser crível: jovem o suficiente ou velho o suficiente, forte ou fraco, mundano ou ingênuo, educado ou ignorante, generoso ou egoísta, esperto ou bobo, nas proporções certas. A combinação de qualidades deve permitir que o público acredite que o personagem poderia agir, e agiria, da maneira que age na tela (MCKEE, 2006, p. 110).

A maneira como age na tela, como se desloca em que espaços e a partir de que construção de posta em cena é completamente definido pela ingerência do autor e é aí então que o espaço locação se impõe de alguma forma ao espaço cinematográfico

porque um existe em função do outro e por consequência carrega sua identidade como espaço vivo, habitado e narrado. Isso porque também

> Estrutura e personagem estão entrelaçados. A estrutura de eventos de uma história é criada a partir das escolhas de que um personagem faz sob pressão e as ações que escolhe fazer, enquanto os personagens são as criaturas reveladas e mundanas conforme agem sob pressão. Se você mudar um, muda o outro. Se você mudar o design de eventos, mudou também o personagem; se muda a natureza do personagem, deve reinventar a estrutura para expressar a sua nova natureza (MCKEE, 2006, p. 110).

Dessa forma a estrutura pela qual o autor opta para definir sua narrativa condiciona o espaço cinematográfico, o personagem e sua identidade. Mas então, como vou usar-me da psicologia social para entender esse personagem e seu arco? É também na teoria clássica de roteiro que encontro algumas respostas, pois

> Assim como a estrutura de uma personalidade pode ser revelada através da psicanálise, a forma da vida interna de uma cena pode ser descoberta através de uma pesquisa similar. Se fizermos as perguntas certas, uma cena que passa correndo na leitura e esconde suas falhas entra em câmera lenta, se abre, e revela seus segredos (MCKEE, 2006, p. 239).

Utilizo-me então do método de análise de cena de Robert McKee (2006), autor clássico da teoria de roteiro, para analisar as cenas a partir da tríade espaço-personagem-identidade, porque o método dele nos oferece um olhar além do texto e da posta em cena. E tendo em vista que:

> Texto significa a superfície sensorial de uma obra de arte. No cinema, isso significa as imagens na tela e a trilha sonora de diálogos, música e efeitos sonoros. O que vemos. O que ouvimos. O que as pessoas dizem. O que as pessoas fazem. Subtexto é a vida sob essa superfície – pensamentos e sentimentos tanto conscientes quando inconscientes, escondidos pelo comportamento (MCKEE, 2006, p. 239).

Me debruço sobre a descrição das cenas e as cenas em si para encontrar nelas: conflito, valor de abertura, beats, que ele define como “Essa troca de reação é um beat.” (MCKEE, 2006, p. 245), valor de desfecho e ponto de virada. Com essas informações posso verificar a relação espaço/personagem e logo a irrupção da

identidade como processo de cesura, porque ela advém também do que ele vai chamar de dimensões do personagem e sobre o que afirma “Dimensão significa contradição” (MCKEE, 2006, p. 352). Na medida em que exploramos a construção de personagem nas obras, podemos entender que:

> Nada é o que parece. O princípio pede a ciência constante do roteirista sobre a duplicidade da vida, seu reconhecimento de que tudo existe em pelo menos dois níveis e que, portanto, ele deve escrever uma dualidade simultânea: primeiro, ele deve criar uma descrição verbal da superfície sensorial da vida, visão e som, atividade e conversa. Segundo, ele deve criar o mundo interno no desejo consciente inconsciente, ação e reação impulso e id, imperativos genéticos e experimentais. Como na realidade, agora na ficção: ele deve encobrir a verdade com uma máscara viva, os verdadeiros pensamentos e sentimentos dos personagens sob o que dizem ou fazem. (...) A cena não é sobre o que parece ser. É sobre algo mais (MCKEE, 2006, p. 240).

É a partir desses marcos teóricos e metodológicos iniciais que parto para a análise dos filmes nos capítulos subsequentes.

# CAPÍTULO 2: NARRATIVAS, PERSONAGENS E IDENTIDADES

Neste capítulo, apresento as narrativas e os personagens a partir do método de Ciampa (1987), aplicado desde a psicologia social, no qual ele identifica as identidades em transformação e que vão sendo deixadas e assumidas ao longo de uma história de vida. Assim como Ciampa (1987), a partir da narrativa de cada filme, extraída de sua posta em cena e do território cinematográfico criado, vou sublinhando as identidades de cada personagem. Primeiramente, apresento a partir da história e do seu desenrolar; depois, organizo em uma lista que demonstra a evolução desse trajeto percorrido narrativamente por cada personagem de forma linear.

## 2.1. A Seita

A primeira cena do filme é também a primeira aparição do personagem. Ele aparece dormindo, em uma cama confortável e com expressão descansada, um sono que aparenta ser tranquilo. Em voz off, ele narra que esse é o sonho 43, do tipo sonho-lembrança e que era uma retomada do ato de sonhar depois de 2 meses em que não conseguia fazê-lo, “essa noite eu consegui” ele destaca. Indica ainda em sua fala um sonho que se repete mas que tinha consciência de que estava sonhando, porém que disfrutou ao andar pelas ruas as quais não via há tento tempo. A apresentação do personagem então, já indica uma característica importante, que é sua incapacidade de sonhar, mas integra aqui à identificação do personagem o elemento da nostalgia. Ele ainda indica que era por volta dos anos 2040 quando ele voltou a morar no Recife.

Figura 1 – Frame do filme *A Seita* (a)

Fonte: A SEITA (2015), extraído pela autora.

O personagem é apresentado indicando sua origem (Recife), um problema pelo qual vem passando (dificuldade de sonhar), o tempo narrativo (ano 2040), o recorte do relato da vida do próprio personagem (quando indica que naquele ano voltou a morar no Recife). E se propõe o elemento da nostalgia (quando ele fala que aproveitou para caminhar naquelas ruas que não via há tento tempo). A partir daí, planos fixos, em sequência, nos apresentam essa cidade pela qual passeia o personagem. É também aqui que se indica o seu movimento como imigrante: retorno ao Recife, não sabemos ainda de onde.

Figura 2 – Frame do filme *A Seita* (b)

Fonte: A SEITA (2015), extraído pela autora.

Figura 3 – Frame do filme *A Seita* (c)

Fonte: A SEITA (2015), extraído pela autora.

Figura 4 – Frame do filme *A Seita* (d)

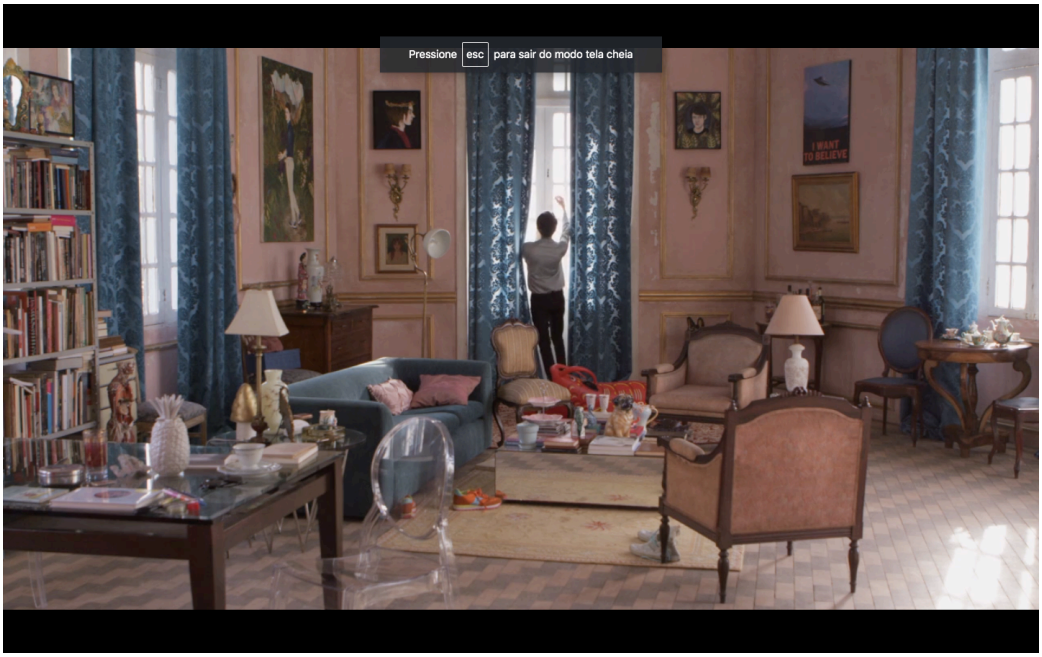
Fonte: A SEITA (2015), extraído pela autora.

Figura 5 – Frame do filme *A Seita* (e)

Fonte: A SEITA (2015), extraído pela autora.

Depois de vermos a cidade, voltamos para o protagonista, que acorda, vemos seu quarto e conhecemos alguns primeiros traços do espaço onde vive. Ele mesmo então narra que 2040 foi um ano importante quando ele decidiu sair das colônias espaciais para voltar a morar no Recife.

Figura 6 – Frame do filme *A Seita* (f)




Fonte: A SEITA (2015), extraído pela autora.

A partir daí, conhecemos sua casa, todas essas sequências até ¼ de filme, planteiam a narrativa, o conflito e a personagem, podemos entender espaço urbano, espaço privado, classe social, e suas próprias condições: “o dinheiro das colônias valia o triplo no Recife” e ele indica que redecorou a “velha casa” para deixá-la “do jeito que era antes”, ele nos indica então que não teve dificuldade de encontrar um lugar para se divertir e chegamos às ruínas onde estão diversos homens gays, ele encontra um, apenas se conectam com o olhar e logo, o vemos despertar em casa, com um rapaz. A repetição das cenas do despertar e do chá que toma indicam uma rotina, mas nesse

segundo momento a expressão do protagonista já não é tão tranquila, aparece desmotivado, de alguma forma.

Então ele planteia a condição do personagem, ele não dormia naquela época que chegou ao Recife porque havia tomado a vacina que capacitava o corpo para não precisar dormir. E indica que o sono, para a sociedade contemporânea dele, era tido como um costume de civilizações do passado. Ele então destaca que naquela cidade, Recife, mesmo vacinadas, as pessoas dormiam, porque havia muito tempo de ócio ali.

O personagem então passa a deslocar-se nesse espaço dessa cidade, descobrindo ou redescobrindo o território de onde veio. Ele contempla, passa o tempo, vivencia os espaços urbanos, quase sempre completamente vazios. A dimensão da grande cidade em contraponto ao pequeno corpo do protagonista, que caminha nessa imensidão de área construída porém vazia, abandonada.

Figura 7 – Frame do filme *A Seita* (g)

Fonte: A SEITA (2015), extraído pela autora.

A cena do despertar sem dormir ao lado de mais um rapaz se repete, indicando a rotina do protagonista. Mas em conversa com este rapaz, nos é apresentado um dado

novo: Pedro, o protagonista, buscava, desde que chegou, com esperanças, a um rapaz por quem foi apaixonado, e a única pessoa por quem sentiu esse afeto, desde sua infância. Ainda destaca que o via em todos os outros rapazes quando retornou ao Recife.

Aqui se planta um novo ponto: ele migrou por sonhar? Ou por amor? Nesse diálogo com o rapaz, o protagonista então revela um traço de si mesmo, o da obsessão, ao falar que o apaixonamento por esse personagem que não vemos mas que passa a existir em função da identidade de amante que passa a ser conferida a ele, o coloca em um estado de obsessão: “a verdade é que eu nunca consegui esquecer”. Ele também narra que fez uma cena de drama, ao ignorar o menino em uma visita à sua casa depois dele ter se mudado de bairro. Ele mesmo promove um julgamento a si, quando indica que não sabe de onde tirou isso e o rapaz responde com uma constatação de que há coisas que não nos ensinam mas que reproduzimos, como uma memória social coletiva de como agir no amor, ou na obsessão apaixonada. Enquanto narra seu apaixonamento, no diálogo com o rapaz pós sexo, a câmera passeia por seus corpos e pelo espaço do apartamento, revelando objetos presentes na casa, decoração, livros e de certa forma, revela também o próprio personagem, através deles.

O dia vai passando enquanto conversam e alguns elementos sobre a cidade são revelados, como o perigo de andar à noite pelas ruas, e a vontade do protagonista de caminhar, porque nas Colônias Espaciais não se caminha. Também há um destaque para a relevância do dormir, porque o protagonista se sente admirado pelo fato das pessoas ali no Recife terem preservado essa capacidade. É interessante observar aqui que a cidade desértica e o medo refletem a relação das pessoas com esse espaço urbano que não permite certa liberdade. E aponta para uma condição que o espaço impõe aos personagens que faz com que o protagonista assuma também a identidade de um ser isolado.

O dia amanhece e mais uma vez, o personagem caminha pelas ruinas, o dia se repete, mais um despertar sem dormir e acompanhado pelos rapazes com quem faz sexo. Sua identidade de corpo desejado e desejante, a partir da repetição. O tédio no

chá da manhã, na mesma mesa, usando a mesma roupa, um hobby de seda branco com flores azuis.

A repetição é usada como artifício de montagem para causar o efeito de rotina, de tédio, que vemos desenvolver-se nesse personagem, que além de tudo, não consegue dormir, mesmo tendo voltado das Colônias Espaciais. Ele revê fotos antigas e esse é um momento de revisitar uma memória da infância naquele lugar, em muitas delas, ele está dormindo.

Figura 8 – Frame do filme *A Seita* (h)

Fonte: A SEITA (2015), extraído pela autora.

Figura 9 – Frame do filme *A Seita* (i)

Fonte: A SEITA (2015), extraído pela autora.

Figura 10 – Frame do filme *A Seita* (j)

Fonte: A SEITA (2015), extraído pela autora.

Figura 11 – Frame do filme *A Seita* (k)

Fonte: A SEITA (2015), extraído pela autora.

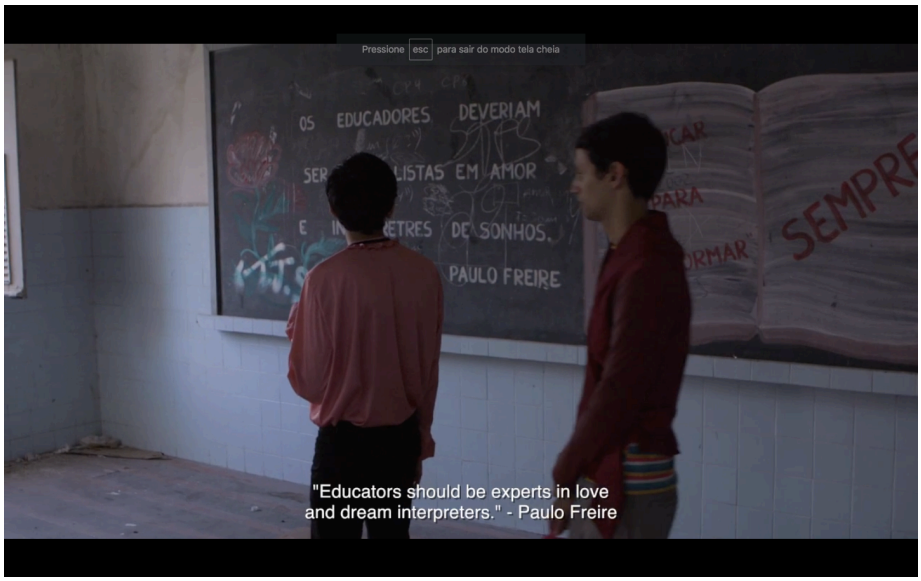
É apenas quando transcorrido um terço do filme que vemos pela primeira vez a indicação da seita em si e se planta uma nova rota. Já entendemos que o personagem vive essa rotina, se desloca no espaço urbano abandonado, encontra homens, não dorme. Ele assuma as identidades de regressado à sua cidade natal, de solitário, de amante de alguém que existe apenas em sua memória e de amante do sexo. É também o primeiro momento em que vemos uma mulher. Não há presença feminina nas ruas, pelo menos não nas ruas em que ele circula. Essa primeira mulher, no entanto, o segue e, quando há contato visual, ela vai embora.

A rotina se repete, mais uma vez a cama, o quarto, mas agora ele dorme. Em voz OFF, o personagem conta que aos poucos conseguiu recuperar o hábito de dormir. Nesse despertar com outro rapaz, novos dados sobre as Colônias, a partir de um contraponto entre o protagonista que voltou porque prefere o Recife e o rapaz que tem curiosidade e sonho de ir às Colônias. Lá, ele vivia com os pais, a irmã cumpriu o esperado pela família, e ele narra que há muitos gays disfarçados dentro de famílias heteronormativas, fazendo de conta. A completa metáfora social proposta por André Antonio é apresentada em sua forma mais clara.

Pedro segue com seus passeios pelas ruas desertas e edifícios abandonados. A segunda mulher aparece, uma senhora estranha vestida de vermelho e que segundo o rapaz com quem passeia, está em todos os lugares. O protagonista observa a arquitetura e dentro de um ambiente abandonado diz: “Quanto azulejo! Isso era uma escola ou um hospital? Isso é tão Recife”.

O espaço passa a dialogar diretamente com o tema: com uma frase do educador Paulo Freire: “educadores precisam ser especialistas em amor e intérpretes de sonhos” escrita no quadro da escola em ruínas, por onde caminham. Ele rememora algumas coisas e quando retrucado sobre estar com nostalgia e diz: “É como se meu corpo ainda reconhecesse esse lugar”. E continua: “Eu lembro que, quando eu era criança, eu achava que Recife guardava um mistério que eu ia desvendar um dia”.

Figura 12 – Frame do filme *A Seita* (I)




Fonte: A SEITA (2015), extraído pela autora.

É na metade do filme, no despertar de mais um rotineiro encontro com um outro rapaz, revela-se um mistério na cidade: a polícia das colônias está prendendo pessoas em busca de alguém que eles não sabem quem é. O protagonista é então confrontado pelo rapaz sobre seu fetiche por Recife, que portanto não o faria tão diferente das

pessoas da Colônia. O colonizador que retorna é então confrontado por quem ficou e vive uma realidade decadente, como o rapaz mesmo diz.

O ponto médio do filme é quando o protagonista, sentado no sofá, tentando ler, e sem conseguir concentrar-se se dá conta do tédio em que está vivendo. Ele então retorna para as ruínas da pegação, mas percebe coisas estranhas e é então que revela que também naquele ano de 2040, além de voltar ao Recife, havia descoberto *A Seita*.

Ele vai narrando os sinais que estavam nas paredes, cartazes espalhados para a cidade que não diziam nada, apenas com imagens, de rapazes desenhados de cor preta sobre um papel rosa. Ele fica obcecado, um traço que já existe nele, e então uma revelação através de um dos rapazes que leva pra casa: havia aparecido essa imagem através da rede de televisão das colônias, como uma interferência, uma intervenção clandestina no canal de transmissão, que logo desapareceu.

Agora de fato vemos a cidade à noite, pela primeira vez, e o personagem então caminha pelo ambiente ainda mais hostil porque sente a necessidade de descobrir e quer encontrar quem cola os cartazes. O obcecado encontra com que se obcecar: coleta diversos cartazes, fica atormentado para descobrir o que significam.

Ele então, em uma noite, consegue ver uma pessoa colando cartaz, no silêncio cortante da deserta Recife à noite, corre atrás mas a pessoa desaparece, ele começa a andar pela rua, e é surpreendido por uma mulher, numa moto, a mulher que o seguiu outro dia. Não há diálogo, mas ela o convida a subir na moto, ele sobe. Através de uma estrada de mato, que indica outro território que não o centro abandonado por onde ele circula, ele vai, na moto, acompanhado pela mulher e por duas outras pessoas que vão em outra moto.

O protagonista, como narrador em primeira pessoa que se apresenta desde o início do filme, nos dá a conhecer *A Seita*, através de seu olhar àquele monte de gente, homens e mulheres, reunidos em um grande salão repleto de obras de arte. Como em um transe, ele tenta entender, observa tudo, recebe uma bebida, segura, as pessoas são muito diferentes dele ali. É então que surge o líder da Seita, carregando a mesma taça, com um líquido dentro. Desfila observado por todos os presentes com adoração, ele anuncia que “a partir de agora, a nossa substância será misturada com todas as

bebidas do Recife, o sonho voltará a ter a importância que sempre teve". Ele hesita, mas acaba erguendo sua taça em brinde, ali ele passa a fazer parte daquele grupo. Ele dança, leve, pertencendo, adquire uma identidade nova, que está completamente associada e em função do grupo. Ele precisa pertencer e consegue. Durante todo o filme, o obsessivo e tedioso busca pertencer, fazer seu corpo ser dessa cidade, ele encontra um caminho para isso na identidade gay sexualmente ativo, mas alcança a identidade coletiva quando encontra a Seita.

Em voz OFF, enquanto vemos o despertar, dessa vez, fora da rotina, das pessoas, que amanhecem ainda naquele salão, deitadas no chão, o protagonista conta que a bebida da seita revertia o efeito da vacina obrigatória, e que eles vinham misturando a bebida em várias bebidas da cidade do Recife. Porém, revela, que na véspera de concretizar seu objetivo, os membros da Seita foram dispersados e o líder morto, e que essas eram as notícias ditas na colônia.

Nesse momento, ele nos fala do futuro, de outro lugar, numa torre de marfim nas colônias, onde ele vive isolado, pois sua família faliu. Ele volta a sua identidade tediosa e não pertencente, mas essa informação nos vem a partir do relato do protagonista, não o vemos viver esse espaço. Mas ele sonha, e ele fala de sonhos, que não consegue decifrar se são memórias do que viveu, ou se são criações. E enquanto vemos o Recife que permanece igual, esse espaço urbano abandonado e quase intacto, o protagonista nos diz: "Tenho certeza de que o sonho vai voltar", e ele confidencia ter levado frascos da substância para as colônias. Pedro encerra a gravação do sonho 43.

Evolução narrativa/identitária de Pedro:

1 O imigrante: viajante das colônias para a cidade do Recife;
2 O hedonista: sexos casuais em repetição;
3 O saudosista: relação com a casa e objetos que denotam o passado;
4 O caminhante: a relação de Pedro com a cidade, que acaba por elucidar que sua identificação se cria pela possibilidade de caminhar no espaço (nas colônias já não se caminha pelas ruas) e é a partir do caminhar que ele encontra sentido, ao relacionar-se com os homens que conhece nas ruinas e com a descoberta da seita;

5 O sonhador: Pedro envolvido pela Seita e apto a sonhar;

6 O regressado: já não se sabe se vivei ou sonhou.

## 2.2 Branco sai, preto fica

*Branco sai, preto fica* é um filme que apresenta mais dificuldades em ser analisado por dois motivos: contempla três personagens que compartilham o protagonismo, de certa forma, e é um filme realizado como documentário, não possuindo uma estrutura narrativa estabelecida por um roteiro de ficção.

O filme se inicia com um dos protagonistas, apresentado como morador da Ceilândia (cartela inicial) e como cadeirante que reside em uma casa equipada para ele. A casa também é apresentada, além de ter elevador e rampa de acessibilidade, revela uma espécie estação de som, com toca discos, microfone, monitores de referência, tudo um pouco em desordem, mas equipado, o lugar tem um aspecto de bunker, de estar em um subterrâneo, sem janelas, fios aparentes sob o teto de pintura desgastada, luz baixa no interior e ao fundo uma tela com câmeras de segurança.

Figura 13 – Frame do filme *Branco sai, preto fica* (a)

Fonte: BRANCO sai, preto fica (2014), extraído pela autora.

O personagem depois identificado como Marquim da Tropa, usando os recursos da sua estação de gravação, começa a narrar uma história, com um beat ao fundo, fazendo um rap, e que logo é mesclada como off cobrindo imagens de arquivo de fotografias do baile Quarentão. Ele narra a chegada ao baile, um flerte com uma garota e logo uma confusão que se inicia, tiros, spray de pimenta, corta o som, e a polícia que entra gritando: “branco sai, preto fica”. Em seu relato, ele reconstitui diálogos entre ele e a garota, entre ele e a polícia. Tiros.

Figura 14 – Frame do filme *Branco sai, preto fica* (b)

Fonte: BRANCO sai, preto fica (2014), extraído pela autora.

Do prólogo, vamos a outro personagem: um homem que se segura dentro de uma capsula metálica, enquanto luzes coloridas agitam o ambiente claustrofóbico que se move. É o nosso imigrante do tempo, personagem que vem do passado para o presente para construir uma reparação histórica.

Figura 15 – Frame do filme *Branco sai, preto fica* (c)

Fonte: BRANCO sai, preto fica (2014), extraído pela autora.

Do segundo personagem, vamos ao terceiro, que é apresentado fotografando a cidade, desde o alto.

Figura 16 – Frame do filme *Branco sai, preto fica* (d)

Fonte: BRANCO sai, preto fica (2014), extraído pela autora.

Voltamos ao segundo, que tenta encontrar uma saída dentro da capsula que está. E então ele começa a gravar um áudio, seu nome é Dimas Cavalança, e inicia seu áudio numerando um processo e indica o ano de 2070, ele fala ao comando central, desde sua nave e da missão de encontrar Sartana, e a chave para incriminar o estado brasileiro por crimes praticados contra populações periféricas, ele informa que aquele é seu dia de chegada e que alguns itens foram perdidos na viagem. Esse áudio que grava, parece estar sendo lido em um caderno antigo de aro metálico, e ele cita transtornos psicológicos como efeito da viagem. Voltamos ao terceiro personagem, que agora, desenha Dimas, no local que aparenta ser sua casa, ao lado passa um trem, barulhento.

Voltamos ao primeiro personagem, que agora dirige um carro, à noite, e no off, como um GPS há uma voz que diz que ele está entrando na área controlado da cidade de Brasília e que precisa possuir em mãos o passaporte de acesso e que uma autoridade da polícia do bem-estar social irá abordá-lo no próximo guichê e ainda indica

que caso não tenha o passaporte, a pessoa deve evitar constrangimentos e retornar a seu núcleo habitacional. A identidade de marginalizado é oficialmente apresentada.

Dimas abre sua nave, um container no meio de um terreno vazio. Permeamos, então, os personagens. Voltamos ao primeiro, que relata em OFF sua memória sobre a noite do ataque: sons de tiros, as pernas perderam os movimentos. Relata a iminência da morte e a situação a qual não entendia o que estava acontecendo. Voltando ao segundo personagem, ele é apresentado com uma perna mecânica caminhando em meio a um monte de sucatas, muitas delas próteses, pernas e braços mecânicos. Seguimos acompanhando o cotidiano dos personagens e, em OFF, seus relatos sobre o ocorrido no Quarentão, seus traumas. Ambos primeiro e terceiro são apresentados dentro da identidade de PCD. E é a partir do relato deles, que vamos entendendo as identidades transformadas pelo próprio ocorrido, fato que transformou drasticamente suas identidades.

Sem a perna, o personagem 3 não conseguia mais existir na cidade, interagir com a cidade, ele diz:

> O fim do quarentão foi meio que assim, o fim de uma fase da minha vida, o fim de uma das minhas vidas, eu comecei uma outra vida, né? Então foi um outro choque, quando eu saí do hospital, tive esse choque meio com a realidade, um choque com as ruas, onde a gente dançava, sabe, tudo que eu passava lembrava uma coisa, a escola, sabe, a gente ficava muito na esquina da escola, sentado numa manilha, sabe que alí a gente conversava, bolava os passinhos que a gente tinha, o que a gente ia fazer, encontrava os amigos, tal, ou onde a gente ia jogar bola. Então quando você passava e via aquela manilha ali... parece que a cidade toda era parte da minha vida, parece que cortou aquilo ali tudo, de mim sabe, era uma parte que eu tava perdendo. Eu não tinha mais direito de estar naquela esquina, e tal. Então eu cheguei em casa e que não queria mais sair de casa (BRANCO sai, preto fica, 2014).

Figura 17 – Frame do filme *Branco sai, preto fica* (e)

Fonte: BRANCO sai, preto fica (2014), extraído pela autora.

Aqui, observamos o encontro entre morte e vida. Após o evento traumático, as identidades se transformam para sempre e passam a não pertencer de forma definitiva àquele espaço-cidade. O elemento de perder a relação com a cidade se conecta também com o elemento da não cidadania oficial, porque sem o passaporte não se pode transitar em Brasília, então eles o falsificam para poder circular livremente, o que os faz falsificadores e excluídos. No entanto, afirma-se também as novas identidades pós trauma: o radialista; o fotografo e desenhista.

O personagem 3 também consegue a identidade de dançarino, pois, mesmo após o trauma, segue frequentando o baile. Nas conversas entre eles, revela-se também condições de vida e saúde e problemas do estado.

Evolução narrativa/identitária de Marquim da Tropa:

1 O cadeirante periférico;

2 O radialista;

3 O jovem divertido, paquerador e dançante: aqui se estabelece, a partir do uso de imagens de arquivo, a identidade do passado que morreu com o evento traumático que é temático no filme;
4 O periférico sem passaporte para o centro, impedido de migrar, impedido de circular;
5 O falsificador;
6 O engenheiro de um plano;
7 O realizador: seu plano de explodir Brasília se concretiza.

Evolução narrativa/identitária do personagem 3:

1 O fotógrafo periférico e solitário;
2 O PCD;
3 O jovem divertido, dançante: aqui se estabelece, a partir do relato, a identidade do passado que morreu com o evento traumático que é temático no filme;
4 O dançarino: superação, uma outra vida, permitida pela perna mecânica.

Evolução narrativa/identitária de Dimas Cavalança:

1 O imigrante, viajante do tempo, louco;
2 O justiceiro;
3 O vingador: quando o seu plano acaba por encontrar o plano de Marquim da Tropa.

## 2.3 Temporada

O primeiro plano do filme nos apresenta a cidade, o território e um personagem: um agente de endemias.

Figura 18 – Frame do filme *Temporada* (a)

Fonte: TEMPORADA (2018), extraído pela autora.

Acompanhamos o agente de endemias e um grupo de profissionais que trabalha sob o sol num bairro periférico, que se revela, em meio a ruas de casas, situado na parte alta da cidade. Eles chegam a uma escola, e é aí que conhecemos a protagonista.

Juliana é apresentada como uma mulher desconfiada, tímida, que acaba de chegar à cidade para aquele trabalho, e é apresentada pela chefe como a nova contratada para integrar a equipe de agentes. Um dado é colocado: ela tem labirintite e isso se mantém nas cenas em que trabalha e precisa lidar com altura e espaços que provocam vertigem. Todos vão embora, ela também.

É noite e ela retorna à casa, come sozinha, caminha pelas ruas que não conhece. A solidão é apresentada como um elemento na vida da personagem naquele momento. No percorrer de uma cidade nova, o estar deslocalizada. Na casa, repleta de caixas de mudança, ela se deita sozinha em um colchão no chão. Já no outro dia, ela

organiza coisas e a vemos então em uma ligação telefônica com alguém que ela espera que chegue.

Ela começa seu trabalho, e vai identificando-se a partir do grupo de agentes com quem trabalha. Aqui temos o dado mais concreto de seu movimento de migração: ela diz aos colegas que é de Itaúna, uma outra cidade. Os colegas vão explicando para ela as dinâmicas do trabalho como agente de endemias, ela vai ouvindo mas existe uma insatisfação nos riscos de mexer em entulho para poder fazer seu trabalho, isso de alguma forma, vai colocando Juliana com insatisfação diante do momento de sua vida. Ela então entra na primeira casa sozinha, e a Juliana agente de endemias começa a colocar-se, de forma sutil e tímida ainda.

Na manhã após seu primeiro dia de trabalho e uma cerveja pós jornada com seus colegas, identificamos então a pessoa com quem ela fala por telefone: Carlos, ela envia um áudio para ele no qual reclama que ele não atendeu, logo fala de móveis para a casa. Ainda não sabemos com certeza quem ele é, terminando por entender, quando ela vai com Russão, outro agente com quem trabalha, queimar horas do dia jogando videogame, e então ela fala que o marido tem um desse e que adora jogar. Juliana esposa aparece aqui, em função de um personagem que não apareceu ainda mas que existe, na narrativa. É então que ela revela “daqui uns dias ele tá aí”. Juliana espera por seu marido Carlos, que vai pedir demissão e se mudar, migrar, para morarem juntos. Juliana espera e aqui revela também que existe uma prima naquela cidade. A casa de Russão, onde eles jogam, revela traços do personagem: discos, CDs, o próprio videogame. Ali começa a surgir uma amizade.

Na sequência, ela está com a prima, na casa nova, ainda desorganizada, e um novo dado: a morte da mãe, ela fala com pesar sobre o assunto e isso indica que com a morte da mãe ela perde a identidade de filha. No meio dessa conversa, ela tenta então convencer a prima e a si mesma de que está tudo bem ali. E logo, revela que as coisas com o marido Carlos não vão bem. E surge então uma grande revelação: a gravidez de dois anos atrás, que ela perdeu já com seis meses e sabendo que seria uma menina, por um acidente de carro, onde o Carlos bateu no carro da frente que havia freado subitamente. Sem a gravidez, ela deixa de ser mãe. E o Carlos deixa de ser pai (a

paternidade, ela mesma narra, havia sido uma alegria imensa do marido), a relação começa a ir mal a partir daí. É em um quarto do filme que é planteado o passado de Juliana até ela chegar ali e o que ela carrega emocionalmente disso.

A cidade vai sendo revelada a partir das casas da população e as paisagens que se pode acima. “A cidade cresce rápido, né?” – também podemos identificá-la a partir dos relatos de pessoas com quem a imigrante se relaciona nos quais se fala do crescimento do espaço urbano, dos serviços, da história. Informações sobre como se dá a construção daquele território, sobre como as pessoas chegaram ali, retiradas de outro lugar pelos impactos do capital na região. E ela se desloca naquele espaço para trabalhar e para viver, construindo identificações pouco a pouco.

Figura 19 – Frame do filme *Temporada* (b)

Fonte: TEMPORADA (2018), extraído pela autora.

Figura 20 – Frame do filme *Temporada* (c)

Fonte: TEMPORADA (2018), extraído pela autora.

Figura 21 – Frame do filme *Temporada* (d)

Fonte: TEMPORADA (2018), extraído pela autora.

Em uma conversa pós trabalho com Russão, a amizade vai ficando mais explícita, e ele fala que ficou sabendo que talvez seja pai, que vai fazer um DNA, essa conversa, coloca Juliana em contato com o ocorrido com ela, porque Russão pergunta se ela tem filho. Ela entre então em um novo movimento narrativo: o marido que não atende, a dor reprimida dentro dela, ela está preocupada. As tentativas de contato seguem e então um *plot* narrativo: ela pega um ônibus na decisão de viajar até a cidade onde está seu marido, Itaúna.

O ponto médio do filme é a constatação de que Carlos sumiu, ela vai na loja onde ele trabalhava. Ele se foi, ela não entende, vai na casa deles, não há nada, vai na casa do pai, ele quase não interage com ela (uma relação com um vazio enorme entre eles). Ali morre uma Juliana, a Juliana filha, esposa e quase mãe de Itaúna deixa de existir, ela chora, naquele caminho de ônibus de volta para casa, para onde está sendo gestada outra Juliana, é o ponto de não retorno.

A rotina, assim como em *A Seita*, que usa o artifício da repetição também está presente em *Temporada*, no despertar e caminhar pela cidade, mas de forma distinta. Agora, no terceiro ato, Juliana passa a organizar de fato sua casa, desempacotar as coisas. A Juliana agente de endemias está integrada a seu grupo, que muda de sala de trabalho.

Figura 22 – Frame do filme *Temporada* (e)

Fonte: TEMPORADA (2018), extraído pela autora.

Juliana está em diversas mudanças naquele momento. Vai a uma festa com seus colegas de trabalho. E ela então conhece um rapaz, Juliana mulher começa a aparecer, pelo singelo despertar de uma paquera. Ela vai com o amigo Russão no Centro e lá acaba sendo levada a um salão e, consequentemente, cortando o cabelo de forma transformadora. Juliana em nova versão externa para refletir o interno.

Ela agora já é parte integrada da cidade, do grupo ao qual pertence, ele circula por ali como parte, existe confiança e troca com os amigos. E ela mesmo diz: “Ah, mas também *tô* vivendo umas coisas que nunca imaginei passar... Conheci vocês, a galera toda, fazer minas próprias coisas e tal. Isso é bom pra caramba, sabe?”

Juliana mulher finalmente se afirma: encontra o rapaz da paquera, e eles transam. Ela pertence, então, a si e passa a pertencer àquele lugar. Senta-se para tomar café com bolo na casa de uma senhora, e é ali que encontro uma metáfora na qual a migrante passa a ocupar o espaço de local – identifico como o clímax. A partir daí, Juliana será uma personagem que entre o trabalho e a casa, disfruta. Alegre e dona de si, começa a ter uma vida nova, com amigos e compra móveis para sua casa. Juliana escuta um áudio de Carlos, mas para. Isso não a interessa mais.

Figura 23 – Frame do filme *Temporada* (f)

Fonte: TEMPORADA (2018), extraído pela autora.

Ela vai para a cachoeira com os amigos do trabalho, é um momento de redenção: ela de maiô vermelho, reluzente, encontrou outra Juliana dentro de si “eu não era assim não, eu era calada, bem calada” e ela conta uma história de que aos 17 anos parou de falar, e ficou 3 anos sem falar, por trauma. Juliana dirige o carro: sorri, habitada de si.

Evolução narrativa do estado identitário de Juliana:

1 A recém-chegada, solitária e tímida;
2 A agente de endemias;
3 A esposa que espera;
4 A filha de mãe morta/A mãe de filho morto;
5 A mulher abandonada;
6 A amiga;
7 A mulher desejante e desejada;
8 A mulher negra;
9 A mulher habitada e independente.

# CAPÍTULO 3: ROTEIRO E POSTA EM CENA – O ENCONTRO DOS PERSONAGENS COM O TERRITÓRIO

## 3.1 A cidade como território do imigrante

A construção da identidade é algo que se faz a partir de um exercício dialético constante, também diretamente relacionado aos deslocamentos dos corpos nos espaços físicos e simbólicos, sociais e culturais.

Entendendo que os elementos paisagem, espaço, vínculo, memória, pertencimento, grupo social e afeto são guias dessa construção de identidade, então olhando para o filme *Temporada*, busca-se conhecer Juliana, protagonista do filme, como personagem migrante que representa essa demarcação da identidade dentro do cinema, a partir de uma narrativa que é antirracista, periférica, que fala do feminismo negro e constrói isso sem pautar dentro da narrativa direta esses temas, mas mantendo a personagem preenchida por eles a partir de seu conflito dramático.

O filme *Temporada* (André Novais, 2018) conta a história de Juliana, mulher negra que migra de Itaúna, interior do estado de Minas Gerais para Contagem, periferia na região metropolitana de Belo Horizonte, por conta de trabalho. Dentro de seu movimento migratório, a construção de identidade se torna a grande transformação da personagem que viaja com toda sua mobília de sua cidade natal desejando fazer casa nesse novo lugar e que fica à espera do marido que desaparece sem explicações, ele que deveria chegar dias depois, mas termina nunca chegando.

> Uma das características fundamentais do fenômeno da imigração é que, fora algumas situações excepcionais, ele contribui para dissimular a si mesmo sua própria verdade. Por não conseguir sempre pôr em conformidade o direito e o fato, a imigração condena-se a engendrar uma situação que parece destiná-la a uma dupla contradição: não se sabe mais se se trata de um estado provisório que se gosta de prolongar indefinidamente ou ao contrário se se trata de um estado mais duradouro mas que se gosta de viver com um intenso sentimento de provisoriedade (SAYAD, 1979, 45).

Juliana passa no seu processo de migração inicialmente originado por uma oportunidade de trabalho por um processo que é na verdade um luto de seu casamento, já desgastado depois de um aborto causado por acidente provocado sem querer pelo marido. A impermanência que ela se coloca no estado de espera por ele provoca uma completa não presença que a personagem vive até o momento em que ela de fato começa a transitar para a verdadeira presença no lugar novo.

Em meio a seus processos emocionais internos que vão se desenhando a partir sobretudo da memória falada de Juliana, ela se transforma. A interessante jornada dela como estrangeira nesse lugar, entendendo que "'estrangeiro' deverá significar um indivíduo adulto do nosso tempo e civilização que tenta ser permanentemente aceito ou ao menos tolerado pelo grupo ao qual ele se aproxima." (SCHUTZ, 1944), atravessa a construção dela com o grupo social ao qual se junta, primeiramente os acessa como colegas de trabalho e logo vai se tornando parte do grupo. Além da jornada de identificação coletiva Juliana fortalece sua identidade individual de mulher negra.

O filme começa partindo do grupo para Juliana, que aparece no primeiro momento com timidez, retraída, olhar triste e com os cabelos alisados, uma característica importante de sua transformação. Aqui, nesse caso, o cabelo é um recurso fundamental de materialização da relação de consolidação de uma identidade negra. No roteiro, esta é a primeira cena em que ela aparece:

> #06. SALINHA DOS FUNDOS DA ESCOLA/INTERNA/DIA.
>
> Os Funcionários vão chegando e abrindo as janelas. Entre eles está HÉLIO, um dos agentes. Parece ser um dia quente. LÚCIA, uma mulher magra, com cabelos curtos até o ombro, está sentada atrás de uma mesa. Ela recolhe as fichas entregues pelos agentes. Ao seu lado está JULIANA, 36 anos, mulher negra, um pouco acima do peso e de baixa estatura. Ela está sentada em uma cadeira, tendo uma mochila em cima de suas pernas. Alguns funcionários a cumprimentam (NOVAIS, 2017, p.2).
>
> LÚCIA
> Pessoal, antes docês irem embora queria apresentar aqui a Juliana. Ela vai entrar segunda pra trabalhar com a gente.
>
> JULIANA
> (Um pouco tímida)
> E aí?!
>
> JAQUE

Seja bem-vinda.

HÉLIO
Bem-vinda.

RUSSÃO
Bem-vinda, Juliana.

LÚCIA
Segunda-feira eu te apresento pra cada um com calma. Mas esse que é o Russão que te falei. Tá aqui já tem um tempo. É mais antigo do que eu.

JULIANA
Legal.

LÚCIA
Então segunda cê começa com a gente. Te deixar com o Russão mesmo.

RUSSÃO
Eu?

LÚCIA
Ela falou que tem labirintite. Qualquer coisa, se ela cair na rua, cê dá conta de carregar ela. (Para Juliana) Deixa seus documentos aí então, que eu deixo lá na coordenação depois.

JULIANA
(Tirando uns documentos da bolsa)
Beleza.

Juliana segue revirando a bolsa, tentando achar todos os documentos.

Figura 24 – Frame do filme *Temporada* (g)

Fonte: TEMPORADA (2018), extraído pela autora.

Figura 25 – Frame do filme *Temporada* (h)

Fonte: TEMPORADA (2018), extraído pela autora.

A cena, destrinchada desde o método de McKee (2006), apresenta:

**Conflito**: o que guia a cena é a chegada de Juliana como nova funcionária e para fazer parte daquele grupo; quem guia a cena é a chefe Lúcia, porque a cena indica o início de um novo ciclo, que ali apenas se apresenta como um ciclo de trabalho.

**Valor de abertura**: Resistência – o grupo se apresenta integrado e coeso.

**Beats**:

1º apresentação da nova funcionaria - Juliana tímida;

2º resistência de Russão a tê-la na equipe, clima de estranhamento - Juliana envergonhada;

3º vão embora da sala de trabalho – Juliana solitária.

**Valor de desfecho:** Descolocada – Juliana está a parte do grupo que precisará integrar.

**Ponto de virada:** a resistência de Russão que fortalece a sensação de não pertencimento e insegurança de Juliana.

Juliana surge como estrangeira ao coletivo que é apresentado ali e vai pouco a pouco fazer parte desse grupo e do espaço no qual o grupo se desloca. Durante o filme, a relação com o território é fundamental para assinalar a relação dela com a efetiva construção de pertencimento, e do caminho traçado que leva o espectador a terminar com a relação partindo de Juliana para o grupo. Na última cena, ela está despojada, sorridente, guiando um carro, com seus amigos, mas ainda assim, de alguma forma fazendo seu caminho sozinha.

Como descrito no roteiro:

> #88. ESTRADA/INTERNA/DIA.
>
> Um Uno antigo e estragado está parado no encostamento de uma estrada. Juliana está em pé com mais QUATRO AMIGOS. Jaque e Hélio estão entre eles. Jaque e Hélio tentam olhar o motor do carro para verificar o problema.
>
> HÉLIO
> Vai ter que empurrar mesmo.
>
> JULIANA
> Deixa eu dirigir? Tô com preguiça de empurrar.
>
> HÉLIO
> Uai, fia, cê sabe dirigir?
>
> JULIANA
> (Indo para o banco do motorista)
> Sei. Não sou daquelas que tem carteira, mas sei (sorri).
>
> Ela liga o carro, mas demora muito pra engatar. A galera empurra o carro com força. Surgem DOIS CARAS numa moto e também empurram. A galera agradece. O carro finalmente engrena e Juliana sai dirigindo. Ao invés de parar um pouco à frente, ela continua dirigindo. Os amigos e os motoqueiros olham surpresos, sem entender a atitude dela. Acompanhamos Juliana dirigindo o carro, por um plano lateral. Está sorrindo com a brincadeira. Olha pro retrovisor e ri mais um pouco. Segue mais por alguns segundos com o carro e um sorriso no rosto. De repente, fica um pouco pensativa, mas ainda sorrindo. Acompanhamos ela no mesmo plano, até que resolve voltar e buscar os amigos. Ela faz o retorno e segue até parar onde estão todos. Ela "zoa" com os amigos. Todos riem, dizendo que acharam que ela iria mesmo embora (NOVAIS, 2017, p.49).

Figura 26 – Frame do filme *Temporada* (i)

Fonte: TEMPORADA (2018), extraído pela autora.

A cena destrinchada apresenta:

**Conflito**: Carro quebrado na estrada, com os amigos.

**Valor de abertura**: União: estão juntos para resolver a situação;

**Beats**:

1º precisam empurrar o carro;

2º Juliana pede para dirigir, mesmo dizendo que não tem carteira;

3º o carro pega mas Juliana segue sozinha na direção, fazendo uma brincadeira com os amigos;

**Valor de desfecho:** Pertencimento: Juliana segue sozinha: mesmo que no roteiro esteja previsto o retorno, a cena em montagem termina nela sozinha, rindo.

**Ponto de virada:** Quando Juliana segue no carro, sozinha.

Essa cena final da montagem, que não era a cena final no roteiro de filmagem e que também não termina como descrita na versão do roteiro de set, representa como Juliana de fato passa a fazer parte do grupo, se conecta com sua identidade de mulher negra, consegue estabelecer seu próprio caminho e ser feliz naquele

território/grupo/trabalho/cidade sem manter como dor a história que anteriormente guiava sua vida e sobretudo consigo mesma. Nessa imagem, a construção da identidade é consolidada dentro do arco da personagem no filme e carrega também todo o processo emocional vivido pela protagonista.

Nesse momento, evidencia-se que o deslocamento territorial de Juliana levou a personagem, não apenas a uma interpretação do mundo novo ao qual chegou a partir de uma necessidade de pertencer, mas a uma necessidade de retomar a centralização de sua própria narrativa de vida.

> Aplicado ao mundo social isto significa que somente membros do grupo interno, tendo um definitivo status em sua hierarquia e também estando ciente dele, podem usar seu padrão cultural como um esquema de orientação natural e digno de confiança. O estrangeiro, entretanto, tem de encarar o fato de que ele carece de qualquer status como um membro do grupo social no qual está entrando e, portanto, está inapto para alcançar um ponto de partida para tomar seus rumos. Ele descobre a si mesmo como um caso limite fora do território coberto pelo esquema de orientação corrente dentro do grupo. Ele, portanto, não pode mais considerar-se como o centro de seu ambiente social, e este fato causa novamente um deslocamento de suas linhas de contorno da relevância (SCHUTZ, 1944/2010, p.124).

Nesse sentido, quando Juliana ao longo do seu recorrido conecta-se com os colegas, consegue trocar e estabelecer relações de amizade, permite-se viver outras experiências e integrar o grupo, frequenta festas, conversa sobre sua vida pessoal e a dos amigos e se abre, ela vai se aproximando da identidade que assume ao final do filme. Tudo isso materializado na sua progressiva mudança de aparência: grifada pela mudança do cabelo, presente nas roupas mais abertas e leves, nos movimentos do corpo, na sutileza da relação com o espaço urbano, em como ela caminha, mais fluidamente, como alcança um pertencimento ao espaço. A própria maneira como se sente disponível para beijar um homem na rua, com quem tem um breve romance.

> O que é comumente chamado o processo de ajuste social no qual o recém-chegado tem que se submeter é, porém, um caso especial deste princípio geral. A adaptação do recém-chegado ao grupo interno que à primeira vista pareceu ser estranho e não familiar para ele, é um processo contínuo de indagação do padrão cultural do grupo aproximado. Se este processo de indagação tiver sucesso, então este padrão e seus elementos tornar-se-ão para o recém-chegado uma coisa natural, um inquestionável estilo de vida, um abrigo e uma

> proteção. Porém, então o estrangeiro não será mais um estrangeiro e seus específicos problemas terão sido resolvidos (SCHUTZ, 1944/2010, p.129).

A relação com o deslocamento é fundamental no processo do filme em expor essa construção da protagonista. O filme já se inicia com deslocamentos fazendo um arco que apresenta o grupo até chegar nela. Além das próprias estratégias de roteiro, traz uma trilha sonora, composta por Pedro Salles Santiago, que mobiliza a própria ideia de coreografia que se faz nesse espaço: o grupo trabalha no combate a endemias e se desloca muitas vezes em um fluxo ritmado e demarcado. Juliana desloca-se o tempo todo, construindo a partir desse movimento sua relação com o espaço, esse que ela pouco a pouco precisa entender, seja no âmbito prático de deslocar-se para visitar as casas no seu trabalho, seja no entendimento dos códigos da violência naquele espaço, das relações com as pessoas que vivem ali, como elas reagem e interagem com esses profissionais e tudo que envolve pertencer.

São muitas cenas em que ela ou ela e seu grupo se deslocam na cidade. Em dado momento, ainda nos primeiros dias, ela sutilmente se perde no caminho.

Figura 27 – Frame do filme *Temporada* (j)

Fonte: TEMPORADA (2018), extraído pela autora.

Na cena, conforme descrita em roteiro:

> #08.RUAS DO BAIRRO AMAZONAS/EXTERNAS/NOITE.
>
> Juliana caminha por uma rua deserta, um morro. Ela entra em outra rua e após caminhar mais um pouco acaba percebendo que está no caminho errado. Ela volta um pouco e olha a placa com o nome da rua na esquina. Pensa um pouco e segue andando pelo morro em que estava antes, procurando a rua certa.

Apresenta-nos a possibilidade da seguinte análise:

**Conflito**: está perdida pelas ruas do bairro, à noite.

**Valor de abertura**: deslocalização: ela erra ruas e não sabe exatamente por onde ir.

**Beats**:

1º caminha por rua deserta;

2º percebe o caminho errado;

3º olha uma placa, reflete;

4º segue o outro caminho.

**Valor de desfecho:** realização: ela consegue, mas ainda depende de placa;

**Ponto de virada:** quando ela percebe que está no caminho errado, esse ponto reflete o que virá na vida dela também, sobre a busca do marido e a esperança que possuía do retorno e reencontro com ele.

Em seu processo de desterritorializar-se, Juliana se perde objetivamente no caminho, e é no erro e na experimentação desse deslocamento que ela vai pouco a pouco encontrar sua identidade, em todas as andanças que perpetra sobre esse espaço desconhecido que irá tornar-se sua casa. Há alguns outros momentos que acentuam esse entendimento, como quando ela fala sobre sua vida timidamente pela primeira vez.

Figura 28 – Frame do filme *Temporada* (k)

Fonte: TEMPORADA (2018), extraído pela autora.

Analisando a cena, também nos é proposta a relação tempo-espaço para a construção identitária da protagonista. Ela nos oferece algumas informações:

> #13. RUA DO BAIRRO AMAZONAS/EXTERNA/DIA
> .
> Russão e Juliana andam pelas ruas, usando seus uniformes.
> Hélio está junto deles.
>
> HÉLIO
> O serviço é de boa, Juliana. Cê vai ver.
>
> RUSSÃO
> Essa área aqui é de boa. Cê vai conhecendo o pessoal e tal. Aí fica fácil.
> Agorinha mesmo tá tomando café aí com morador.
>
> HÉLIO
> Geralmente uns café bão.
>
> JULIANA
> É? Uai, bom demais.
>
> HÉLIO
> Cê é daonde?
>
> JULIANA

Itaúna.

HÉLIO
Uai. Tenho parente lá.

JULIANA
É?

HÉLIO
Mas cê não deve conhecer, não. Cidade é grande, né?!

JULIANA
É. Difícil conhecer todo mundo.

HÉLIO
Tô ligado. Mas chama Vânio. Meu primo. É dum clube de motoqueiro lá.

JULIANA
Massa.

RUSSÃO
Mas cê mudou pra cá quando?

JULIANA
Quinta-feira. Tô morando num barracão lá pra cima.

RUSSÃO
Ó!

JULIANA
É. Saiu no diário oficial de repente e aí eu tive que vim correndo.

RUSSÃO
Os três seguem a caminhada.

**Conflito**: não há conflito, mas a cena tem como função dar informações sobre a protagonista

**Valor de abertura**: Acolhimento

**Beats**:

1º caminham e conversam

**Valor de desfecho:** Acolhimento

**Ponto de virada:** Não há

Mesmo não apresentando nenhuma transformação, é uma cena fundamental porque é onde os colegas, trabalhadores daquele território apresentam o território, ela

se sente acolhida e acaba por falar de si, de onde veio e onde mora. A relação com o espaço é construída pelo deslocamento e pelo diálogo que promove alguns passos do que será essa relação dela com o grupo e com pertencimento a este grupo.

Também vemos a relação dessa construção com o espaço quando se mostra a cidade em construção no frame abaixo:

Figura 29 – Frame do filme *Temporada* (I)

Fonte: TEMPORADA (2018), extraído pela autora.

Ou quando vemos que essa cidade é o espaço de pertencimento e a identidade daqueles colegas, como na imagem a seguir:

Figura 30 – Frame do filme *Temporada* (m)

Fonte: TEMPORADA (2018), extraído pela autora.

Também a partir da relação com a cidade, a relação com entrar nos espaços privados e íntimos das pessoas, revelando essas outras identidades com esses espaços, enquanto ela está construindo casa para si é uma ferramenta de reflexão sobre a condição de migrante específica dela e a condição que seu trabalho impõe como deslocamento constante para a construção desse processo. Isso indica que as escolhas de roteiro também apontam para uma determinação de que esse movimento dela se daria por meio de uma obrigatoriedade que condiciona a personagem nesse momento de sua vida de se deslocar naquele espaço novo.

Em todo seu movimento, já mais próximo do final do filme, há um contraponto muito simbólico nesse sentido, que é quando ela adentra na casa de uma moradora idosa e toma um café enquanto conversa com ela. Não coincidentemente a atriz é a mãe do roteirista e diretor e, naquele ambiente, completamente cheio de identidade, memória, história, ancestralidade, afeto, Juliana é confrontada com sua própria busca e vivência que vem construindo. Ela encontra um lar de outra pessoa que passa então a existir em reflexo como a potência de lar que ela, sozinha, nessa identidade que tem naquele momento, pode construir.

Figura 31 – Frame do filme *Temporada* (n)

Fonte: TEMPORADA (2018), extraído pela autora.

Muitos elementos são importantes nesse filme para a construção da identidade da personagem de Juliana e consequentemente servem como objeto para compreender como, nas bases da psicologia social, a construção da identidade se faz a partir da relação móvel do corpo com o espaço externo, com o espaço privado, com a sociedade e com a cultura (todos os códigos que ela carrega, todos os elementos que definem e representam esta cultura).

A maneira como isso se faz é a partir do que chamo de **coreografia do território**, a coreografia criada pelo roteiro, pela posta em cena e pela atuação e direção que condicionam o movimento do personagem no espaço cinematográfico, deslocando-se de si como migrante, deslocando-se fisicamente pelo ambiente novo, mas também pelas memórias, pelo que carrega como história pregressa, pelos espaços físicos, emocionais e sociais que passa a conhecer e reconhecer (no sentido de identificar-se com).

Nesse sentido, aqui, o deslocamento é não somente uma ação determinada que é o *detonante* da história, apropriando-se de um conceito do modelo clássico de roteiro, mas sobretudo um constante deslocamento que é a busca e a dialética da construção

de identidade. Juliana se desloca para o passado, voltando para Itaúna para aceitar que seu marido sumiu/partiu. Retorna à casa do pai, para entender que ali também já não é seu lugar. Voltar já não é encontrar o que deixou.

Figura 32 – Frame do filme *Temporada* (o)

Fonte: TEMPORADA (2018), extraído pela autora.

Aqui analiso uma sequência fundamental dentro da narrativa, composta por seis cenas e que entendo como ponto médio do filme, porque é a partir dessa cena que se estabelece o ponto de não retorno da personagem, já que a partir dali a transformação dela se dará sem volta ao que ela já foi outrora.

#33. BR 381/EXTERNA/FINAL DA TARDE.

Juliana dá sinal para um ônibus que passa, escrito "Viação Itaúna".

Nesse momento, já sabemos que ela é de Itaúna e já sabemos que o marido não chegou e não responde ligações e mensagens, então é de fácil associação que ela está regressando à cidade.

#34. EMPRESA ONDE CARLOS TRABALHA/INTERNA/NOITE.

Juliana chega no trabalho de Carlos e procura por ele.
Chega perto da secretária, SUZANA.

JULIANA
Ei, Suzana, tá boa?! Te liguei hoje perguntando sobre o Carlos. Quem que tá aí dos chefes?

SUZANA
O Maurício tá aí. Pera que vou chamar ele.

Juliana espera em pé, andando de um lado para o outro.

MAURÍCIO chega.

MAURÍCIO
Fala, Juliana. Tudo bom?!

JULIANA
Beleza não tá. O Carlos sumiu.

MAURÍCIO
Pois é. Se eu tivesse seu telefone tinha ligado procê. Foi uma coisa muito estranha. Ele pediu demissão, sabendo que não ia receber nada e sumiu do mapa. Pessoal aí falou que ele saiu da cidade. Quando a Suzana falou que você não sabia onde ele tava, achei muito estranho.

Juliana e Maurício se olham em silêncio.

#35. CASA DE JULIANA E CARLOS/INTERNA/NOITE.

Juliana procura Carlos, mas a casa está fechada. Com sua chave, ela abre a porta e encontra a casa quase toda vazia. Sobraram alguns móveis e pertences de Juliana, empacotados.

#36. RUAS DE ITAÚNA/EXTERNA/NOITE.

Juliana anda pelas ruas da cidade, meio sem rumo.

#37. CASA DO PAI DE JULIANA/INTERNA/NOITE.

Juliana entra na sala da casa do PAI. Está vazia. Ela entra na cozinha que também está vazia e escuta um rádio ligado.
O Pai está no quintal queimando algumas coisas que estão amontoadas.

PAI
Juliana?

JULIANA
Ei, pai.

PAI
Uai. Que que cê tá fazendo aqui?

JULIANA
É... Vim dar uma passada rapidinho. Vim pegar uma coisa aqui.

PAI
Uai... entendi.

Ele continua colocando coisas pra queimar no fogo. Olha pra filha rapidamente, mas volta a olhar para as chamas.

#38. ÔNIBUS DE VIAGEM/INTERNA/NOITE.

O veículo anda pela estrada.
Juliana está sentada em uma das poltronas, pensativa.

A análise aqui será feita pela sequência, porque entendo que só existe sentido nela como sequência.

**Conflito**: Juliana vai atrás do marido na cidade natal.

**Valor de abertura**: Dúvida, ansiedade: Juliana não faz ideia do que houve e tem esperanças de encontrar o marido e retomar seu passado.

**Beats**:

1º Juliana viaja de ônibus para Itaúna;

2º Juliana descobre que o marido sumiu, pediu demissão e foi embora;

3º Juliana constata que nem em casa ele está;

4º Juliana reencontra o pai, mas não há conexão;

5º Juliana regressa com a certeza que está só.

**Valor de desfecho:** Abandono, solidão: Juliana retorna a Contagem com a certeza de que só tem a si mesma.

**Ponto de virada:** Descoberta de que o marido sumiu.

Nesse momento, para Juliana, voltar passa a ser voltar para Contagem e fazer sua casa, possibilitar ver-se saindo das caixas que estavam antes amontoadas, ganhando vida, despindo-se. Inclusive quando ela consegue relacionar-se com outro homem, num momento que demarca fortemente a apropriação que ela faz de si mesma numa nova identidade.

Pouco a pouco, a coreografia vai sendo desenhada no espaço com esses outros corpos e a transformação vai se tornando visível na personagem. O momento da volta para Contagem depois de ir para Itaúna é quando ela definitivamente retoma a si mesma. E é perceptível na maneira como ela passa a relacionar-se com as pessoas e esse grupo social ao qual ela deseja e precisa fazer pertencer. Ela deixa aquele espaço como uma parte de sua vida e assume a nova realidade. E isso está no relacionar-se com outro homem, na amizade com Russão, numa conversa com a chefe em que falam sobre racismo, na mudança de cabelo, na casa e nas roupas.

> Somente após, tendo assim reunido um determinado conhecimento da função interpretativa do novo padrão cultural, pode o estrangeiro começar a adotá-lo como esquema de sua própria expressão (SHULTZ, 1944/2010, p. 125).

É no encontro com Contagem, seu espaço e aquelas pessoas que juliana também consegue se identificar e se sentir em casa.

> #24. PARTE DE CIMA DA CASA DO MORADOR/EXTERNA/DIA.
>
> Juliana e o Morador estão andando na parte de cima do quintal. Juliana analisa focos do mosquito. Percebe que não tem muitos. Está um pouco cansada e resolve escorar um pouco na mureta. Vemos a paisagem do local, que mostra não muito longe dali um paredão de casas, onde podemos observar vários cômodos e quintais de diversos moradores do bairro da frente. Em um diálogo improvisado, Juliana conversa com o Morador no extra-campo, enquanto a câmera vai vasculhando por diversas casas do bairro da frente, como se mostrasse os diversos universos daquele local. No final da conversa, Juliana se questiona como vai descer a escada que teve tanta dificuldade de subir.
>
> #55. SHOPPING OIAPOQUE/INTERNA/DIA.
>
> Juliana e Russão andam olhando as barracas de produtos importados do shopping popular, do centro de Belo Horizonte.

As cenas não apresentam transformações consideráveis para que se aplique uma análise mais detalhada, porém funcionam como na construção desse espaço onde desloca-se Juliana. E para a narrativa como um contraponto da periferia e do centro. Também pontuam, observadas em conjunto e depois que já a vimos regressar de sua cidade natal, a construção da relação de pertencimento de Juliana através de seu grupo, do seu trabalho e do conhecer essa cidade. Para essa personagem, a identidade está em função de pertencer ao espaço e ao grupo social do qual precisa fazer parte

como imigrante por trabalho, mas supera a própria noção primária desse imigrante trabalhador subvertendo o entendimento de que:

> Afinal um imigrante só tem razão de ser no modo do provisório e com a condição de que se conforme ao que se espera dele; ele só está aqui e só tem sua razão de ser pelo trabalho e no trabalho; porque se precisa dele, enquanto se precisa dele, para aquilo que se precisa dele e lá onde se precisa dele (SAYAD, 1979, p. 55).

Juliana passa a ser em função de muitas coisas, pois: “O indivíduo isolado é uma abstração. A identidade se concretiza na atividade social. O mundo, a criação humana, é o lugar do homem. Uma identidade que não se realiza na relação com o próximo é fictícia, é abstrata, é falsa” (CIAMPA, 1987, p. 90).

## 3.2 A cidade como corpo e possibilidade

Abrir-se ao sonho é o princípio de tudo. Quando alguém se propõe a criar uma ficção científica, uma realidade distópica, dar-se abertura ao espaço do sonho, e no espaço do sonho é permitido expandir-se. As dimensões do tempo e do espaço se tornam dilatadas. Em *A Seita* (2015), dirigido por André Antônio, o protagonista apenas deseja sonhar e esse é o detonante da trama que o leva a deslocar-se. Migrar de colônias espaciais para o Recife. Migrar de 2040, para 2015, 1980, 1900, ou qualquer outro tempo que é carregado pela paisagem de uma cidade. Ainda que construindo para si mesmo uma realidade outra, em que inclusive os corpos são sobreviventes, sendo corpos *queer*. A cidade se torna o espaço de deslocamento do personagem e que carrega, portanto, a narrativa e a relação com os outros corpos que surgem durante sua passagem.

A primeira sequência do filme *A Seita* (2015) é um compilados de espaços vazios e abandonamos, um posto de gasolina entregue aos pombos, ruínas, lugares completamente desocupados e desabitados em áreas quaisquer do Recife. O ano é 2040, e as pessoas deixaram as cidades para irem viver em colônias espaciais, mas Pedro decidiu voltar ao Recife e migra então para essa cidade em ruínas. A motivação

de Pedro para migrar é dormir e sonhar, pois isso já não é mais permitido nas colônias onde os cidadãos são obrigados a tomar uma vacina que impede o sono; e a vigília torna-se um padrão para a produtividade e foco na realidade concreta, sem a abstração do onírico.

Vazios urbanos, deslocamento, tempo e espaço. Essas são as chaves para a análise desse filme. Um longa-metragem filmado em locação, no ano de 2014, na cidade do Recife e que constrói, com um baixíssimo orçamento (de R$60.000,00 sessenta mil reais), uma ficção científica filmada em locações espalhadas pelo Recife e Região Metropolitana.

A ideia de Deleuze de que “o cinema produz realidade” apresenta-se aqui como um entendimento obvio, visto que o que se constrói como tempo, espaço e relação dentro do filme são acontecimentos concretos dados pela existência das próprias locações que propõem a cidade construída pelas imagens e pela narrativa.

> O ponto mais importante, no problema da crença, é a o da falsa crença (p.360/1.360). Com que direito acreditamos, inclusive nas ficções? Ora no nível de causalidade, as crenças fictícias podem ser corrigidas pelo cálculo das probabilidades (probabilidade filosófica). Mas, e a crença nas existências dos corpos? É uma ficção, mas uma ficção que não pode mais ser corrigida, pois ela própria, tornou-se um princípio. Essa contradição vivida é insuperável (DELEUZE in LAPOUJADE, 2018, p. 138).

Assim como os corpos dos quais Deleuze fala, é dado que os filmes se tornam corpos (unidades) e as cidades dos filmes se tornam corpos e se nos desprendemos do que há extra filme, é possível entender todos esses corpos como signos hermeticamente encaixados na realidade do que é ficcionalizado ou documentado na tela do cinema.

No catálogo da Mostra Brasil Distópico, realizada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro e que exibiu *A Seita* em sua programação em 2017, André Antônio, roteirista e diretor, escreve:

> Realizar *A Seita* (2015) foi, em grande parte, retornar às paisagens que fizeram parte da minha infância até mais ou menos os 10 anos de idade. Eu morava no bairro de São José, uma região central porém decadente do Recife. Havia, bem próximo, algumas ruas comerciais, mas havia também muitas partes desertas, principalmente nos arredores de antigas fabricas abandonadas que faziam parte de um passado industrial recifense que eu desconhecia. Eu lembro que,

> ainda criança, esses lugares-fantasma exerciam uma espécie de fascínio em mim. Eu tinha um certo prazer quando tinha a chance de passar por eles. Minha imaginação ficava atiçada como se aqueles estilos arquitetônicos estranhos, aquelas rachaduras e pinturas descascadas guardassem um mistério que, quem sabe um dia, eu poderia desvendar. A aura desses lugares vez ou outra retornava em sonhos. Em *A Seita*, eu queria preservar essa aura. O protagonista vaga por esses lugares como quem passeia por locais que não vê há muito tempo. Não se tratava de fazer uma "denúncia" pelo fato daqueles lugares estarem abandonados. Tratava-se antes de usufruir aqueles lugares justamente por seu caráter de ruína, cercando-se de uma ficção distópica onde o que prevalece é um certo sentido de fim (BARBOSA, 2017, p.73).

O sentido de fim, a dimensão da morte dessa cidade e da resistência dos corpos *queer* que habitam o espaço tornam-se portanto alicerces na construção do filme. Mesmo quando o realizador aponta para o não questionamento do abandono dos espaços, há uma concreta dimensão desses vazios urbanos, logo, dessa cidade que se filma. O Recife morto dos anos 2040, é uma construção diegética de um mesmo Recife morto de 2014 e ainda dos anos 1990, quando o realizador era menino e circulava por esta mesma cidade em ruínas.

Soma-se à ideia do abandono dos espaços, a relação de pertencimento do espaço ao corpo e vice-versa e a dimensão da solidão, que é também o vazio refletido na cidade. Ao vagar nesses espaços, o protagonista que se desloca nessa cidade vazia reflete o seu vazio e vai, ao longo do filme, também dando lugar a uma experiência de deslocamento na construção de uma relação de identificação e, posteriormente de identidade com um espaço que lhe é também memória afetiva. Ele se permite o hedonismo e o deleite, saudando memórias que aqueles lugares lhe proporcionam. A partir do deslocamento do protagonista, a cidade vai, portanto, ganhando vida e as ruínas são ocupadas por outras experiências com esse espaço e a construção de outras memórias.

Alguns dos vazios construídos nas imagens são descritos no roteiro assim:

> Cena 1: Surge em fonte *pink* por cima da imagem: "Recife, 2040". Começa uma trilha futurista-misteriosa. Montagem com paisagens de ruínas desertas do Recife (BARBOSA, A. A., 2015, p.1).

Figura 33 – Frame do filme *A Seita* (m)

Fonte: A SEITA (2015), extraído pela autora.

Figura 34 – Frame do filme *Temporada* (n)

Fonte: A SEITA (2015), extraído pela autora.

Figura 35 – Frame do filme *Temporada* (o)

Fonte: A SEITA (2015), extraído pela autora.

A construção social do espaço no filme torna-se uma questão muito importante pois além de ser fundamental na força narrativa da ficção científica e que é o cenário para a experiência relacional de solidão e vazio na paisagem, revela, sobretudo, mesmo que não prioritariamente com o caráter de questionamento político, o abandono de uma cidade existente e a constante presença desses vazios urbanos no cenário extra filme. David Harvey, em *Spaces of Hope*, aborda que um dos elementos da reconstrução do espaço urbano é com objetivo de aumentar a acumulação,

> [...] é a organização da construção territorial através do poder do estado de regular dinheiro, leis e política e de monopolizar os meios de coerção e violência de acordo com interesses soberanos (às vezes, extraterritoriais)[2] (HARVEY, 2000, p.60, tradução nossa).

Logo, a realidade vivenciada na distopia dos anos 2040, em que os territórios disputados para controle já não são mais na Terra, o abandono é o que passa a reger estes territórios. E isso incomodamente e cruelmente reflete a própria disputa territorial

---

[2] [...] *is the construction of territorial organization, primarily (though not solely) state powers to regulate money, law and politics and to monopolize the means of coercion and violence according to a sovereign (and sometimes extra-territorial) will* (HARVEY, 2000, p.60).

em curso na cidade do Recife, em que há esses vazios, que não são preenchidos por um planejamento de uso ou de requalificação e reurbanização porque para a dinâmica econômica não há interesse prioritário naquele momento.

A paisagem do filme é, portanto, pertencente ao seu tempo e espaço, mesmo que reflita dimensões históricas, sociais e econômicas do período em que foi realizado nas locações. O espaço criado para o Recife onde Pedro chega como imigrante das colônias espaciais em 2040, é um espaço de completa subjetividade que vai sendo requalificado simbolicamente pelo protagonista, ainda que pareça permanecer abandonado. Também é um espaço em que cada projeto arquitetônico ganha novas funções. As ruínas já não atendem mais ao programa arquitetônico definido para cada uma delas em suas construções. Essa seria, portanto, a materialização arquitetônica da dimensão da morte. As construções vão ganhando vida nas relações e nos novos usos dados aos vazios.

Pedro vai construindo identidade, a partir do momento em que o deslocamento no vazio se torna preenchido pela presença de outras pessoas. E nos encontros em que lhe é permitido exercer a liberdade *queer*, ele reconecta-se com a cidade do Recife. Como diz o próprio realizador “O *queer* incomoda mas nunca está ‘fora’ da ordem simbólica, da maquinaria para cuja insensatez ele próprio aponta” (BARBOSA, 2017, p.77). Essa é, portanto, a maior distopia criada na narrativa de *A Seita*, o total pertencimento desses corpos a estes espaços todos desta cidade toda, que existe no filme, para que esses resistentes, que não migraram para as colônias espaciais ou que dela voltaram, possam exercer suas subjetividades, inclusive a de dormir e sonhar. O fato deles estarem lá é também o fato deles sempre terem estado.

Algumas cenas e descrições dessa contemplação e dessa ressignificação da cidade são apontadas pela ocupação das ruínas:

Figura 36 – Frame do filme *Temporada* (p)

Fonte: A SEITA (2015), extraído pela autora.

No frame acima, desloca-se e ressignifica-se o espaço a partir do elemento humano e da integração entre os pares que se identificam nele, podendo, portanto, estabelecer vínculos e experiências na construção afetiva do espaço, dando às ruínas, novos usos e significados, tornando-as vivas novamente. Nesse sentido, a seguinte cena carrega pontos a serem observados.

> CENA 21
>
> Os dois chegam nas ruínas do Marista. Plano aberto os mostra se aproximando.
>
> PEDRO
> Era aqui, ainda restou alguma coisa.
>
> CORTA PARA:
>
> Os dois estão dentro das ruínas do colégio. Andam pelo corredor, sobem a escada, entram nas salas (numa delas há um quadro com uma frase de Paulo Freire, em outra, dançam juntos), observando tudo.
>
> JULIO
> Quanto azulejo. Era uma escola ou um hospital?
>
> PEDRO
> Isso é tão Recife! A feira de ciências era nessas salas.
>
> JULIO
> A minha escola era mais bonitinha hein?
>
> CORTA PARA:

Observam do primeiro andar a paisagem.

PEDRO
Acho que a piscina era ali. O professor de natação tinha uma gaiola com um sabiá perto do vestiário.

JULIO (debochando)
Own, tá nostálgico.

PEDRO
Não, viu? Eu sofri tanto bullying aqui que nem dá pra ficar nostálgico. O pior é que todos os idiotas que estudaram comigo foram pras colônias. É como se fosse um carma [pausa]. Nem é nostalgia, mas é como se meu corpo ainda conhecesse esse lugar, como se ele soubesse automaticamente o que fazer e o que sentir quando eu entrei.

CORTA PARA:

Entram numa sala.

PEDRO
Eu lembro muito dessa sala. A gente fez uma festa de aniversário surpresa prum zelador que nunca sorria. Esqueci o nome dele. Ele abriu a porta, a gente tinha feito um bolo, gritou SURPRESA! e ele... nenhum sorriso.

JULIO
*Qu*ê?

PEDRO
A coordenadora achou nossa ação louvável e falou pra ele: “A vida é bela, sorria pelo menos uma vez!”

JULIO
Aí ele começou a gargalhar pela primeira vez na vida porque aquela piranha sabia quanto era o salário dele né?

Pedro ri.

CORTA PARA:

Entram no banheiro do colégio em ruínas. Julio tem atrás de si uma parede de azulejos azuis, onde ainda há um cartaz educativo sobre o corpo humano colado.

PEDRO
Ugh

JULIO
(numa pose debochadamente teatral, levando a mão à testa, como numa peça de escola): “I laughed, I cried”.

Contracampo de Pedro olhando, com um sutil sorriso.

Destrinchada, nos apresenta:

**Conflito**: Pedro retorna a um espaço familiar da escola onde estudou.

**Valor de abertura**: Nostalgia.

**Beats**:

1º entrada no espaço;

2º rememoram momentos;

3º Pedro revela o bullying;

4º os dois caminham

**Valor de desfecho:** Nostalgia.

**Ponto de virada:** Não há.

A presente cena é informativa e não transformadora mas para a construção do espaço e da relação do imigrante com ele, é crucial, sobretudo quando textualmente o protagonista diz: “mas é como se meu corpo ainda conhecesse esse lugar, como se ele soubesse automaticamente o que fazer e o que sentir quando eu entrei.”

Figura 37 – Frame do filme *A Seita* (q)

Fonte: A SEITA (2015), extraído pela autora.

No frame acima, o deslocamento pelo território, algo presente em diversas cenas do filme e que funciona como construção de pertencimento, contemplação, hedonismo e, como condutor narrativo, para o suspense que o leva até a seita que dá nome ao filme.

Figura 38 – Frame do filme *A Seita* (r)

Fonte: A SEITA (2015), extraído pela autora.

A descrição da cena do frame da figura 38, é:

> CENA 45
>
> Pedro anda por uma rua deserta próxima. Ele caminha devagar, como se desiludido por não ter descoberto nada (BARBOSA, A. A., 2015, p. 22).

Revela-se aqui, além do elemento do vazio, já obvio às passagens, o elemento da relação com o que está escondido pelo lugar, o que há de ser revelado que é o que mobiliza o personagem a andar por essa cidade cada vez mais.

O que ocorre em especial na relação tempo e espaço em *A Seita* é que o deslocamento do protagonista se dá em diferentes vias:

1 movimenta-se na cidade;

2 migra desde as colônias até o Recife, retomando uma realidade de outrora;

3 migra para o passado, quando retorna e resgata vários de seus objetos e da vida que ele havia vivido no passado naquela cidade; quando desloca-se contemplando suas edificações e desenhos arquitetônicos que são materializações do tempo que passa visualmente no espaço de uma cidade;

4 estabelece o presente de sua vida na cidade do Recife, já não mais nas colônias, portanto, no presente, ele já consegue estabelecer vínculos com o sono, o sonho e os vazios;

5 chega a uma cidade que é em si uma ficção de um Recife em um futuro hipotético criado pelo roteirista.

Figura 39 – Frame do filme *A Seita* (s)

Fonte: A SEITA (2015), extraído pela autora.

Na figura 39, a relação com o tempo é estabelecida também no espaço interno, não apenas no espaço urbano público. A construção do ambiente casa também dialoga com a viagem no tempo e o espaço que o protagonista passa a viver. assim como em

*Temporada*, *A Seita* constrói o espaço interno como identidade, no caso de Pedro uma que ele resgata de seu passado e no caso de Juliana de *Temporada*, uma que ela passa a construir, também a partir da circulação em outros ambientes casa dos moradores daquela região para a qual imigra.

Os deslocamentos temporais são marcados não só pela arquitetura que é filmada nas locações mas pela construção do imaginário a partir dos objetos de cena e de toda direção de arte do filme.

É possível ressaltar que a dimensão cultural e histórica dos objetos e sobretudo dos projetos arquitetônicos é sem dúvida uma possibilidade inata de deslocamento temporal e de entendimento histórico, tornando-se diretamente objeto do tempo no espaço construído. Além de revelar história, a arquitetura revela, sobretudo, a sociedade. A construção dos espaços urbanos se dá por uma lógica mercantilizada e nesse sentido, acaba por refletir também as estruturas econômicas e sociais e seus tempos.

E assim, na construção do filme a partir das locações em que filma e da narrativa, cenografia, arte, montagem que constroem, irrompem com uma verdade que está presente nas telas, a qual entendo como finita e concreta enquanto dura o filme.

As arquiteturas da cidade revelam seus tempos e suas histórias, tornando o filme também um documento sobre arquitetura, sociedade e memória.

Figura 40 – Frame do filme *A Seita* (t)

Fonte: A SEITA (2015), extraído pela autora.

Figura 41 – Frame do filme *A Seita* (u)

Fonte: A SEITA (2015), extraído pela autora.

Figura 42 – Frame do filme *A Seita* (v)

Fonte: A SEITA (2015), extraído pela autora.

Figura 43 – Frame do filme *A Seita* (x)

Fonte: A SEITA (2015), extraído pela autora.

E é nessa presença do deslocamento, que faz com que a migração seja o ato em si de cesura (Benjamin) no espaço e no tempo, que há a construção da identidade de Pedro no relato do filme. A presença de Pedro em cena deslocando-se nesse Recife distópico é apresentada sob o olhar dele para o espaço e a sua pequenez diante daquele espaço que o engole, mas que vai aos poucos também fazendo com que ele torne a ser dali. Por exemplo nas cenas:

> CENA 3
>
> Montagem de Pedro caminhando por várias ruas e paisagens do Recife decadente (com trilha).
>
> CENA 7
>
> Pedro está encostado em uma ruína. Ele fuma e observa. Num zoom out, a câmera vai revelando o entorno: apesar de deserto, no local há alguns caras caminhando. Um ou outro olha pra Pedro, numa atmosfera de pegação.

Quando ele se move, a partir da relação com o espaço e o entorno, as pessoas que encontra, constrói suas identidades com aquele lugar que é novo e velho para ele. Também no roteiro, é proposta essa relação quando André Antonio faz algumas indicações de cenas da cidade e dos deslocamentos do protagonista da seguinte forma:

> S/N. EXT. RECIFE - DIA
> *[Paisagem 3: mercado abandonado de Areias] dois doidões como figurantes.*
>
> S/N. EXT. RECIFE – DIA *[Paisagem 4.1 (avenida sul)] [figurino 6 – primeira recombinação]*
>
> CENA 26
> Pedro anda por ruínas.
> *[Paisagem 5: viaduto]*

Nesse último caso, ainda o roteirista e diretor propõe uma relação direta entre essa cidade real de locação, antiga e abandonada com o que ele projeta como território cinematográfico dentro da narrativa. O novo território é advindo da matéria prima de um já bastante antigo e desgastado espaço urbano.

O que denota a completa interferência da locação na construção do espaço cinematográfico, as decisões partem da existência extra filme desses abandonados urbanos e é a partir daí também que atua roteirista e diretor nas escolhas que proporcionam o movimento do protagonista Pedro. As decisões aqui que implicam diretamente nessa construção do território cinematográfico e no desenrolar da narrativa a partir do deslocamento que compõe dentro da direção e da posta em cena de André Antonio, a coreografia do território.

## 3.3 A cidade como território que perpetra a violência

O filme *Branco sai, preto fica* (2014), dirigido por Adirley Queirós, conta a história de um viajante do futuro que pousa no território da Ceilândia, DF, com o objetivo de encontrar provas que incriminem o estado brasileiro pelo genocídio da população negra e periférica historicamente, a partir da reconstituição de um crime racial cometido no dia 5 de março de 1983, na boate Quarentão na periferia do DF.

Figura 44 – Frame do filme *Branco sai, preto fica* (f)

Fonte: BRANCO sai, preto fica (2014), extraído pela autora.

O filme foi realizado em 2014 e o cenário presente no filme é, ainda extremamente atual, por isso o filme além de ser um documento histórico de seu tempo é extremamente reflexivo do Brasil e de seus conflitos históricos e rasgos de construção social pautados nas violências de raça e gênero. O formato documentário do longa-metragem é também fabulado a partir das bases da história real e constrói também um diálogo com a animação. A fabulação de uma ficção científica mescla-se ao formato de documentário de arquivo e constrói personagens para além do real. Acaba então por apresentar um retrato extremamente real do Brasil, sua paisagem e sua sociedade debatendo questões políticas fundamentais ao país e ainda presentes na contemporaneidade.

É interessante observar que o movimento do *devir* que constrói as identidades no filme, está presente fortemente e destacadamente no som como ferramenta de construção da atmosfera *sci-fi*, elemento essencial e constituinte da paisagem sonora do ambiente periférico e do remonte do passado, sobretudo na indicação da atmosfera associada à cena do crime retratado pelo filme.

Figura 45 – Frame do filme *Branco sai, preto fica* (g)

Fonte: BRANCO sai, preto fica (2014), extraído pela autora.

Destaco alguns importantes pontos que possibilitam analisar o filme a partir de uma estrutura clássica mesmo na ausência de roteiro:

- Os personagens são apresentados sequencialmente durante os primeiros 10 minutos do filme;

- O universo ao qual estamos nos inserindo como ficção científica é criado, apresentado e se torna crível, tendo em si a suficiente opacidade fílmica;

- Identifica-se o conflito do relato: solucionar o crime;

- O arco narrativo apresenta três atos bastante definidos.

A estrutura do filme é também apresentada em função do som, fazendo parte do próprio eixo e temática do filme. Destaco a equipe de som formada por: Francisco Craesmeyer no Som direto, Guile Martins e Camila Machado no Desenho e edição de som, Marquim da Tropa na Trilha sonora e Daniel Turini e Fernando Henna na mixagem.

Marquim da Tropa é também personagem e sua presença é anunciada pelo som, assim como outros dos personagens, demarcados pela presença sonora que os identifica e caracteriza. Marquinho é um cadeirante que tem em sua casa um elevador para poder subir e descer (no que seriam as escadas) em sua própria cadeira, tendo assim acessibilidade em seu ambiente privado. O som dessa elevação da máquina que corta o silêncio da noite está presente em um dos primeiros planos do filme, e, acompanhado do som ambiente da área periférica nos apresenta o ambiente onde vive o personagem e por consequência caracteriza o território por onde ele se desloca.

Figura 46 – Frame do filme *Branco sai, preto fica* (h)

Fonte: BRANCO sai, preto fica (2014), extraído pela autora.

Através dele também conhecemos a música que permeia este homem, esta comunidade e toda uma cultura associada ao ambiente da boate Quarentão, onde ocorreu o crime e que é o conflito principal do filme. A ferramenta do relato narrado é crucial para o entendimento do acontecido que demarca o conflito central da narrativa e o recurso do som ambiente do local que é escutado a partir da narração demarca o

espaço da memória e possibilita a conexão com os fatos ocorridos e revividos pelo personagem.

> A perceção sonora e a perceção visual, comparadas entre si, são muito mais díspares do que se imagina. Se temos pouca consciência disso é porque, no contrato audiovisual, estas perceções se influenciam mutuamente e emprestam uma à outra, por contaminação e projeção, as suas propriedades respetivas. Em primeiro lugar, a relação destas duas percepções com o movimento e com a imobilidade é sempre fundamentalmente diferente, uma vez que o som, ao contrário do visual, pressupõe logo movimento (CHION, 2008, p.15,16)

Também o personagem do viajante justiceiro do futuro, Dimas Cavalança é fundamentalmente construído com bases no som que termina por ser o principal elemento que constrói a atmosfera *sci-fi* de maneira efetiva. Tendo em vista que não há efeitos especiais em pós-produção e toda a construção desse ambiente futurista é em *live action*.

É importante observar que aqui, além de identificar personagens fundamentais da trama, o som nos explicita, primordialmente através de Marquim, o principal conflito que acompanhamos na história através narração e som ambiência que evidenciam o conteúdo visto através do uso de arquivo, responsáveis portanto por construir completamente o movimento das imagens fixas que vemos sobre o Quarentão e que remontam o acontecido. O som é essencial para a identificação do território nesse filme e a potência conflitiva dele.

Em primeiro lugar, a concepção de território que Haesbaert (2004) traz é de uma dimensão espacial que se revela em processos de dominação mais concretos, tanto pela produção material quanto em termos jurídico-políticos. É também um espaço apropriado em termos imateriais na produção de identidade, subjetividade e simbolismos com certo lugar. O território também assume um viés multidimensional (político-jurídico, econômico e culturalista) e os movimentos dos agentes e grupos entrando e saindo de territórios (tidos como seus e de outros) manifesta os processos de desterritorializações e (re)territorializações (FUINI, 2017, p.20).

Nessa perspectiva de território, identificamos a potencialidade das problematizações de território que são exaltadas no filme. O migrante do futuro retorna ao território periférico para resolver um crime do Estado associado a essa segregação

que perpassa as questões de raça e classe, mas encontra nesse futuro (diga-se de passagem nada distópico) um território segregado, policiado e no qual os cidadãos da região metropolitana de Brasília, ou seja sua periferia, precisam de um passaporte para circular para o centro. Isso evidencia um ponto crucial da análise das construções de identidades, que é o fato de o território ser construído como relação de poder em várias dimensões e que incidem em diferentes níveis.

> A inserção e apropriação, a territorialização e seu par dialético, a desterritorialização, como desenraizamento e mobilidade, além de se preocupar como as relações de construção de identidades múltiplas, as territorialidades (FUINI, 2017, p.21).

O som entra aqui então como espectro fundamental na construção de sentido. Como afirma Chion em *A audiovisão*, ao falar sobre escutas distintas, descortina a relação do som com a semântica no cinema.

> Evidentemente, a escuta causal e a escuta semântica podem exercer- -se paralela e independentemente numa mesma cadeia sonora. Ouvimos simultaneamente aquilo que alguém nos diz e como o diz. A escuta causal de uma voz é, de resto, para a sua escuta linguística, um pouco o que a perceção grafológica de um texto escrito é para a sua leitura. Note-se que a investigação linguística tentou distinguir e articular a perceção do sentido e a perceção do som, estabelecendo uma diferença entre fonética, fonologia e semântica. (CHION, 2008, p.29)

Atenta-se que o objetivo principal do viajante do futuro é: Encontrar provas para incriminar o Estado Brasileiro e acaba por ser também “dissolver (ou destruir) os territórios originais por sistemas maquínicos a atravessar os estratos de ordenamento mental e material” (Fuini, 2017, 24). Nesse sentido, entende-se que ele o faz sobretudo através do som e da construção de uma espécie de mapa sonoro desse território, através do qual se possibilita falar sobre o território, trazer-lhe sentido, transitar e dissolver tempo e espaço, inclusive, explicando não apenas o crime mas toda uma vivência que caracteriza o território periférico do qual se fala.

A relação desse som o a própria dimensão do tempo é também trazida por Chion quando ele afirma:

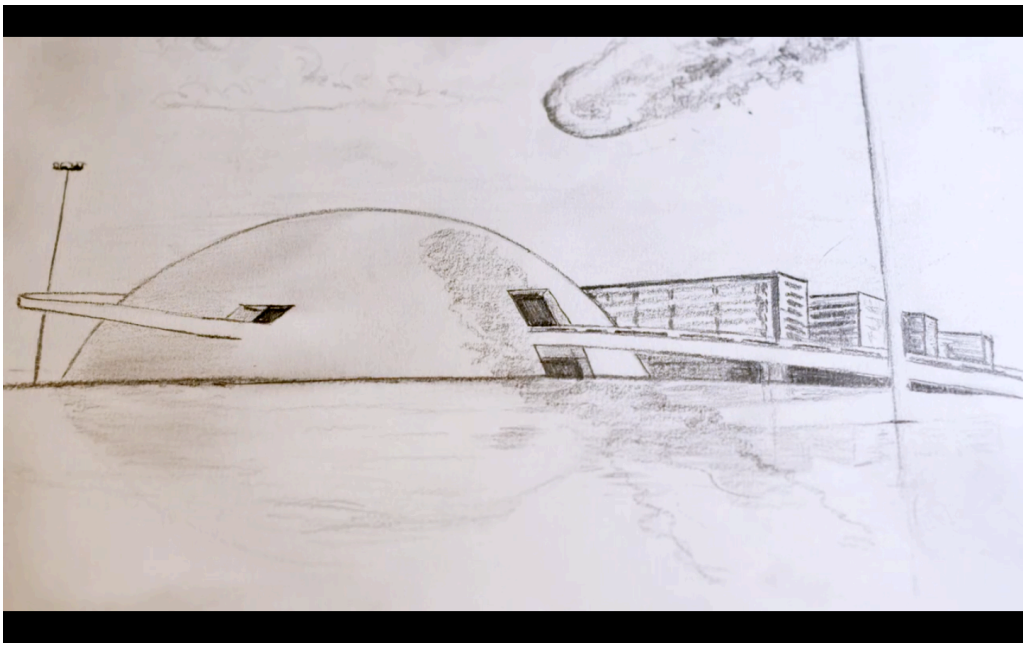
> Por conseguinte, o som temporalizou a imagem não só pelo efeito do valor acrescentado, mas também impondo muito simplesmente uma normalização e uma estabilização da velocidade do desenrolar do filme. Um Tarkovski mudo não seria concebível; e aquilo que o realizador russo dizia do cinema, que é a «arte de esculpir no tempo», não o poderia dizer, nem sobretudo fazer, no tempo do cinema mudo, ele que anima ós seus longos planos com frémitos, sobressaltos e aparições fugazes, que se combinam com grandes evoluções controladas, numa estrutura temporal hipersensível. O cinema sonoro pode ser então considerado «cronográfico» (CHION, 2008, p.21).

O tempo e os deslocamentos determinados pelo som são portanto a via para falar desde o território sobre o território e de uma maneira política questioná-lo como elemento de segregação racial e social. *Branco sai, preto fica* demonstra, em sua construção semântica, portanto, o modelo da dialética T-D-R (territorialização–desterritorialização-reterritorialização), desenvolvido por Haesbaert (2004). No qual, entende "desterritorialização (exclusão e extroversão dos espaços de origem, destruição e desintegração dos novos espaços) e (re)territorialização como reapropriação política, econômica e simbólica de novos espaços." (Fuini, 2017, p. 21)

Analisando o aspecto sonoro como o agente principal na construção de identidades no filme *Branco sai, preto fica*, é possível estabelecer o som como elemento constituinte no sentido narrativo, para o próprio conflito.

O uso da animação irá emergir como componente narrativo de um outro tempo, o futuro que se dá através da realização de Marquim da Tropa, de seu plano de reparação, que é a explosão de Brasília, representada completamente pelo uso da animação, como mostrado na imagem:

Figura 47 – Frame do filme *Branco sai, preto fica* (i)



Fonte: BRANCO sai, preto fica (2014), extraído pela autora.

O que vai indicar a realização dos objetivos de reparação dos personagens é a total ficcionalização, que compõe um plano traçado pelo personagem de Marquim mas sobretudo que indica a impossibilidade de reverter a imposição que esse território carrega e que a relação centro periferia impõe a estes personagens, margeados pelo espaço urbano de diversas formas, inclusive a partir de segregações sociais e historicamente ou seja nos tempos presente, passado e futuro, como o filme aponta. Eles não tiveram liberdade de deslocar-se, eles não têm liberdade de deslocar-se, e a ficção animada é a única saída para a preparação, portanto, também não realizada.

Aqui, diferentemente de *A Seita* e *Temporada*, os personagens não conseguem exatamente transformar suas identidades, pois o filme faz o caminho inverso, ele nos apresenta, pela reconstituição do passado, o trauma que gerou a mudança de identidade daqueles homens e ao mesmo tempo impôs a manutenção de suas identidades periféricas e segregadas do centro, da grande Brasília.

## CONCLUSÃO

A presente tese para além de discutir a construção de identidade em relação ao espaço propõe um método e um processo de roteiro-posta em cena para a construção de personagens e sua conexão com o arco narrativo em um filme e com o seu espaço cinematográfico.

Esse método é em uma possibilidade de utilizar o espaço e o deslocamento como ferramentas de identidade dos personagens para que juntamente com a narrativa possam se dar as transformações pelas quais passam. É portanto, sobretudo, uma ferramenta para construção de personagem.

Primeiramente, consiste em colocar um personagem sob uma análise de identidade, compreendendo quais as identidades que ele vai performar durante o relato, quais as “versões” dele que vão morrer, nascer e coexistir durante o filme e depois disso construir, com base nas locações, como isso se dá a partir desse espaço urbano construído como espaço cinematográfico e consequentemente das ações que se dão na narrativa.

Depois desse recorrido analítico e teórico, passo a chamar o espaço cinematográfico onde os personagens constroem suas identidades de território cinematográfico, pois cria-se na posta em cena um território vivo que compreende as emoções e identidades que o personagem vive em seu tempo narrativo, não apenas um espaço extraído a partir de uma locação. A cidade que se cria em tela é apenas circunscrita ao que se mostra de uma cidade real e é dotada de sentido construído pela narrativa, por isso território cinematográfico, é o único espaço ou cidade que existe ali, a cidade congelada, é a ideia de cidade que se planta na tela.

O Recife de *A Seita*, é o território cinematográfico de Pedro, seus “boys” e da própria seita. A Contagem de *Temporada* é o território cinematográfico de Juliana e seus colegas de trabalho. A Ceilândia de *Branco sai, preto fica* é o território cinematográfico de Marquim da Tropa, todas as vítimas daquele crime e Dimas Cavalança. E para que eles sejam quem são nesses espaços em cena, existe uma

intenção para o movimento deles nesses territórios que é criada entre roteiro-posta em cena pela direção.

Considerando ainda que os filmes trazem “minorias” dentro da sociedade brasileira, é possível compreender a construção das cidades imagéticas e de suas periferias e centros e o posicionamento desses corpos inseridos nelas, o que levanta um importante ponto que são as identidades diversas pulverizadas em um território, as possibilidades de identidades com as quais nos deparamos. As identidades múltiplas presentes em um território, são, além de tudo, possibilidades de existência, muitas vezes as únicas possíveis. Quando pensamos nos territórios dos filmes analisado aqui, existe um aspecto comum que pauta a sobrevivência. No caso de *A Seita*, porque o território abandonado impõe uma necessidade de encontros; no caso de *Temporada* porque o território periférico impõe uma relação centro e periferia de serviços e urbanidade e no caso de *Branco sai, preto fica*, porque o território impõe limites, seja pela condição PCD de dois dos personagens ou pelo cerceamento condicionado pelas regras de circulação.

A construção de identidade se faz então, com força e impressa na imagem, a partir dessa criação ativa do roteirista/diretor na coreografia do território, coreografa esta que existe em cada filme e que é o meio como a posta em cena conta uma história e um personagem em um determinado espaço, também criado para ele circular e viver.

Busco em André Lepecki (2006), em seu livro *Exhausting Dance*, no qual ele analisa performances que mesclam dança com artes visuais em espaços que chama de horizontais, algumas reflexões que encaixam na ideia que proponho de coreografia. Como quando ele diz:

> I would argue that Brown’s *It’s a Draw/Live Feed* and La Ribot’s *Panoramix* propose modes of relating to the horizontal that allow for nonphallogocentric (to use Derrida’s term) spatialities and noncolonialist territorializations. In that sense, as opposed to Pollock, these two performances indeed topple the plane of representation.4 Belaboring dance’s relationship to visual arts, Brown and La Ribot update and gender Merce Cunningham’s observation in 1952 that dancers draw from painting not necessarily its formal aspects, but the utopian desire to make a space of pure potentiality. / Eu diria que It's a Draw/Live Feed, de Brown, e Panoramix, de La Ribot, propõem modos de relacionamento com a horizontalidade que permitem espacialidades não falogocêntricas (para usar o termo de Derrida) e territorializações não colonialistas. Nesse sentido, ao contrário de Pollock, essas duas performances de fato derrubam o plano da

> representação. Ao aprofundar a relação da dança com as artes visuais, Brown e La Ribot atualizam e transformam em gênero a observação de Merce Cunningham em 1952 de que os dançarinos extraem da pintura não necessariamente seus aspectos formais, mas o desejo utópico de criar um espaço de pura potencialidade (LEPECKI, 2006, p. 68).

A criação desse espaço que a coreografia possibilita é o que entendo como meio e método para construir a relação personagem/espaço. Quando escrevemos um roteiro e ensaiamos uma posta em cena, fazemos se não mais bem uma coreografia a ser executada pelo ator. Essa coreografia é como descrevemos o movimento que pensamos, como visualizamos esse movimento e como e onde vamos posicionar a câmera para que o ator dance. O que se cria então da relação com o espaço só é possível a partir dessa coreografia. E é por isso, que aqui proponho que para construir identidade em um personagem é preciso escrever essa coreografia do território e construir esse território cinematográfico, porque assim dotados de sentido, de desejo é que são história nas telas.

Entendo esses processos como ferramentas para a construção cinematográfica, sobretudo porque entendo que “A chave do verdadeiro personagem é o desejo. Na vida, quando nos sentimos sufocados, a maneira mais rápida de se desprender é perguntar “o que eu quero?”, ouvir a resposta honesta e então encontrar a vontade para buscar esse desejo” (MCKEE, 2006, p. 351). Portanto, o que quer o personagem faz com que ele se mova no espaço e ambos se construam: espaço e identidade, possível nesse deslocamento e nessa integração corpo/desejo/espaço.

Também entendo que esse processo só é possível se observarmos que além da realização, esse cinema contemporâneo nomeado por Teischmann como um cinema que pode dar-se na não ação, ou nas ações internas e que pressupõe um espectador ativo. Encontro coro em Gardies quando ele fala do seu espaço do écran e do dispositivo cenográfico e do dispositivo do espetáculo, esse segundo como o que vai criar a ideia de face a face sustentada por Ranciere e que é para mim de onde vai emergir a *cesura*, conceito que de Benjamin para pensar a fronteira do instante imagem/sentido e que sendo entendida como a irrupção da verdade através dos elementos de montagem e narrativa, é tão somente no espaço/deslocamento dos

personagens, onde a ação acontece, que se cria essa verdade de suas identidades assumidas na narrativa.

Essa reflexão nos propõe que o território cinematográfico é também construído quando o filme acessa o público, porque dotar de sentido o espaço fica entre a intenção e as escolhas da direção e o público que acessa o filme em si, onde essa cidade congelada está presente e onde esses corpos em movimento estão construindo suas identidades.

Complemento aqui também que, mesmo sendo filmes contemporâneos entendidos aqui não apenas pelo marco temporal necessariamente mas por uma proposta estética, ainda assim podemos utilizar a estrutura clássica para análise e para pensar esses filmes. Como trago do método de McKee (2006), teórico do roteiro clássico, proponho usá-lo como ferramenta para a análise de cenas a partir de: Conflito / Valor de abertura / Beats / Valor de desfecho / Ponto de virada. É possível com essas categorias para a análise de cenas, entender que a relação com o espaço promove não necessariamente transformação nas ações narrativas mas sim transformações internas que passam, em sequência a operar sobre os personagens e sobre sua construção de identidade.

Como visto através da análise dos filmes, eles não seguem uma estrutura clássica nem mesmo um lógica de ações e transformações, no *Temporada* podemos observar isso melhor, mas em *A Seita*, lidamos com um filme pode-se dizer “onde nada acontece” porque é no interno onde tudo acontece e, no caso de *Branco sai, preto fico*, ainda lidamos com uma estrutura completamente diferente, por ser um filme sobre o efeito de um acontecimento, o detonante é portanto recontado para explicar a principal transformação de identidade dos personagens. Nesse sentido, o método aqui reúne também o próprio uso da estrutura clássica para escrever processos internos, “não ações” e narrativas que se passam pelo processo de construção de identidades de personagens.

Observo então que em todos esses filmes, há um ponto comum: a coreografia como pertencimento, portanto, como construção de identidade, pois conhece-se o espaço e desloca-se pertencendo a ele, mesmo sendo os movimentos distintos entre

esses personagens aqui analisados. É através dessa coreografia criada para o filme que o espaço cinematográfico se converte em território cinematográfico.

Voltando à hipótese principal de que a construção de identidades se dá a partir do devir e do deslocamento entre tempo e espaço no qual os indivíduos remontam um quebra-cabeça que constitui suas subjetividades e identidades, torna-se possível associar os três filmes, a partir do entendimento de que em ambos os personagens se deslocam nesse espaço constantemente para poder criar ou sustentar as suas identidades, sobretudo na interação, pois como diz Ciampa, Como animal simbólico, o bicho humano sente carência de sentido, de significado – e de pertencer a um grupo que dê suporte e encare esse significado (CIAMPA, 1987, p.109), e portanto o devir se faz, as identidades anteriores podem morrer e novas nascerem em constante fluxo, pois: Se não há nada que não seja devir, a superação, no devir, não é aniquilamento, mas metamorfose: morte-e-vida (CIAMPA, 1987, p.156). O morte-e-vida é em si a essência dos beats e das transformações dos personagens nas narrativas, mesmo que esses beats não sejam ações claras e sim processos transformadores.

Voltando às análises, o filme *Temporada* oferece a forma mais fácil de análise roteiro/cena na construção da identidade porque a transformação da personagem é presente em ação; já *A Seita* nos oferece a ausência de ação e um personagem frívolo mas traz a facilidade pela constante e completa relação dele com o espaço da cidade do Recife; por fim, em *Branco sai, preto fica*, que é o mais difícil de analisar porque não possui roteiro e porque a relação com o espaço se dá sobre a memória e o relato do espaço, entendemos a identidade sobretudo pela construção sonora dos territórios no passado e no presente, que carregam esse isolamento centro/periferia.

A partir disso, algumas ferramentas se tornam possíveis:

1. uso da estrutura clássica para definir no roteiro movimentos internos e a “não ação”, usando as principais estruturas clássicas de incidente incitante/detonante, ponto de giro, ponto médio/não retorno, clímax, final;
2. construção do arco de identidade dos personagens, ou seja, como se transformam, em função de que e de quem assumem determinadas

identidades, incorporado na narrativa com base na estrutura clássica como apontado no 1;

3. construção do ***território cinematográfico***: o espaço da cidade no filme, como ela é, que espaços são filmados e a partir disso construir essa cidade escolhida para ir às telas;
4. Construção da ***coreografia do território***: o arco do personagem se entrelaça na apresentação desse espaço através do qual o personagem se desloca para dar sentido às suas transformações narrativas.

Com essas ferramentas proponho, portanto, uma forma para a construção mais potente e forte de personagens, possibilitando que suas ações internas cheguem a camada externa e fazendo isso através da relação e da representação do espaço, que entendo ser essencial no cinema contemporâneo.

# REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Ana Caroline de. Cidades-gestos em melancolia: o cinema brasileiro dos anos 2010 entre vibrações de desejos e traumas urbanos. 2020. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

ALMEIDA, Rodrigo, o amargo obituário do cinema pernambucano. Ponte Produtoras, Recife, 2019.

ANDRADE, Catarina. Corpos e Paisagens: construção de memória e identidade em imagens e narrativas do cinema de Claire Denis e Abdellatif Kechiche. São José do Pinhais, PR: Estrondo, 2020.

A Seita. Direção de André Antonio. Recife: Ponte Produtoras, 2015. Link privado enviado pelo realizador.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e Giro Decolonial. In Revista Brasileira de Ciência Política, nº11. Brasília, 2013, p. 89-117.

BARBOSA, A. A. In ALMEIDA, Rodrigo. MOURA, Luís Fernando (orgs). Catálogo Mostra Brasil Distópico. Rio de Janeiro: Ponte Produções, 2017.

BARBOSA, A. A. A Seita. Roteiro cinematográfico. Recife: Ponte Produtoras, 2015. 29 páginas.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas I: Magia, técnica Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri, Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito / Henri Bergson; tradução Paulo Neves. - 2- ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1999. - (Coleção tópicos)

BRANCO sai, preto fica. Direção de Adirley Queiroz. Ceilândia: Cinco da Norte, 2014. Link privado enviado pelo realizador.

C574 Cinemas pós-coloniais e periféricos / Organização: Michelle Sales, Paulo Cunha, Liliane Leroux. Guimarães: Nós por cá todos bem - Associação Cultural; Rio de Janeiro: Edições LCV, 2020.

CIAMPA, Antonio da Costa. A estória do Severino e a história da Severina. São Paulo: Brasiliense, 2005.

CHION, M. *L'audio-vision: son et image au cinema,* Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa. Edições Texto & Grafia, Lda, 2011.

CRUZ, Coral. Imágenes narradas, como hacer visible el invisible en un guión de cine. Barcelona. Laertes S.A. de Ediciones, 2014.

DE HOLANDA RUFINO, Raquel. Estética do espaço cinematográfico: uma reflexão sobre a imagem da cidade no cinema. Brasília. UNB: 2018.

DELEUZE, Gilles. Conversações. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. Cartas e outros textos. Edição de LAPOUJADE, David. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

Denize Araujo, Ana Taís M. P. Barros, Malena Contrera e Rose de Melo Rocha. IMAG(EM)INÁRIO Imagens e imaginário na Comunicação. Editora Imaginalis, 2018.

FUINI, L. O território em Rogério Haesbaert: concepções e conotações. Geogra a, Ensino & Pesquisa, Vol. 21 (2017).

GARDIES, André. L'espace au cinéma. Paris. Méridiens Klincksieck: 1993.

HAESBAERT, Rogério. da (Rogério Haesbaert da). O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HALL, Stuart, Cultura e Representação. Apicuri, PUC-Rio, RJ, 2016.

HALL, Stuart A identidade cultural na pós-modernidade / Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro-11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David, Spaces of Hope, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

LEPECKI, André, Exhausting Dance: Performance and the politics of movement. 270 Madison Ave, New York, NY, 2006.

MCKEE, Robert. Story: substância, estrutura, estilos e o princípio da escrita de roteiro. Tradução de Chico Maré. Curitiba. Arte e Letra: 2006.

MENDOZA, Breny. (2010). “Epistemología del Sur: la colonialidad del género y feminismos en América Latina”. En Espinosa, Y. (coord.), Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano. Buenos Aires: En la frontera.

MUÑUMER, Carmen. Ciudades sin lugar. Utopías urbanas en la ciência de ficción. Madrid. Ediciones Asimetricas: 2023.

NOVAIS, André. Temporada. Roteiro cinematográfico. Contagem: Filmes de plástico, 2017, 51 páginas.

Poéticas de pesquisa: cartografando o audiovisual/ organizado por Ana Ângela Farias, César Guimarães, Fernando de Mendonça, Renato da Silva – Aracaju, Criação, 2021.

PRYSTHON, Ângela. Cidades visíveis: fragmentos da vida urbana brasileira em cinema e TV contemporâneos. Comunicação, mídia e consumo São Paulo vol. 4 n. 10 p. 11 – 22 jul. 2007.

PRYSTHON, Angela, Retratos das margens: do terceiro cinema ao cinema periférico. Campinas, SP: Pontes Editores, 2022.

RANCIERE, Jacques, 1940 - O destino das imagens / Jacques Rancière ; tradução Mônica Costa Netto ; organização Tadeu Capistrano. - Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SANTOS, Boaventura Souza. MENESES, Maria Paula. Epistemologias do Sul. Edições Almedina, Coimbra, 2009.

SAYAD, Abdelmalek. O que é um imigrante. Publicado em Peuples mediterranées, nº 7. Abr-ju, 1979.

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

SCHUTZ, Alfred. O Estrangeiro – Um ensaio em Psicologia Social, 1944. Tradução, Márcio Duarte e Michael Hanke. Revista espaço acadêmico, nº 113, 2010.

SPIVAK, Gayatri. Pode o subalterno falar? Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida e André Pereira Feitosa, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SODRÉ, Muniz. Pensar Nagô. Petrópolis: Vozes, 2017. *E-book*.

TEICHMANN, Tilda. Prologue: Una aproximación a la narrativa contemporánea en relación con el cine clásico in Mutaciones y migraciones en las artes audiovisuales. Editora SEDICI. Arkadin; año 6, no. 4, 2012.

TEMPORADA. Direção de André Novais. Contagem: Filmes de plástico, 2018. Link privado enviado pelo realizador.

VIDAL, Thaís. Políticas culturais e marketing urbano. Recife. Editor Marcelo Pedroso Holanda de Jesus: 2021.