

# ENTRE FRONTERAS Y SEMILLAS LATINOAMERICANAS

en el Cine y Audiovisual

Camila Marques  
Fran Rebelatto  
Kira Pereira  
(org.)



EDUNILA



# ENTRE FRONTERAS Y SEMILLAS LATINOAMERICANAS

en el Cine y Audiovisual



## UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA

Diana Araujo Pereira *Reitora*

Rodne de Oliveira Lima *Vice-reitor*

### EDUNILA – EDITORA UNIVERSITÁRIA

Julio da Silveira Moreira *Coordenador da EDUNILA*

Leonel Gandi dos Santos *Vice-coordenador da EDUNILA  
e Bibliotecário-documentalista*

Andréia Moassab *Membra da Coordenação Executiva*

Ailda Santos dos Prazeres *Assistente em administração*

Claudinéia Pires *Assistente em administração*

Francieli Padilha Bras Costa *Programadora visual*

Ricardo Fernando da Silva Ramos *Assistente em administração*

### CONSELHO EDITORIAL

Julio da Silveira Moreira *Presidente do Conselho*

Leonel Gandi dos Santos *Vice-presidente do Conselho*

Débora Viletti Zuck *Representante dos/as técnico-administrativos/as em educação  
da UNILA*

Raulandis Magdariaga Perez *Representante dos/as discentes de graduação da UNILA*

Janice Scheila Kieling *Representante dos/as discentes de pós-graduação da UNILA*

Selma Passos Cardoso *Representante do Instituto Latino-Americano de Tecnologia,  
Infraestrutura e Território (ILATIT - UNILA)*

Diego Chozas Ruiz-Belloso *Representante do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura  
e História (ILAACH - UNILA)*

Luiz Roberto Ribeiro Faria Junior *Representante do Instituto Latino-Americano de Ciências da  
Vida e da Natureza (ILACVN - UNILA)*

Ramon Blanco de Freitas *Representante do Instituto Latino-Americano de Economia,  
Sociedade e Política (ILAESP - UNILA)*

Avacir Gomes dos Santos Silva *Representante externa - Professora Associada no Curso de  
Pedagogia da Universidade Federal de Rondônia (UNIR)*

Edilma de Jesus Desidério *Representante externa - Professora voluntária no Campus do  
Sertão da Universidade Federal de Alagoas (UFAL)*

Lilibeth Janneth Zambrano Contreras *Representante externa - Coordenadora da Rede Internacional  
de Pesquisadores de Literatura Comparada - REDILIC, do  
Instituto de Pesquisa Literária "Gonzalo Picón Febres", da  
Faculdade de Ciências Humanas e Educação, da Universidade de  
Los Andes, Mérida, Venezuela*

Ricardo Scavone Yegros *Representante externo - Membro da Academia Paraguaya de la  
Historia e Diretor Geral da Academia Diplomática e Consular  
do Ministério de Relações Exteriores do Paraguai*

Jorge Luiz Favaro *Representante externo - Docente em Extensão e  
Desenvolvimento Rural na UNICENTRO*

Camila Marques  
Fran Rebelatto  
Kira Pereira  
(org.)

ENTRE FRONTERAS Y SEMILLAS  
LATINOAMERICANAS EN EL  
CINE E AUDIOVISUAL

Foz do Iguaçu, Paraná, Brasil

**EDUNILA**

Editora da  
Universidade Federal da  
Integração Latino-Americana

2026

© 2026 EDUNILA – Editora Universitária

## EQUIPE EDITORIAL

|   |  |
|---|--|
| Julio da Silveira Moreira   | <i>Edição e Preparação de Originais</i>    |
| Nicolly Rocha de Souza [Órbita]   | <i>Normalização e Revisão em Português</i> |
| Heloise Reis Ventura  | <i>Revisão de Texto em Português</i>       |
| Diana Jazmin Brites Cohenee, Julián González<br>e Nicolly Rocha de Souza [Órbita] | <i>Revisão de Texto em Espanhol</i>        |
| Hanna Lara Martins Lobo [Órbita]  | <i>Projeto Gráfico e Diagramação</i>       |

### Catálogo na Publicação (CIP)

---

E61 Entre fronteras y semillas latinoamericanas en el cine e audiovisual / Camila Marques; Fran Rebelatto; Kira Pereira (org.).  
-- Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2026.  
PDF (146 p.) : il.  
ISBN: 978-65-86342-74-1

1. Ensino superior. 2. Cinema. 3. Audiovisual. 4. UNILA – Universidade Federal da Integração Latino Americana. I. Marques, Camila. II. Rebelatto, Fran. III. Pereira, Kira. IV. Título.

CDD 791.43098  
CDU 791:378(8)

---

Ficha Catalográfica elaborada por Leonel Gandi dos Santos CRB9/2269

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. É proibida a reprodução total ou parcial por quaisquer meios sem autorização prévia, por escrito, da editora. Direitos adquiridos pela EDUNILA – Editora Universitária.

Editora associada à:



**EDUNILA**  
Editora da  
Universidade Federal da  
Integração Latino-Americana

EDUNILA – Editora Universitária  
Campus Integração - Av. Tancredo Neves, 3147  
Foz do Iguaçu – PR – Brasil | CEP: 85857-970  
editora@unila.edu.br | <https://portal.unila.edu.br/editora>

## PALAVRAS DA EDITORA

*“De los libros honestos, piadosos y fortalecedores hablamos, que con espíritu americano, estudian problemas de América. No tanto de libros pomposos y retóricos, y de conocimientos abstractos universales, – cuanto de esos otros concretos y beneméritos, escritos al calor de nuestro sol, y en el fragor de nuestras luchas generosas, sangrientas como todas las entrañas”.*

José Martí, Biblioteca Americana, 1884

A Coleção Semillas nasce da convicção de que a universidade pública, latino-americana e fronteiriça, deve valorizar e difundir os conhecimentos produzidos também em seus cursos de graduação. O que se apresenta aqui não são introduções genéricas, nem textos adaptados à lógica de manuais. São obras que emergem da vivência concreta de estudantes, docentes e técnicos em seus contextos formativos, das práticas acadêmicas que se cruzam no cotidiano do ensino, da pesquisa e da extensão.

Estes livros não apenas refletem, mas também projetam os percursos formativos da UNILA. As experiências de cada curso se expressam em objetos de estudo enraizados nos territórios, nas culturas e nos dilemas do continente. A graduação aparece, assim, como espaço legítimo de produção de conhecimento, no qual se praticam metodologias, constroem-se modelos, testam-se hipóteses, analisam-se dados e elaboram-se perguntas e respostas sobre a realidade.

Na UNILA, essa realidade se estende para além das fronteiras nacionais. Muitos estudantes desenvolvem pesquisas e ações de extensão nos países de onde vêm, estabelecendo uma troca ativa e crítica de saberes entre contextos latino-americanos diversos. A

formação universitária ganha, assim, uma dimensão internacional que não se dá por meio de transplantes teóricos, mas pela partilha situada de experiências e problemas.

A Editora da UNILA e a Pró-Reitoria de Graduação prestam reconhecimento ao trabalho das graduações da universidade, às suas estruturas curriculares, seus colegiados, professores e professoras, e sobretudo ao protagonismo estudantil que tem marcado o percurso institucional desde os primeiros anos, a exemplo dos componentes do Ciclo Comum de Estudos. As pesquisas e estudos desenvolvidos na graduação seguirão produzindo debate, diálogo e novas perguntas sobre os problemas e os caminhos da nossa região e da América Latina.

# Sumário

## **APRESENTAÇÃO: MUITOS CAMINHOS, IMAGENS E IMAGINÁRIOS A SEREM REIVINDICADOS ..... 11**

## **TESTIMONIOS FEMENINOS ANIMADOS EN TIEMPOS DE GUERRA ..... 17**

Libia Alejandra Castañeda López

|                                       |    |
|---------------------------------------|----|
| Documental animado.....               | 19 |
| La memoria declarada.....             | 22 |
| Las voces en medio de la guerra ..... | 24 |
| La historia de Ilma.....              | 24 |
| Conclusiones .....                    | 27 |

## **CINE DE GÉNERO, DISCURSO HISTÓRICO Y MEMORIA DE UNA GUERRA QUE NO FUE ..... 31**

Marcial Alejandro Aravena Fuentes

|   |    |
|---|----|
| Mi mejor enemigo .....                  | 32 |
| Estudios de la historia en el cine..... | 35 |
| Filme bélico sobre la hermandad .....   | 38 |
| Estructura del filme .....              | 40 |
| Una cinta mucho mas de transición ..... | 41 |
| Consideraciones finales.....            | 43 |

## **RESGUARDO COLECTIVO FRENTE A UNA DICTADURA .....48**

Leandro Nicolás Zerbato

|  |    |
|--|----|
| La República Perdida II y la “necesidad” de una “memoria oficial” .                            | 53 |
| Montoneros, una historia y la “memoria personal” como parte de la<br>“memoria colectiva” ..... | 57 |
| M y la “constitución de una memoria” .....   | 61 |
| Conclusiones .....   | 66 |

## **OS RELATOS DAS GRANDES ÁGUAS, UM PODCAST DE FICÇÃO DA TRÍPLICE FRONTEIRA ..... 72**

Kira Pereira e Vinícius Boita Vieira

|                               |    |
|-------------------------------|----|
| Primórdios.....               | 73 |
| Elementos constituintes ..... | 75 |
| Voz .....                     | 76 |
| Música .....                  | 77 |
| Efeitos sonoros .....         | 79 |
| Variação dinâmica.....        | 81 |
| Conclusão .....               | 83 |

## **SIMBOLOGIA NACIONAL E DIREÇÃO DE ARTE EM EXPERIÊNCIAS IMERSIVAS ..... 88**

Ana Flávia do Nascimento Tomaz, Camila da Silva Marques e  
Pablo Souza De Villavicencio

|  |    |
|--|----|
| Cinema expandido e sensorialidade .....  | 89 |
| Direção de arte e cinema expandido ..... | 91 |
| Brasileiridade na cinematografia .....   | 93 |
| Considerações finais .....               | 98 |

**O CIRCUITO SPCINE EM DEBATE .....102**

Ane Beatriz Barreto Cruz

SPCINE e o circuito de salas públicas ..... 110

Considerações finais ..... 119

**ALTERNATIVAS DE PRODUÇÃO PARA OBRAS  
INDEPENDENTES .....124**

Lorena Medeiros Scarpel

Análise da websérie Esconderijo .....130

Considerações finais ..... 139

**SOBRE AS ORGANIZADORAS.....145**

## **APRESENTAÇÃO: MUITOS CAMINHOS, IMAGENS E IMAGINÁRIOS A SEREM REIVINDICADOS**

É na América Latina que assentamos nossos sonhos e propósitos de refletir e realizar imagens e imaginários. Um continente atravessado pela luta e resistência dos povos indígenas frente à espoliação e à violência colonial, que carrega as marcas de uma natureza exuberante, saqueada pela acumulação primitiva e pelo constante avanço dos interesses do agronegócio e da mineração, por exemplo. Um continente marcado pela escravidão dos negros, pela mestiçagem, pelas marcas do subdesenvolvimento, pela criação de diversas identidades nacionais e pela formação de Estados Nacionais submissos à ingerência do capitalismo e do imperialismo.

Diante das contradições dessa realidade, mais precisamente na complexidade de uma região de fronteira trinacional – nas cidades de Foz do Iguaçu (BRA), Ciudad del Este (PY) e Puerto Iguazú (ARG) – que nasceu, há mais de uma década, o Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, UNILA. Um curso que tem como missão reivindicar e produzir novas imagens sobre os territórios, suas gentes, sua diversidade cultural e as contradições que conformam nossa formação social, mas também o desafio de refletir sobre a história da produção das imagens, a construção de estereótipos ou de imagens que reverberam nossa rica diversidade e as disparidades que marcam a produção da cinematografia desde os mais remotos rincões.

O Curso de Cinema e Audiovisual nasceu para ser parte de um projeto de integração e solidariedade internacionalista que constitui a UNILA e sua missão institucional de integrar por meio da produção solidária de conhecimento. No caminho de implementação

do curso, vencemos vários desafios, entre os quais a conformação de um corpo docente que pudesse atender às demandas de ensino, pesquisa e extensão; a formação de laboratórios para nossas práticas de criação e reflexão cinematográficas; e o desafio de adquirirmos equipamentos para viabilizar a materialidade da produção das imagens. Se bem que os/as estudantes tinham e têm muitas “ideias na cabeça”, era e segue sendo necessário também ter as câmeras em mãos: câmeras, gravadores, lentes, tripés, microfones, luzes, computadores, claquetes, itens cenográficos, entre tantos outros aparatos técnicos e tecnológicos que transformam ideias em histórias, movendo assim diferentes sensibilidades.

Recém completados doze anos, o curso já contribuiu imensamente com a cidade de Foz do Iguaçu e com a região, por meio de seus projetos de extensão e de pesquisa, participando e criando festivais de cinema, mostras de filmes e debates com a sociedade. Por meio da realização cinematográfica, de diferentes formas, disputa narrativas e envolve a comunidade. Além disso, vem contribuindo com a produção cinematográfica do continente, a partir da intervenção dos profissionais formados na universidade, que têm a possibilidade de produzir, refletir e, com isso, intervir em suas distintas realidades nos vários países do nosso continente e para além deles.

Temos muitos caminhos a desbravar ainda, temos muitas reflexões a serem fomentadas pelas nossas pesquisas e pelas práticas do ensino e da extensão. Temos muitas histórias ainda a serem contadas nos roteiros, através de escolhas estilísticas da direção, da materialização de universos narrativos por meio da direção de arte, em formas de expressão da direção de fotografia, da captação sonora e da produção musical, do ritmo da montagem, dos imensos desafios das formas de produção. Mas estes dozes anos do Curso de Cinema e Audiovisual já nos revelaram a riqueza que é uma sala de aula da UNILA: onde nos encontramos com diferentes bagagens culturais, linguísticas, histórias de jovens que chegam

carregados de sonhos e que saem da universidade com ferramentas teórico-práticas para efetivar uma práxis cinematográfica que possa questionar, transformar e tocar as pessoas.

## **Um livro: uma semente em solo transfronteiriço**

O livro *Entre fronteras y semillas latinoamericanas en el cine y audiovisual* é resultado desse processo de construção do curso de Cinema da UNILA em mais de uma década presente na universidade e na região da fronteira. Os capítulos apresentados foram resultado de um edital público que realizamos no âmbito do curso de Cinema e Audiovisual, convidando os estudantes egressos a essa participação e tendo conhecimento e aval do colegiado do curso, bem como apoio do Centro Acadêmico de Cinema Gomes y Giardina (CACINEG).

Neste livro, estão presentes reflexões teóricas de estudantes e professores(as) de diferentes gerações do nosso curso e de distintas nacionalidades, revelando um amplo espectro de análises da produção cinematográfica e audiovisual do continente. Ou seja, abordam, a partir de diferentes temáticas, processos metodológicos, referências teóricas e questões sobre a memória, o território e o fazer artístico por meio das imagens, demonstrando as muitas possibilidades de criação a partir da pesquisa no campo do cinema e do audiovisual. Destacam um campo fértil para que possamos não só intervir na produção de imagens e imaginários do continente, mas também fomentar a reflexão ativa de nossa história e das imagens que atravessam essa história no passado, no presente e nos ensejos do porvir.

No primeiro capítulo, *Testimonios femeninos animados en tiempos de guerra*, da egressa da primeira turma de Cinema e Audiovisual, a pesquisadora colombiana Libia Alejandra Castañeda López, apresenta-se uma reflexão sobre o potencial da produção audiovisual animada não ficcional como uma ferramenta de transmissão de memórias traumáticas no continente. Vale-se da análise

do programa de televisão *Cuentos de Viejos*, do Señal Colombia, ao mesmo tempo que interpela sobre a importância desses relatos na televisão pública e na ampliação da memória coletiva.

O egresso chileno Marcial Alejandro Aravena Fuentes, no capítulo *Cine de género, discurso histórico e memoria de una guerra que no fue*, analisa a relação entre a definição de filme histórico, seu contexto político-social e suas marcas estilísticas. O capítulo revisita inicialmente a fixação das produções culturais com o passado, para então examinar a produção teórica que une cinema e história. São mobilizadas teorias que analisam a produção de cinema histórico no Chile, aplicando-se à análise de *Mi Mejor Enemigo* (Alex Bowen, Chile, 2005), filme que representa a guerra que esteve a ponto de estourar entre o Chile e a Argentina em 1978. O desenvolvimento continua explorando a relação do cinema com a história, tomando os filmes como objeto de pesquisa.

Já Leandro Nicolás Zerbato, egresso argentino da UNILA, apresenta um trabalho comparativo entre três produções documentais que têm como tema a ditadura cívico-militar argentina, no texto *El cine como resguardo colectivo*. O autor tem como intenção identificar que elementos são colocados em cena e como se relacionam entre si na construção desse passado, considerando o desenvolvimento do cinema documental de seu país, seus contextos sociopolíticos e os mecanismos da memória.

No quarto capítulo do livro, temos a coautoria do egresso brasileiro Vinícius Boita Vieira e da docente Kira Pereira a partir do texto *Os Relatos das Grandes Águas* (2024), um *podcast* de ficção da tríplice fronteira, que nos provoca a pensar no potencial da dimensão sonora na criação artística e na articulação desse fazer com as memórias e o resgate do patrimônio histórico da região da fronteira trinacional. Os autores analisam o *podcast* *Os Relatos das Grandes Águas*, uma ficção seriada produzida como Trabalho de Conclusão de Curso prático na UNILA, que buscou resgatar o patrimônio histórico da região da tríplice fronteira (Brasil, Argentina e Paraguai), exaltando a narrativa dos povos originários a res-

peito da criação das Cataratas do Iguaçu. O texto traça um breve panorama do histórico de produções sonoras ficcionais advindas do rádio e imersas atualmente em serviços *on demand*. Apresenta também o funcionamento dessas obras, analisando seus elementos semióticos de linguagem – voz, sons e música –, que por sua vez coincidem com elementos da linguagem sonora cinematográfica.

No texto *Simbologia nacional e direção de arte em experiências imersivas*, da egressa Ana Flávia do Nascimento Tomaz conjuntamente com os docentes Camila da Silva Marques e Pablo Souza De Villavicencio, ampliamos nosso espectro de análise da produção audiovisual por meio de sua pluralidade na experiência da imersão e da interatividade, apontando reflexões sobre a direção de arte na construção de experiências interativas e imersivas de cinema expandido. Principalmente, como âmbito privilegiado no desenvolvimento do espaço e da visualidade em produções audiovisuais e suas ramificações no imagético social brasileiro. Ao explorar o conceito de imersão e interatividade, este capítulo visa estabelecer reflexões sobre a direção de arte na construção de experiências interativas e imersivas de cinema expandido, principalmente como âmbito privilegiado no desenvolvimento do espaço e da visualidade em produções audiovisuais e suas ramificações no imagético social.

No capítulo *O Circuito SPCINE em debate*, da egressa brasileira Ane Beatriz Barreto Cruz, vamos conhecer a análise da autora sobre o modelo de exibição proposto pela SPCINE na cidade de São Paulo, contextualizando os diversos momentos na história da exibição e distribuição do cinema nacional e a importância da inserção do Estado para a democratização da exibição no Brasil.

Por fim, Lorena Medeiros Scarpel apresenta o texto *Alternativas de produção para obras*, que consiste em um estudo de caso da websérie *Esconderijo* (2017-2022), dirigida por Gabriela DiMello. A autora debate as diferentes propostas de financiamento coletivo e discute a representação lésbica nos meios de massa em contraste

com a alternativa proposta pela websérie. Do ponto de vista metodológico, a análise centra-se em bases de dados das plataformas digitais relacionadas à obra, além de entrevistas e pesquisa bibliográfica sobre o tema.

O nome do livro, *Entre fronteras y semillas latinoamericanas en el cine y audiovisual*, tem como intenção realizar a síntese entre o local onde estamos inseridos – ou seja, em um território de fronteiras – e, ao mesmo tempo, pensar em fronteiras para além do próprio território, destacando as fronteiras – seus limites, bordas e possibilidades de *cruces* – na linguagem cinematográfica. “*Semillas*” não apenas nos remete ao chamado lançado pela Edunila, que planta uma importante semente na nossa universidade ao convocar os cursos à reflexão da primeira década da universidade neste solo, mas também nos convoca a pensar nas sementes que estamos lançando neste solo transfronteiriço enquanto um espaço privilegiado de formação no continente latino-americano para refletir, fazer, distribuir e preservar imagens e imaginários.

Boa leitura!

# TESTIMONIOS FEMENINOS ANIMADOS EN TIEMPOS DE GUERRA

Libia Alejandra Castañeda López<sup>1</sup>

El texto tiene como objetivo evidenciar el potencial del audiovisual animado no ficcional como herramienta para la transmisión de las memorias traumáticas. En un ejercicio de reescritura sobre mis reflexiones pretéritas y actuales expongo como la emisión de esta clase de relatos amplía el horizonte de la memoria colectiva. Este estilo de audiovisual se ha transformado en una herramienta y mecanismo que salvaguarda la identidad de las víctimas, expone diversas versiones de los testimonios y revela la complejidad de emociones asociadas al peso de la violencia.

Para el presente trabajo seleccioné los seriados documentales animados *Cuentos de viejos*, los cuales se caracterizan por exponer afectos y las marcas de la violencia en generaciones diferentes en Colombia. Para tal, analizo los capítulos *Ilma la hermana mayor*. Dichos programas son presentados en el canal público Señal Colombia, su realización ha sido impulsada por programas de incentivo a la creación independiente, que adelantan los canales públicos culturales en el país.

*Cuentos de viejos* es un proyecto desarrollado por Hierro Animación (Colombia), Piaggiodematei (España) y Señal Colombia (Colombia) liderado por Carlos Smith, Marcelo Dematei Laura Piaggio y Anna Ferrer. La Empresa Hierro Animación se ha caracterizado, principalmente, por el desarrollo de proyectos con énfase

<sup>1</sup> Doctoranda del Programa de Posgrado em Comunicación de UFPE. Bolsista FACEPE. Magíster em Literatura comparada y cineasta egresada de la Universidad Federal de Integración Latino-Americana. Actualmente actúa en el campo de artes principalmente en el cine en las áreas: estudios de memoria, estudios decoloniales. Recife, Brasil. E-mail: libi.castaneda@gmail.com

sis en el tratamiento de la memoria individual y de los formatos testimoniales, como el documental de niños migrantes *Migropolis*.<sup>2</sup> Bajo la autoría de Carlos Smith también existen cortometrajes previos que tratan aspectos de la memoria individual, como lo son el filminuto: *Pasillo* (Dir. Smith, 2001) que reflexiona sobre las dificultades del paso del tiempo a la vejez y el proyecto *Mi Abuela* (Dir. Smith, 2012), proyecto ganador de la convocatoria de animación del Fondo de Desarrollo Cinematográfico de 2011. El desarrollo del seriado, así como de los otros proyectos de animación de Hierro Animación como *Las niñas de la guerra*,<sup>3</sup> fueron resultados del auge de nuevas representaciones digitales, que tuvo inicio a mediados de la década del noventa, un fenómeno que ha venido creciendo gracias a los apoyos de programas estatales destinados a las tecnologías de información.

Este trabajo se divide en tres partes que intentarán explicar el panorama del formato documental animado dentro de la televisión pública, así como el papel de este tipo de audiovisuales para expresar aspectos de la memoria traumática. De esta manera, la primera parte se dedicó específicamente al testimonio y la manera como se revive el evento traumático que se configura en narrativa audiovisual. La segunda parte se dedica a la importancia de la memoria individual declarada y, finalmente, en la tercera parte analizo brevemente dos capítulos de cada una de las series seleccionadas.

---

<sup>2</sup> *Migropolis* nace como un cortometraje (8 min) en el año de 2011 bajo la dirección de Karolina Villarraga y producción de Carlos Azcuaga. En el 2011 el proyecto se transforma en una serie tras ganar la convocatoria de estímulos para la producción de series de televisión del Ministerio de Cultura de Colombia. Con la producción de Carlos Smith en Hierro Animación y en coproducción con RTVC Señal Colombia, la primera temporada fue compuesta por 15 episodios de 7 minutos y cada uno se estrenó en el 2012.

<sup>3</sup> Serie documental animada dirigida por Jaime Cesar Espinoza y producida por Hierro Animación, contó con dos temporadas desde el año 2014 hasta 2016. La serie aborda la experiencia traumática de niñas y jóvenes que fueron testigos y protagonistas de la guerra y se encuentran en la transición de la desmovilización de las fuerzas armadas en el marco del conflicto armado colombiano.

## Documental animado

En la series *Cuentos de viejos*, destaco la intersección de dos lenguajes: animación y documental, los cuales configuran el formato de pequeño relato animado cuyo carácter documental, su alcance como archivo, o bien, su validez como documento de la memoria ha sido problematizado a causa de su hibridación. El documental animado se sitúa en un lugar fronterizo donde convergen dos lenguajes que se mezclan de forma inusual, lo que evoca, simultáneamente, las discusiones que han sido levantadas por diversos autores alrededor del concepto de archivo, entendiéndolo históricamente como cánón de la información y fuente de conocimiento. Sin embargo, la profusión de la información en la era digital, así como, la capacidad de registro limitada en pueblos marginalizados cuestiona el propio concepto del archivo en la subsecuente marginalización de las políticas de la memoria e historia oficiales.

Categorías como anarchivo (como tejido desobediente, colaborativo, provisional y mutable de la salvaguarda colectiva de información) y contra-archivo (en la reelaboración e intervención de sentidos de los archivos documentales), problematizan los medios la memoria colectiva frente a la representación de la memoria subjetiva individual, así como presentan formas de contemplar a la comunidades subalternizadas.

Gustavo Aprea (2015) se refiere a las tecnologías de la memoria, donde el uso de los dispositivos de registro delimitan el campo de acción de la memoria individual ya que, al fragmentarlo, válida y jerarquiza los marcos del recuerdo y el olvido. En ese sentido el autor también afirma:

A partir de la articulación de estas características, los documentales de memoria se caracterizan por presentar sus lecturas de los acontecimientos evocados como testimonios. En estos documentales es tan importante lo que se recuerda como la exhibición del acto de recordar. Los filmes que sostienen este efecto testimonial pueden ser vistos

como documentos que hablan de la manera en que un período histórico reconstruye e interpreta otro período histórico. Más allá de la precisión con que aborden los hechos recordados, expresan el modo como la sociedad piensa su pasado y se piensa a sí misma [...] clave para comprender estas dos series de transformaciones lo constituye el análisis de las relaciones que se establecen entre lo que recuerdan los testigos y la forma como se presentan sus testimonios integrándose a las interpretaciones que realizan los documentalistas (Aprea, 2015, p. 14-15).

Por su parte, Maria Ortega (2009) expone las transformaciones del territorio documental contemporáneo al filtrar características y procedimientos que se oponen a las estructuras tradicionales de las narrativas no ficcionales, por consiguiente, ofrece un panorama más subjetivo de experimentación audiovisual. La hibridación que propone el documental animado no pretende recrear situaciones donde se carecen archivos que sustenten o acompañen los testimonios, sino que apela a la recepción sensible. De esta forma, el documental de animación se incluye como parte del territorio de la no ficción, en tanto un determinado tipo de discurso audiovisual, que conlleva una “representación verídica afirmada” (Plantinga, 2011) con una indexación que lo ubica en el campo de los discursos sobre lo real y esto determina el pacto comunicativo que se teje entre el espectador y la obra.

En los casos de estudio seleccionados podemos identificar la presencia de los protagonistas de las historias por medio de la voz, la cual se constituye como índice que ofrece veracidad a las anécdotas evocadas y, al mismo tiempo, se presenta como “un fragmento de la corporeidad del testigo”. El sonido cumple una función significativa, atribuyendo unicidad al relato y peso a las imágenes 2D. El sonido de la voz nos ofrece características orgánicas individu-

ales identitarias, las cuales transparentan rasgos excepcionales de la personalidad de cada entrevistado y sus emociones. A través del denominado eco “acústico-fonatorio” (Flôres, 2013), obtenemos una incomparable cantidad de informaciones y la voz de cada personaje posee un espectro de frecuencias que se traduce en timbres propios cargados de sonoridades de los vestigios de sus sensaciones, soslayando la presencia “fotográfica” del testigo”.<sup>4</sup>

En ese mismo sentido, la perspectiva de India Mara Martins (2009, p. 85) apunta al desarrollo computacional y digital como una vía para las interpretaciones de los acontecimientos representados. Para la autora, la definición desarrollada en su tesis doctoral no parte de presupuestos teóricos del documental o de la animación por separado, surge como ella misma afirma del “mismo objeto de estudio”. Así, es a través de los dispositivos digitales que los realizadores registran y crean, colocando en evidencia las situaciones o sentimientos inaccesibles al dispositivo fotográfico de captura: “A grande questão é que a técnica aqui já não pode mais ser colocada como neutra e detentora de uma verdade ontológica, como se atribuía à câmara cinematográfica por um realismo idealista” (Martins, 2008. p. 85-86).

En consecuencia, se podría considerar que el documental animado es un territorio móvil, ya sea por los avances tecnológicos en materia de animación, las experimentaciones formales de este tipo de audiovisual, o bien, debido a los fenómenos de recepción en los nuevos medios. Esta categoría surge impulsada por aspectos de la llamada era digital, tales como: internet, la masificación de *softwares* y medios electrónicos, el abaratamiento que implica el uso de las nuevas tecnologías y las facilidades de manipulación, adquisición y aprendizaje intuitivo de los sistemas de funcionamiento y sus interfaces. Estos escenarios actualizan las relaciones entre los

---

<sup>4</sup> En palabras de la autora “Estamos por inteiro em nossa voz. As informações essenciais entre as pessoas vem resumidas na textura, no timbre e na intensidade da voz, são mensagens subliminares que todos entendem” (Flôres, 2013, p. 123).

creadores y los resultados expresivos que las nuevas tecnologías ofrecen, permitiendo recrear registros inexistentes, emociones, representar eventos históricos o procesos sociales.

Estas informaciones nos permiten comprender los mecanismos que se articulan como marco de referencia para el análisis de los capítulos de la serie. En la siguiente sección, nos deparamos con los elementos referentes a la representación de la memoria individual.

## La memoria declarada

El documental animado se configura como una interpretación del realizador sobre los testimonios exponiendo las versiones que han sido invisibilizadas en medio del conflicto colombiano y que son, generalmente, excluidas de la memoria colectiva o de la historia oficial. Es en la banda de sonido donde se transmiten las emociones y lo que Marcio Seligman-Silva (2003) denomina “salto declarativo”, pues en estas voces emergen memorias episódicas o autobiográficas. En el testimonio se disputan las narrativas de la memoria, que lejos de explorar la veracidad de los hechos busca establecer una relación asertiva del público con las experiencias individuales de la violencia, como menciona Beatriz Sarlo (2005):

No se trata simplemente de una cuestión de la forma del discurso, sino de su producción y de las condiciones culturales y políticas que lo vuelven creíble. Se ha dicho muchas veces: vivimos en la era de la memoria y el temor o la amenaza de una “pérdida de memoria” responde, más que al borramiento efectivo de algo que debería ser recordado, a un tema cultural que en países donde hubo violencia, guerra o dictaduras militares, se entrelaza con la política (Sarlo, 2005, p. 25-26).

Cuando nos conectamos con los testigos a través de su voz, las historias que nos comparten, aludimos también a la tradición oral y al ritual asociado a la escucha de nuestros semejantes. En Colombia y en América hispánica, buena parte del conocimiento cultural ha pertenecido a las mayorías a través de la oralidad, por ello cuando mencionamos aspectos mnemonarrativos de la construcción de los episodios en las series, hacemos alusión directa a capas profundas de nuestras propias tradiciones comunicacionales.

La oralidad y posteriormente las audiovisuales, tanto en la televisión, el cine y ahora en los nuevos medios, han sido cómplices en Colombia de diversas miradas del pasado, testigos de nuestra modernidad inconclusa. De cierta forma, estos medios han homogeneizado el acceso a las informaciones dentro de un país profundamente desigual, donde el analfabetismo ha sido la regla y no la excepción. De esta manera, formatos ficcionales, documentales, han sido una forma de encuentro con el otro, de puente entre generaciones y se transforman a su vez en una especie de catarsis de fantasmas comunes. No obstante, la creación del testimonio documental, fundamentalmente en el estilo animado, guarda una cierta incredulidad, principalmente porque el pensamiento occidental ha apagado la creación oral por medio de la imposición o estabilización de la palabra y, posteriormente, del registro fotográfico o audiovisual como elementos que sustentan la veracidad de los hechos o el conocimiento.

En la próxima sección realizaremos el análisis de un capítulo de cada serie seleccionada. A partir de este recorte pretendemos analizar los aspectos formales del relato y, por otro lado, analizar los elementos de la memoria damnificada y su relación con la imagen. Adicionalmente, estos episodios nos permitirán comprender la manera como es asimilado por dos generaciones diferentes el conflicto interno al interior del país.

## Las voces en medio de la guerra

Si consideramos que las producciones culturales de cada país responden a los procesos sociopolíticos por los que atraviesa, no es de extrañar las polifacéticas variaciones de dolor y de la violencia que se exponen en diversos productos culturales en Colombia. Para Alejandra Jaramillo (2007) la violencia configura la comunidad imaginada y la condición humana de los colombianos desde la configuración misma del estado nacional.

La violencia representada en esta clase de audiovisuales animados explora de forma alegórica síntomas identitarios, excluyendo toda forma de exposición de la realidad a través de la representación foto-mimética y verosímil. Al contrario de la sobreexposición de la violencia (que Jaramillo destaca como elemento que contribuye a una parálisis de la movilización social), estas imágenes animadas se insertan en procesos de re-escenificación de la realidad a ser superada. En el presente apartado, detallamos estrategias formales de las series que aproximan a los diversos actores de la sociedad colombiana, así como la diversidad de sus voces en un ambiente de reconciliación, tan necesario en el contexto actual.

## La historia de Ilma

En *Cuentos de viejos*, la actualización inconsciente del discurso es uno de los aspectos fundamentales de los recuerdos en la serie. De esta manera, las historias revisan el pasado que el protagonista vivió desde una perspectiva infantil, y que es narrado en el capítulo por quien, en nuestros días, es un anciano. Por lo tanto, existe una comprensión asertiva del recuerdo, una construcción de sentido sobre lo vivido que provoca mnemonarrativas que tejen redes entre: la identidad generacional, la memoria monumental, los registros del recuerdo individual y la percepción actual de lo vivido.

En el capítulo denominado *Ilma la hermana mayor*, una mujer, que creció en el altiplano cundiboyacense en Colombia, nos cuenta eventos de su cotidianidad antes de la llegada de la violencia bipartidista a su pueblo y cómo esta situación cambió para siempre la composición de su grupo familiar. Esto lo realiza narrando eventos delicados de su infancia en un contexto de guerra que la llevaron a la extrema pobreza. Sus recuerdos infantiles incluyen: la enfermedad de su madre; el desaparecimiento de su padre; las invasiones violentas a su casa por parte de “la chusma”,<sup>5</sup> el ejército; y la pobreza vivida al lado de su madre. El relato realiza un salto temporal (*flashforward*), cuando la protagonista es nominada reina de belleza en su adolescencia. Este momento implicó el reconocimiento de su cuerpo femenino adulto, el cual contrasta con una infancia completamente vulnerable, que evoca como el evento más “feliz” de su pasado.

Cuando nos referimos a imágenes pensamos en dos tipos de presencias: de un lado las fotografías, que aparecen como improntas congeladas de un pasado verificable, y del otro las imágenes mentales, que son descritas y recreadas a partir de la animación. Registros fotográficos y recuerdos asociados con imágenes específicas pueden darnos pistas sobre la comprensión afectiva del recuerdo, su procesamiento, así como su soporte en el inconsciente. Por ejemplo, en *Ilma*, las fotografías al final del capítulo nos remiten a la verificabilidad de su recuerdo y al archivo como un medio cargado de afecto. Si de una parte tenemos las fotos que funcionan como rastros, las imágenes mentales aparecen en el discurso del personaje a modo descriptivo, contemplativo y condensador del pasado.

En el caso de *Ilma*, la representación de la imagen mental sobre el recuerdo traumático es potencializada por causa de los mecanismos del audiovisual animado. Para citar un ejemplo: la

---

<sup>5</sup> Cuadrillas pertenecientes al partido liberal, que atacaban, perseguían y asesinaban, a todas las personas que se consideraban seguidores del partido conservador.

destrucción de la casa se realiza a través del *murphing*, es decir, la transformación fluida de las siluetas; un machete gigante cae y se transforma en platos y pocillos que se quiebran. Estas formas mantienen la esencia de las palabras y apelan a la impresión subjetiva de los eventos, al tiempo que aproximan al espectador al dramatismo de la situación narrada. A su vez, otros elementos como: el uso de un trazo más grueso de las siluetas, así como la monocromía de las figuras, transmiten la tristeza traducida en la forma del dibujo. Esto afecta la percepción del espectador, pues más allá de la espectacularidad de las imágenes, se enfoca en la narración de Ilma gracias a la elección minimalista de los colores.

Ilma es obligada a salir de su pueblo para vivir en casa de su abuela, pues su madre se encontraba muy enferma y las dos estaban pasando penurias. La diáspora emprendida en el capítulo de Chía (*Ilma La hermana mayor*) no es representada de forma convencional, sino a través de la mutación del espacio: la protagonista empuja la cama de su madre enferma en dirección a la casa que, imaginamos, es de su abuela. Los lugares se desvanecen y se transforman, de la misma manera como se representa su crecimiento, a través de *murphings*. Este diseño, donde los espacios desaparecen fluidamente resultan asertivos con la situación de incerteza de su protagonista, las siluetas monocromáticas, que simulan el trazo de un marcador gastado delinean un pasado que parecía tan frágil cuanto borroso.

En la guerra, los lugares dejan de ser contenedores-protectores de una identidad al quedar deformados por la violencia. En general, la percepción de las transformaciones físicas y de la relación con las memorias sensoriales se unen como hilos de una filigrana que vincula diversos recuerdos, temporalidades y circunstancias por las que se atraviesa. Como menciona Aleida Assmann (2011, p. 275), “A recordação que ganha a força de símbolo é compreendida pelo trabalho interpretativo retrospectivo em face da própria história de vida e situado no contexto de uma configuração de sentido particular”.

En el episodio de Ilma, el desenlace de la memoria traumática, proveniente de la vulnerabilidad durante la infancia, se efectúa a partir de la llegada de la adolescencia. El cuerpo adulto se transforma en un símbolo, la percepción sobre su femineidad crea una nueva coraza a partir de su lugar como sujeto autónomo. Esta transformación se evidencia en su cuerpo, pero también en el cambio de la tonalidad de su voz, el dinamismo de la imagen y sonidos puntuales musicales, los cuales nos ofrecen pistas de un último recuerdo feliz.

## Conclusiones

En el trabajo se trataron dos temporalidades diferentes de narraciones sobre el conflicto interno de Colombia a través de las memorias individuales de Ilma y la perspectiva del presente del recuerdo. A través de las técnicas de animación se representa una misma herida: el inicio y la situación actual de un país dividido políticamente, que ha llevado las consecuencias de la guerra a la construcción de infancias quebradas en las zonas periféricas del país.

Esta clase de narrativas encuentran traducción en el audiovisual animado al representar la complejidad del mundo subjetivo de los testigos. Las escritas del cuerpo surgen por medio de una larga habituación, a través de almacenamiento involuntario, impreso en la memoria a través del dolor, de la violencia y, por tanto, grabado en el inconsciente de forma inalienable. Desde el capítulo de Ilma podemos comprender un conflicto desde la perspectiva del cuerpo, la pobreza y la marginalidad.

Es por ello que la unión de memorias traumáticas con las experiencias del cotidiano en la construcción narrativa de los recuerdos enriquece nuestros panoramas históricos, ofreciendo una perspectiva más humana sobre las experiencias pretéritas y actuales de los enfrentamientos bélicos en Colombia. Estos proyectos audiovisuales fortalecen aspectos de nuestra tradición oral y

nuestra memoria colectiva, así como menciona Geoffrey Hatman (2000, p. 227) “ler ou escutar, como parte do proceso terapéutico, respeita as palavras respeitando as feridas nas palavras”.

Este tipo de documentales también funcionan como puentes para la exposición de emociones, reinterpretados a través de la animación, tratando recuerdos de difícil tratamiento, estimulando vínculos afectivos y la imaginación en sus receptores. Al rescatar anécdotas sin ofrecer soluciones estéticas cerradas, respeta características de los testimonios originales. La experimentación visual revive el pasado al estimular diálogos que invitan la reparación de los conflictos históricos, ofreciendo espacios de intercambio que operan como reflexión social a partir de la transmisión de los episodios en la televisión pública abierta.

## REFERÊNCIAS

APREA, G. **Documental, testimonios y memorias**: miradas sobre el pasado militante. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2015.

ASSMANN, A. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Goethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

CUENTOS DE VIEJOS. Ilma la hermana mayor. Direção: Carlos Smith; Marcelo Dimatei. Colômbia: **Hierro Animación**, 2013. Digital (5 min 10 s). Disponível em: <https://vimeo.com/77234457>. Acesso em: 3 mar. 2024.

FLÔRES, V. **O cinema uma arte sonora**. São Paulo: Annablume, 2013.

HARTMAN, G. Holocausto, testemunho, arte e trauma. In: NETROVSKY, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (org.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 207-235.

JARAMILLO, A. **Nación y melancolía**: narrativas de la violencia en Colombia, 1995-2005. Bogotá: IDCT, 2006.

LAS NIÑAS DE LA GUERRA. Direção: Jaime Cesar Espinosa. Colômbia: **Hierro Animación**; **RTVC Señal Colombia**, 2014-2016.

MARTINS, I. M. **Documentário animado**: experimentação, tecnologia e design. 2009. 250 f. Tese (Doutorado em Artes e Design) – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

MARTINS, I. M. Documentário animado: tecnologia e experimentação. **Doc On-line**, Covilhã, n. 4, p. 66-91, ago. 2008. Disponível em: [http://www.doc.ubi.pt/04/artigo\\_india\\_martins.pdf](http://www.doc.ubi.pt/04/artigo_india_martins.pdf). Acesso em: 1 abr. 2024.

MI ABUELA. Direção: Carlos Smith. **Colômbia**: [s. n.], 2012. (8 min).

ORTEGA, M. L. En torno a las nuevas tendencias expresivas en el cine documental contemporáneo. **Revista Cine Documental**, Buenos Aires, n. 1, 2009. Disponível em: [http://revista.cinedocumental.com.ar/1/teoria\\_02.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/1/teoria_02.html). Acesso em: 1 abr. 2024.

PASILLO. Direção: Carlos Smith. **Colômbia**: [s. n.], 2001. (1 min).

PLANTINGA, C. Documental. **Revista Cine Documental**, Buenos Aires, n. 3, 2011. Disponível em: <http://www.revista.cinedocumental.com.ar/3/traduccion.html>. Acesso em: 1 abr. 2024.

SARLO, B. **Tiempo pasado**: cultura de la memoria y primeira persona. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

SELIGMANN-SILVA, M. O testemunho entre a ficção e o real. In: SELIGMANN-SILVA, M. (org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 371-386.

# CINE DE GÉNERO, DISCURSO HISTÓRICO Y MEMORIA DE UNA GUERRA QUE NO FUE

Marcial Alejandro Aravena Fuentes<sup>1</sup>

## Cine histórico chileno

El regreso al pasado puede ser entendido como una tendencia altamente explorada en las producciones culturales de la actualidad, principalmente en el cine, sobre todo si tenemos en cuenta algunos de los más recientes estrenos de películas como: *1917* (Sam Mendes, 2019) o *Judas and the Black Messiah* (Shaka King, 2021), ambas protagonistas en sus respectivas ediciones de los premios de la academia hollywoodiense. En lo que respecta a la cinematografía nacional chilena (objeto del capítulo) la producción no ha sido distinta, incluso a través de estudios podemos afirmar que la producción de audiovisuales con esta temática sobrepasa el 20% (Bossay, 2013, p. 137), ejemplo de ello son: *Machuca* (Andrés Wood, 2004) o *Bestia* (Hugo Covarruvias, 2021); situadas en la época traumática, re-visitada en varias ocasiones tras el fin de la dictadura militar chilena (entre 1973 y 1990). Para Andreas Huyssen:

Uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años es el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales, un giro hacia el pasado que contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro, tan característica de las primeras décadas de la modernidad del siglo XX (Huyssen, 2007, p. 3).

---

<sup>1</sup> Cineasta graduado de La Universidade Federal da Integração Latino-Americana, UNILA, dedicado al montaje y apasionado por los estudios interdisciplinarios que combinan historia y cine en la producción de América Latina.

El filme chileno, *Mi Mejor Enemigo* (Alex Bowen, 2005), presenta el conflicto que estuvo a punto de explotar entre Chile y Argentina: mientras ambas naciones pasaban por dictaduras militares, en el año 1978, se disputa la soberanía de tres islas ubicadas en la entrada del estrecho de Magallanes. En medio de este conflicto, el filme presenta como escenario la inhóspita Patagonia, utilizando algunas características del género bélico, aunque distanciándose también de los recursos utilizados por las grandes historias bélicas estadounidenses, centrándose en la relación de los soldados, tanto al interior del propio bando como entre bandos enemigos y llegando en reiterados momentos incluso a la comedia (Gárate, 2005). El filme trae cuestiones interesantes, principalmente por ubicarse en el pasado, específicamente en el centro de un hecho histórico que involucra a dos naciones que disputan la soberanía de islas casi despobladas, retomando el pasado traumático de ambas naciones. Para conseguir llevar un análisis de acuerdo al desarrollo de la investigación histórica en los filmes, resulta relevante en primer lugar responder ¿Qué es un filme histórico? ¿Cuál es el objetivo de estos filmes? ¿Cuál es la razón del éxito en taquilla del filme? ¿Cuál es la relación de los filmes con la producción histórica formal? ¿Cuál es la relación del filme con los hechos? ¿Cuál es la relación del filme con otro tipo de producciones históricas?

Tras responder estas preguntas será posible comprender mejor la función del cine histórico como mediador entre pasado y presente, así como su capacidad para construir discursos sobre la memoria y la identidad en contextos nacionales específicos.

## **Mi mejor enemigo**

Como punto de partida, es necesario definir lo que entenderemos como filme histórico siguiendo los estudios de Robert Rosenstone. En este capítulo vamos a utilizar el término “filme histórico”, para referirnos a películas que de manera consiente

intentan recrear hechos que habitan en el pasado, cargando de sentido momentos ya extintos en el presente (Rosenstone, 2010, p. 15). Entonces tenemos eventos del pasado que marcan la historia, articulados de tal manera que finalmente consiga generar sentido en el espectador en un momento posterior al tiempo representado. Podemos entender el auge del fenómeno de producción de filmes históricos a lo largo de todo el desarrollo de la industria cinematográfica como:

O desejo de expressar a nossa relação com o passado usando formas contemporâneas de expressão, bem como o desejo de agradar a uma sensibilidade contemporânea, mais cedo ou mais tarde tinham de nos direcionar para as mídias visuais (Rosenstone, 2010, p. 17).

Más allá de los fenómenos culturales de los últimos años, no podemos entender el regreso al pasado solo como una tendencia propia de las últimas décadas en el cine, teniendo en cuenta que desde 1910 el filme “histórico” formaba parte regular del entretenimiento en los cines (Rosenstone, 2010, p. 27). Uno de los grandes ejemplos de la producción histórica anterior al periodo recalado por Andreas Huyssen es el director ruso Sergei Eisenstein, con filmes realizados en la primera mitad del siglo XX como: *La huelga* (1924), *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1927), formando una trilogía sobre la revolución de octubre en Rusia, que tuvo lugar entre febrero y octubre de 1917, siendo este uno de los principales ejemplos de la construcción de discursos a través del cine. Ismail Xavier describe *Octubre* como una serie de

“[...] ensaios visuais em torno de temas extraídos de fatos de outubro de 1917, do que a tentativa de um relato histórico voltado para a representação integral desses mesmos fatos” (Xavier, 2008, p. 131), sobre *La Huelga*, escribe que es un “[...] filme revolucionário na medida em que se propõe a ‘expor uma tática’, explicar um processo de luta, analisando a

produção de um ato revolucionário e não apenas fornecendo uma descrição de seus lances especulares” (Xavier, 2008, p. 131).

Podemos notar según las palabras de Ismail Xavier que este tipo de filmes pueden proponer visiones revolucionarias de los eventos que las inspiran. Entonces, los filmes históricos pueden crear una visión política activa relacionada al objetivo proyectado para un estado-nación. Estas, entre otras tantas películas, son ejemplo de cómo directores utilizaron tanto eventos, así como personajes de la historia para realizar sus producciones cinematográficas militantes. Para Rosenstone es primordial el potencial de los nuevos medios.

Primeiro, o cinema e, mais tarde, o seu rebento eletrônico, a televisão, se tornaram, em algum momento do século XX, o principal meio para transmitir as histórias que nossa cultura conta para si mesma – que elas se desenrolem no presente ou no passado, sejam elas factuais, ficcionais ou uma combinação das duas coisas (Rosenstone, 2010, p. 17).

Es necesario tomar en cuenta que cuando nos referimos a filmes históricos no hacemos referencia a un género en específico sin privilegiar una forma de producción, ya que “[...] os filmes históricos, mesmo quando sabemos que são representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a maneira como vemos o passado.” (Rosenstone, 2010, p. 18). Por lo que podemos deducir que estos filmes toman hechos del pasado para realizar una mediación a través de la visión presente de los hechos con el fin de proyectarlos en la pantalla para el público. Es claro que los nuevos medios (tanto el cine, como la televisión y actualmente el internet con las distintas opciones de distribución que pone a disposición del público), tienen una gran potencia para difundir discursos sobre el pasado, haciéndolos llegar a las grandes masas.

Todo dia, fica mais claro até mesmo para o mais acadêmico dos historiadores que as mídias visuais são o principal transmissor de história pública, da nossa cultura, que para cada pessoa que lê um livro sobre um tópico histórico abordado por um filme, especialmente por um filme popular [...] (Rosenstone, 2010, p. 28).

Con esta larga tradición de producción y exhibición de filmes históricos, resultan ser una fórmula ya consagrada en más de cien años de historia del cine. El caso de *Mi Mejor Enemigo* (2005), consiguió ser la película nacional con más espectadores en los cines (112.573 espectadores), manteniéndose durante 14 semanas en cartelera (Chile, 2008).

## Estudios de la historia en el cine

Para profundizar en la relación que los filmes históricos, como *Mi Mejor Enemigo*, tiene con los hechos, es importante tomar en cuenta el desarrollo de los estudios históricos que utilizan filmes como objetos de investigación. Si consideramos la amplia producción de filmes que representan la historia desde comienzos del siglo XX, el cine, de a poco, pasó a ser también un objeto de investigación cada vez más relevante para muchos historiadores, que valorizaron lo que este nuevo arte proponía sobre una materia aparentemente ajena a la tradición de la investigación histórica en el ámbito académico. Eduardo Morettin escribe sobre el campo de investigación que “A partir dos anos 70, o cinema, elevado à categoria de “novo objeto”, é definitivamente incorporado ao fazer histórico dentro dos domínios da chamada História Nova” (Morettin, 2003, p. 12).

Durante los primeros años de trabajo con el cine como un nuevo objeto de investigación histórica las preocupaciones de los historiadores se enfocaron en la capacidad del cine para falsear los hechos que se relatan en los filmes históricos, abriendo espacio

para la visión de las obras cinematográficas como generadoras de un discurso al igual que los documentos históricos, cuestionando así la “veracidad” o “falsedad” que pudiesen contener ambos, quitándole el privilegio al documento histórico como vehículo de la “verdad”. Morettin llama nuestra atención con un libro, escrito por José Honório Rodrigues (1952), en el que destaca las posibilidades que el cine ofrece para la investigación histórica, recalcando que:

O historiador está particularmente preocupado com as formas de “falsificação” do cinema. Para ele, “toda a crítica externa e interna que a metodologia da história impõe ao manuscrito igualmente ao filme”. Todos podem igualmente ser falsos, todos podem ser “montados”, todos podem conter verdades e inverdades (Morettin, 2003, p. 12).

Entonces comprendemos que el gran potencial del cine, radicado en este género, es la reproducción de discursos que revisen la historia, generando grandes imaginarios relacionados con como recordamos algunos momentos del pasado mediados por nuestra memoria. Sobre el mismo aparato cinematográfico, algunos autores recalcan que el potencial del cine a comparación del estudio histórico está en la capacidad de “[...] infundir em um povo, em uma noite, tanta verdade histórica quanto muitos meses de estudo” (Silva, 1971 *apud* Rosenstone, 2010, p. 28). El filme *Mi Mejor Enemigo* fue objeto de muchas críticas en torno al poco enfoque en el régimen dictatorial, e incluso en el programa de *TVN Informe Especial*, el excombatiente, actual concejal de por la comuna de Punta Arenas, Germán Flores, se declara “[...] enemigo de la película *Mi Mejor Enemigo*, porque distorsiona la realidad que vivimos nosotros, distorsiona lo que pasamos, porque igual pasamos frío pasamos hambre, pasamos pena [...]” (TVN, 2018). Podemos decir que esta crítica está relacionada justamente al imaginario que el filme reproduce del conflicto quitando el contexto serio en el que

se desenvuelve la contienda además de las condiciones que los soldados vivieron durante la preparación del conflicto. Con base en los estudios de Eduardo Morettin sobre el trabajo de Marc Ferro, quien utiliza el cine como medio para estudiar la historia y analiza el papel del imaginario en la sociedad, el autor afirma que este:

[...] constitui “um dos motores da atividade humana”, força integrante da História. Para o autor, “o cinema, sobretudo a ficção, abre uma via real na direção de zonas psicossociohistóricas jamais atingidas pela análise dos documentos” (Morettin, 2003, p. 23).

Para el análisis de los documentos audiovisuales es necesario enfocar nuestra atención en el discurso, que guía la narración de los eventos que constituyen la historia. Además debemos tener en cuenta la forma en la que el presente de la producción se manifiesta en el filme. El presente media el encuentro que tenemos con el pasado representado en los filmes históricos, no implicándose con la objetividad de los hechos proyectados y generando “[...] mas numa re-figuração desse passado e ainda uma transformação do presente que, a partir do passado reencontrado, acaba modificando-se” (Nova, 2009, p. 138). *Mi Mejor Enemigo*, producida y estrenada en 2005, reflexiona desde su época, no solo sobre el conflicto, sino que también sobre la vida militar durante la dictadura, enmarcada en el regreso de la democracia y en la actualmente considerada primera mitad de la transición, que llegan a su recta final el año 2019 con el estallido social en Chile y posterior pacto por una nueva constitución que propone acabar con la escrita en 1980.

Para realizar el análisis de los filmes, es necesario el procedimiento en tres partes que Rosenstone destaca del trabajo realizado por Davis en cuanto al abordaje de análisis de los discursos

históricos presentes en un conjunto de filmes distintos producidos en diferentes países, que tratan el tema de la esclavitud. Según Rosenstone, el método de Davis analiza:

Primeiro, a gênese – quem teve a ideia para o filme, quais foram as suas fontes, como vários produtores-roteiristas-diretores o levaram para a tela e quais eram suas intenções. Segundo, uma sinopse que destaca os personagens e os acontecimentos, e também indica os principais desvios em relação ao registro histórico. Terceiro, o(s) julgamento(s) – por que devemos dar importância ao filme, o que ele contém que nos faz pensar de maneira séria a respeito do passado e como ele poderia ser modificado para se tornar mais valioso como obra histórica? (Rosenstone, 2010, p. 48).

## Filme bélico sobre la hermandad

El guion cuenta que *Mi Mejor Enemigo*, nace en un viaje del director a Punta Arenas, en donde se encuentra con la presencia de trincheras y campos minados, instalados el año 1978. Motivado por esto, hizo una llamada a la Prensa que decía “si estuviste en las trincheras de 1978, quiero conocer tu historia” (Rojas, Fierro, 2008. p. 7). Buscando los relatos y alimentando la curiosidad despertada por los objetos bélicos, Bowen se decide a escribir el guion. En su entrevista para el espacio producido por *Cine Off, Off The Record* cuenta “[...] cuando yo cree las primeras páginas de *Mi Mejor Enemigo*, era un partido de futbol en la pampa entre dos patrullas antagonistas, pero que hacen un *break* [...]” (2006),<sup>2</sup> utilizando el futbol como:

[...] una guerra políticamente correcta: nadie muere, hay reglas claras, muchos testigos y al cabo de un tiempo pactado hay un claro ganador o perdedor

<sup>2</sup> Información verbal.

o bien un empate, pero no hay medias tintas... En la guerra no hay reglas claras, nunca hay un ganador muy claro, hay muchas muertes sin testimonio... Entonces mi decisión fue usar el fútbol como una representación de lo que en realidad querían hacer nuestros países en esos años... y ponerlo en un absurdo ambientación como la pampa nos regaló una escena memorable por su absurdo y humor (Richards, 2020, p. 216, traducción libre).<sup>3</sup>

Bowen, además considera relevante el hecho histórico debido al desconocimiento de los hechos ocurridos durante 1978, enfocándose sobre todo en los soldados que estaban dispuestos a combatir por las islas. En una entrevista refiriéndose a las críticas que recibió el filme:

[...] algunos criticaron que no hago alusión a las dictaduras que gobernaban ambos países, pero no era mi intención de hablar directamente de eso. Quería hablarle a una generación de chilenos a la que se les dijo que había que matar argentinos. y nunca se les dijo que había que parar (Lerer, 2005, p. 48).

Con todo esto, el director aleja el objetivo del filme de la reconstrucción histórica verídica de los hechos que llevaron al casi conflicto y de la igual que la reconstrucción de la época. En su lugar, manifiesta que su objetivo es subsanar conflictos del pasado entre ambas naciones, diciendo que “[...] es preferible votar las fronteras con los países hermanos para tratar de ser un factor

---

<sup>3</sup> Del original: *football is politically correct war: nobody dies, there are clear rules, plenty of witnesses and at the end of an agreed period of time there is a clear winner or loser or else a draw, but there are no half measures ... in war there are no clear rules, there's never a very clear winner, there are a lot of deaths without testimony... so then my decision was to use football as a presentation of what in reality our countries wanted to do in those years... and putting it in an absurd ambience like the pampa gave us a memorable scene because of its absurdity and humor.* Jefferson: McFarland & Company, (Richards, 2020, p. 216).

más importante en el mundo y lograr la paz, entonces por eso es un canto a la hermandad, cuando vean la película van a entender mejor mis palabras” (Chile, 2005).

## Estructura del filme

El filme, además de situarse en medio de un evento histórico, se encuentra mediado a la vez por una matriz de género cinematográfico entendiéndolo como una estructura que guía el relato y que trabaja de manera determinada. El género cinematográfico actúa en diferentes niveles de la industria, para Rick Altman:

No podemos hablar de género si este no ha sido definido por la industria y reconocido por el público, puesto que los géneros cinematográficos, por esencia, no son categorías de origen científico o el producto de una construcción teórica: es la industria quien los certifica y el público quien los comparte (Altman, 1999, p. 37).

Comprendemos los géneros como estructuras que relacionan a los distintos agentes relacionados en los filmes y a los distintos filmes entre sí. “Se supone que los géneros residen en un tema y una estructura determinados o en un corpus de películas que comparten un tema y una estructura específicos” (Altman, 2010 *apud* Ortiz, 2017, p. 85). Entonces, *Mi Mejor Enemigo* convive con todo un corpus de filmes además de los señalados por el director en sus entrevistas. En el caso del filme analizado, el mismo evento representado nos indica que las estructuras de género bélico lo guían y conviven con las estructuras propias de otros filmes, con los que comparte de alguna manera temas y tratamientos. Para identificar de mejor manera a que nos referimos cuando hablamos del género bélico, Ortiz (2017, p. 87) nos dice que sirvieron para entender relatos de “batallas en las que seres queridos pelean por defender una bandera, la muerte en el frente, el regreso de vete-

ranos y el entrenamiento de reclutas”. Centrado en los conflictos que envuelven a una nación y la memoria de las guerras que afectaron a toda la población, según Ortiz (2017, p. 91): “El cine bélico se encarga de narrar y revivir situaciones históricas determinantes para el imaginario de una nación; descubrir la construcción de los filmes de guerra, es descubrir los deseos de los países que buscan renovarse como sociedad.”

## Una cinta mucho mas de transición

Aunque notamos que el conflicto entre las naciones pasa rápidamente a segundo plano, eso ocurre debido a las secuencias de comedia por medio de las cuales el director consigue generar una relación más fraternal entre ambas tropas de soldados. El primer conflicto que trae el filme es la representación de los soldados sin transformarse en héroes, generando asperezas entre algunos combatientes de la época, como es el caso de Germán Flores, que participaron en los movimientos de tropas el año 1978. Al igual que en el filme *Jarhead* (2005), de Sam Mendes, la falta de triunfo es motivada por la falta de batalla como parte fundamental para la redención de los héroes en el género clásico.

El autor hace referencia a las críticas que recibe por no retratar lo sucedido durante la dictadura a diferencia del filme argentino del mismo año *Illuminados por el Fuego* (Tristán Bauer, 2005), que se centra en el trato abusivo de los superiores a los soldados en la guerra de las Malvinas. Esta temática incluso pudo haber sido tratado con la profundización de las diferencias entre Orozco y el resto de los soldados, o en la omisión de Ferrer para castigarles en el momento en que se presentan los enemigos, pero todo esto es dejado atrás llegado al final del filme.

Una de las críticas relevantes al filme es la de Jorge Morales, quien afirma que aunque la obra pueda “acertar algunos tiros, está mucho más cerca de ser un filme que atrasa en vez de proyectar”

(2022). Haciendo referencia a la transición, que sucedió en el paso entre la dictadura y la democracia después del plebiscito del año 1988, con el triunfo del NO:

“Bowen hizo un filme que puede ver, sin estreme-  
cerse, la familia militar, la clase política y el ‘chileno  
medio’. Es una cinta mucho más de ‘transición’ que  
los filmes de los 90” (Morales, 2022).

La crítica resulta más acertada si tomamos en cuenta el paso del tiempo del filme producido el año 2005 durante el gobierno de Ricardo Lagos, en el que se realizan la mayor cantidad de cambios a la constitución, escrita durante la dictadura de Pinochet y puesta en marcha desde 1980, imponiendo el sistema económico vigente hasta el día de hoy. Tras lo ocurrido en octubre del año 2019 la sociedad comienza a pedir un cambio a través de la manifestación popular y la llamada transición comienza a plantearse como extendida más allá de los años de gobierno de Patricio Aylwin, durando más de 30 años (de gobiernos mayoritariamente de la concertación) y pudiendo cerrarse esta transición solo a través del fin de la constitución de Pinochet. “Chile ha tenido dictadura y democracia en este período, pero siempre ha vivido en neoliberalismo” (Mayol, 2019, p. 24).

Podemos notar el carácter transicional del filme e incluso ubicarlo en una escena específica: la de la fuente de sodas en Santiago. En dicha secuencia, el soldado Rojas incluye a Orozco, quien de antemano se resta de la invitación; esto profundiza en las diferencias valóricas mostradas en las etapas anteriores del filme. El soldado que es representante de la dictadura, de acuerdo a la secuencia en que Rojas lo presenta, es incorporado por los jóvenes que en primer momento están obligados a cumplir con su deber, pero de regreso a casa aplican lo aprendido durante la travesía. Para Mayol:

“Chile fue responsable. Y durante décadas, durante treinta años, ya en democracia y sin estar obligados, Chile decidió presionarse a sí mismo para ser casi tan responsable con las órdenes superiores del modelo como se había sido en dictadura” (Mayol, 2019).

El conflicto representado por el filme resulta interesante por las diferencias históricas que propone con los hechos que ocurrieron en 1978, proponiendo un discurso de hermandad entre naciones en conflicto. El discurso puede resultar conflictivo debido a la forma de representación de una época traumática para Chile, pero puede ser analizado de mejor forma si comprendemos el presente de la producción y el proceso de la concertación como una transición que consolida el sistema impuesto en dictadura, incluso llegando a proponer la reconciliación no solo entre las naciones en conflicto, sino, entre una sociedad lastimada por su pasado.

## Consideraciones finales

En este trabajo se hizo una revisión bibliográfica para estudiar el estado actual del cine histórico con relación a la producción de filmes históricos y también con la producción de investigaciones históricas, utilizando filmes como objetos de estudio. La relevancia de producir narrativas históricas a través del cine trasciende el mero análisis de los debates; cada filme es digno de una investigación profunda sobre cómo estas visiones se renuevan al ser mediadas por las sociedades contemporáneas. En repaso, el filme histórico conserva una gran tradición de producción a lo largo de la vida del cine: la relación de los filmes con los hechos no es la de una representación verídica.

El filme histórico se ubica en algún momento del pasado y proyectos relacionados a este con el fin de desarrollar un discurso mediado por la memoria. La relación de estos filmes con los documentos históricos es mucho más directa debido a que ambos

presentan discursos mediados por el presente que los produjo y mantiene el objetivo de proponer un imaginario de los hechos para la sociedad.

La película *Mi Mejor Enemigo* en particular representa un caso significativo de las tensiones correspondientes al cine histórico de Chile. Tratando el conflicto limítrofe entre Chile y Argentina en 1978, la película se distancia de la representación objetiva para cargarla con una narrativa que se centra en la fraternidad entre los soldados, además del lado absurdo de la guerra, usando elementos de la comedia en una obra del género bélico. Estas elecciones han generado reconocimiento por el aporte a la memoria colectiva, pero también críticas relacionadas a la omisión del contexto dictatorial y las condiciones complejas que vivieron los soldados. Esto muestra lo desafiante que es representar un pasado traumático desde una perspectiva cinematográfica contemporánea. Así, *Mi Mejor Enemigo* hace visible la compleja mediación entre memoria, historia y discurso cinematográfico, permitiendo una reflexión sobre procesos de reconciliación y transición en la sociedad.

## REFERENCIAS

1917. Dirección de Sam Mendes. Reino Unido: **Dreamworks Pictures**, 2019. Son., color. Legendado.

ALTMAN, R. ¿Qué se suele entender por género cinematográfico? *In*: ALTMAN, R. **Los géneros cinematográficos**. Barcelona: Paidós, 1999. p. 33-54.

BESTIA. Dirección de Hugo Covarrubias. **Chile**: [s. n.], 2021. Son., color.

BOSSAY, C. Cine(s) histórico(s) chileno(s): radiografía de las retrovisiones de un género. *In*: VILLARROEL, M. (org.). **Enfoques al cine chileno en dos siglos**. Santiago: Lom, 2013. p. 137-147.

CHILE, A. **Alex Bowen habla de su película Mi melhor enemigo**. 2005. Disponible em: <http://cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=1759>. Acceso em: 25 jun. 2022.

CHILE. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. **Creando Chile**: películas “estrenadas” por años 2001 a 2008. Santiago, 2008.

CINE OFF – ALEX BOWEN. Realização de Rodrigo Gonçalves. Santiago: **Off The Record**, 2006. (8 min.), son., color. Disponible em: <https://www.cclm.cl/cineteca-online/cine-off-alex-bowen/>. Acceso em: 25 jun. 2022.

EL ACORAZADO POTEKIN. Dirección de Serguéi Eisenstein. Unión Soviética: **Mosfilm**, 1925. Son., P&B. Legendado.

GÁRATE, M. **Mi melhor enemigo**. 2005. Disponible em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/1120>. Acceso em: 15 jun. 2022.

HUYSEN, A. Pretéritos presentes: medios, política, amnesia. In: HUYSEN, A. **En busca del futuro perdido**: cultura y memoria en tiempos de globalización. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. p. 3-14.

ILUMINADOS POR EL FUEGO. Dirección de Tristán Bauer. Argentina: [s. n.], 2005. (100 min.), son., color.

INFORME ESPECIAL: “Los años que vivimos en peligro, 1975-1978”. Santiago: **TVN**, 2018. (83 min.), son., color. Disponible em: <https://www.youtube.com/watch?v=DciXaqFEQ1w>. Acceso em: 25 jun. 2022.

JARHEAD. Dirección de Sam Mendes. Estados Unidos: **Universal Pictures**, 2005. (123 min.), son., color.

JUDAS AND THE BLACK MESSIAH. Dirección de Shaka King. Estados Unidos: **Macro**, 2021. Son., color.

LA HUELGA. Dirección de Serguéi Eisenstein. Unión Soviética: **Proletkult Production**, 1924. Son., P&B. Legendado.

LERER, D. Entrevista con Alex Bowen: “estuvimos muy cerca de ir a la guerra”. **Clarín**, Buenos Aires, 30 out. 2005.

MACHUCA. Dirección de Andrés Wood. Chile: **Wood Producciones**, 2004. Son., color.

MAYOL, A. **Big bang**: estallido social 2019. Santiago: Catalonia, 2019.

MI MEJOR ENEMIGO. Dirección de Alex Bowen. [S. l.]: **Alce Producciones SA**, 2005. Son., color.

MORALES, J. **Una cinta mucho más de “transición”**. 2005. Disponible em: <http://cinelatinoamericano.org/version.aspx?cod=1760>. Acceso em: 25 jun. 2022.

MORETTIN, E. V. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003.

NOVA, C. Narrativas históricas e cinematográficas. *In: Cinematógrafo*. São Paulo: EDUFBA, 2009. p. 133-146.

OCTUBRE. Direção de Serguéi Eisenstein. Unión Soviética: **Sovkino**, 1927. Son., P&B. Legendado.

ORTIZ, Á. H. V. **La construcción del personaje en el cine bélico contemporáneo**. 2017. 454 f. Tese (Doutorado em Ciências da Informação) – Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2017.

RICHARDS, K. J. Interview with Director Alex Bowen. *In: RICHARDS, K. J. Themes in Latin American cinema: a critical survey*. 2. ed. Jefferson: McFarland & Company, 2020. p. 215-217.

ROJAS, J.; FIERRO, P. del. **Guiones cinematográficos chilenos: mi mejor enemigo**. Santiago: Ocho Libros Editores, 2008.

ROSENSTONE, R. **História nos filmes: os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

# RESGUARDO COLECTIVO FRENTE A UNA DICTADURA

Leandro Nicolás Zerbato:

## Imágenes y ausencia: el documental argentino pensando su(s) ética(s)

El 24 de marzo de 1976 se produjo en la Argentina un nuevo golpe de Estado por parte de las Fuerzas Armadas del Ejército Argentino, quienes usurparon el poder hasta octubre de 1983. El periodo se caracterizó por la puesta en marcha de un aparato clandestino de represión y detención contra todos los sectores combativos, estableciendo como figura de este periodo al detenido/a desaparecido/a. Según Julio Menajovsky (2011), esta modalidad represiva fue posible debido a que no hubo circulación de documentos que probaran la existencia de centros ilegales de detención ni tortura ejercida contra los/as presos/as políticos/as.

Las imágenes hubiesen sido fundamentales para que la sociedad civil conozca el proceso sistemático de persecución, tortura y aislamiento de los/as presos/as políticos/as y, posteriormente, crear un vínculo con la memoria que encuentre su relación en la fotografía como prueba fáctica, ya que las imágenes

“construyen sentidos para los acontecimientos, ayudan a recordar, permiten transmitir lo sucedido a nuevas generaciones. Colaboran para evocar lo vivido y conocer lo no vivido” (Feld; Stites Mor, 2009).

---

<sup>1</sup> Licenciado en Cine y Audiovisual por la Universidade Federal da Integração Latino-Americana y Técnico en Medios Audiovisuales y Fotografía por la Universidad Nacional de Misiones. Maestrando en Cine de América del Sur, Universidad Nacional de las Artes. Realizador audiovisual independiente. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. E-mail: leaniztto@gmail.com

Pero, ¿qué hacer ante la falta de imágenes? Según la propuesta de Walton (2005), las representaciones surgen a partir de lo no visible, como la imaginación, el testimonio y el recuerdo. Así, se generan representaciones cuya distinción fundamental radica en la manera en que se hace referencia a ellas.

En la misma línea de Menajovsky (2011), Claudia Feld (2010, p. 1) expresa que “a diferencia de otros genocidios perpetrados en diferentes lugares históricos, en la Argentina no se han encontrado imágenes documentales que den cuenta de las condiciones de cautiverio ni de los asesinatos clandestinos”. Este hecho genera un dilema ético sobre la representación y la(s) forma(s) de ver ese pasado de una forma significativa, interpelativa y respetuosa hacia quienes fueron violentados/as por el aparato estatal.

Las imágenes configuran el imaginario de los/as espectadores/as e interpelan a este al dar visibilidad a sucesos y personajes, como sucedió luego del final de la dictadura en donde se produjeron imágenes para intentar evocar el periodo y hacer visible lo sucedido, reconfigurándose en cada nueva producción gráfica y audiovisual (Feld; Stites Mor, 2009). Sin embargo, las imágenes no mantienen una construcción homogénea a lo largo del tiempo, sino que se enmarcan en la disputa de la narrativa del pasado, lo que implica una selección de los hechos con olvidos “necesarios” para la sobrevivencia de la misma en las comunidades que, sin embargo, vuelven a aparecer y cobran nuevas vigencias a partir de cambios en los marcos culturales y sociales (Jelin, 2002). En esta disputa aparecen los productos culturales, cuya “materialización” del pasado los convierte en “vehículos de la memoria” (Jelin, 2002).

El cine documental argentino tiene un rol fundamental como producto cultural del cual, en un vínculo convulsionado y dialéctico entre las luchas sociales por el reconocimiento de los discursos, la configuración de las fuerza políticas-económica y las propias dinámicas estéticas, narrativas y de producción, se hará

responsable de materializar el pasado no visible desde diferentes perspectivas que permitan al espectador(a) recrear las imágenes inexistentes.

Luego de finalizada la última dictadura cívico-militar, el cine documental tuvo un fructífero trabajo en el diálogo constante entre aquél pasado y las condiciones sociopolíticas del presente. En ese sentido, cabe destacar que las imágenes elegidas como forma de representación del pasado poseen un sentido ideológico que desafía o afianza las estructuras que marcan un discurso “objetivo” de la memoria. Como afirma Amado (2009, p. 37), “el cine construye sentidos ideológicos y políticos que iluminan – o, por el contrario, manipulan – los aspectos más conflictivos, a veces ocultos, de la realidad”. Es decir, “no hay una vía estética unidireccional o totalizadora en la construcción de determinados dilemas humanos” (Amado, 2009, p. 44). Frente a eso, el cine documental ha ido creando discursos y silencios, recuerdos y olvidos; se ha hecho parte de los debates y disputas sociales.

Sumado a esto, el cine documental argentino tiene una larga tradición de intervención política desde el periodo silente (Kriger, 2010), cuyo desarrollo ha atravesado por diferentes vertientes estéticas y narrativas que lo presentan como un espacio propicio hacia la experimentación formal y formas de (re)pensar el vínculo entre filme y espectador. Por tal, el cine documental argentino se vincula con la política no solamente por el abordaje de ciertas temáticas o acontecimientos históricos, sino también “por una forma de enfocar esos temas: por ejemplo, una explícita toma de posición de la película sobre el tema planteado” (Beceyro, 2007, p. 86), en donde entran en juego condicionamientos formales como la posición de la cámara y las formas de intromisión que asume el realizador.

En ese desarrollo del cine documental, el golpe cívico-militar de 1976 detuvo a las tendencias modernistas y al documental en general debido a la fuerte censura y control impuesto a los medios de comunicación, en general, y al cine, en particular, lo que llevó

a varios/as realizadores/as a producir en el exilio (Lanza, 2015). Si bien en un primer momento los documentales continuaron denunciando las condiciones socioeconómicas del régimen proponiendo la resistencia, ya para inicios de la década del ochenta se remarcaba la violación a los derechos humanos que sufría el país con los casos de detenidos/as-desaparecidos/as (Campo, 2018), lo que produjo modificaciones en las narrativas del cine documental, adoptando así el formato de denuncia.

Estas narrativas comenzaron a instalar la pregunta sobre la situación de los/as desaparecidos/as y reconstruyendo la represión sistemática ejercida desde el Estado. Los documentales comenzaron a ahondar en una profunda e intensa búsqueda de repensar, una y otra vez, el periodo dictatorial entre 1976-1983, haciendo hincapié en la violencia y en las responsabilidades estatales, civiles, clericales, empresariales y políticas. Con el retorno a la democracia en octubre de 1983 y el consenso social sobre la defensa de los derechos humanos y las instituciones, el cine documental establece vínculos entre la sociedad, la estética y la política para repensar el periodo, creando diferentes narrativas y abordajes.

Piedras (2014) propone pensar al cine documental en Argentina en clave de periodos. En un primer momento, identifica el periodo entre 1983 y 1994 como un cine documental caracterizado por los rasgos testimoniales y/o de denuncia a partir de producciones institucionales, cooperativas o individuales que abordan temáticas de memoria y olvido, en cuyo periodo podemos ubicar a *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986); un filme que trabaja, en mayor parte, con imágenes de archivo y una voz *over* que narra los hechos sucedidos durante la última dictadura militar argentina.

A partir de los años noventa, Piedras identifica un cine documental que aborda “tópicos diversos como la crisis social y económica, la dictadura militar, la guerra de Malvinas, la militancia de los setenta, y biografías de reconocidos personajes de la cultura nacional”, el cual se caracteriza por el “resurgimiento del modo

participativo en el documental de autor en su vertiente política y etnográfica sin desaparecer el modo expositivo en las producciones más cercanas a la televisión” (Piedras, 2014, p. 27). En este periodo podemos enmarcar a *Montoneros, Una Historia* (Andrés Di Tella, 1995), donde se aborda la historia de esa organización política de los años setenta a través de la visión histórica y personal de una protagonista.

A inicios del nuevo siglo, la productora *Cine Ojo*, de importante trayectoria dentro del campo documental desde mediados de los años ochenta, tendrá un papel clave en la distribución de filmes documentales de autor (Piedras, 2014) y en la “producción de filmes de tendencias heterogéneas y de cineastas de diversas procedencias”, lo cual posibilita la apertura a películas que “excede la cuestión política y social e incorpora una tendencia a narrar en primera persona” (Bernini, 2007, p. 29). Sin embargo, este proceso no se puede desligar de la crisis política, económica y social de inicios de siglo, cuyo epicentro es la insurrección popular de diciembre de 2001 y la renuncia del presidente Fernando De la Rúa, donde cobran visibilidad nuevos sujetos políticos. En ese marco, destacamos el documental *Nicolás Prividera* cuyo realizador asume una postura performática frente a cámara, buscando a su madre desaparecida por el terrorismo de Estado en 1976.

Este breve recorrido permite vislumbrar cómo los contextos sociopolíticos permean en la producción de sentido de las obras documentales que tematizan el periodo de usurpación del poder por parte de las Fuerzas Armadas Argentinas, planteando diferentes relaciones entre filme, realizador y espectador. Así, el cine documental irá reacomodando temáticas y narrativas a modo de visualizar y reflexionar sobre la política, la militancia, la figura del detenido/a-desaparecido/a, la búsqueda de justicia, la identidad de los hijos/as expropiados/as y la memoria.

Se trata de relatos que van cambiando según una lógica compleja que combina cambios en los escenarios políticos, mudanzas en las sensibilidades

sociales, estrategias políticas explícitas de diversos actores y, especialmente, los nuevos interrogantes, diálogos y tensiones que suelen introducir en la esfera pública generaciones posteriores que no fueron protagonistas del pasado que está en juego (González Canosa; Sotelo, 2011, p. 3).

Esta revisión del pasado a través del cine documental remonta a las posibilidades narrativas y estéticas de expresar las ideas, emociones y pensamientos de los/as realizadores/as a través de dilemas y planteos sobre la Historia, pero siempre con una premisa latente de evocarlo desde la contemporaneidad, estableciendo nuevas perspectivas que reemplacen o nutran antiguas visiones como resultado de una decisión estética y ética (Aprea, 2007). Es de destacar al cine documental como un modelo que explora y transforma discursos y sentidos debido a su vínculo ontológico con lo real (Campo, 2018), dentro del cual los/as realizadores/as forman nuevos significantes en la (re)construcción del imaginario social.

## **La República Perdida II y la “necesidad” de una “memoria oficial”**

Durante los últimos meses de la dictadura militar, con un gobierno en crisis y con la perspectiva de una salida electoral, el cine tomó un gran impulso para reflejar el pasado reciente. Cabe destacar que el proceso dictatorial produce una ruptura entre las definiciones de lo que podría llamarse un “cine político”, cuya caracterización en las décadas del sesenta y setenta estuvieron marcados por la agitación política y las exhibiciones clandestinas, mientras que el documental postdictadura se subordina a la coyuntura política desde una perspectiva crítica a través de la reflexión y la revisión del pasado (Margulis, 2012).

Entendiendo la complejidad y amplitud de análisis que implica entender la intervención directa del proceso dictatorial sobre el campo documental, podemos abordar a *La República Perdida II* (1986) como un filme que presenta claras intenciones de estudiar, analizar y presentar los años de la dictadura a una sociedad desorientada. Un punto de vista sobre los sucesos políticos, institucionales y económicos ocurridos entre 1976 y 1983, que procura reconstruir los aspectos nacionales y de comunidad tal cual lo expresan las imágenes presentadas en los créditos iniciales y la escena final: una multitud de personas, en su mayoría con banderas argentinas o símbolos patrios, marchando y ocupando las calles de Buenos Aires. Una muestra de unidad del pueblo argentino que se expresa a través de planos generales.

Durante la década de 1980, la industria cinematográfica toma un nuevo impulso y cumple un rol fundamental en este periodo, permitiéndose denunciar las atrocidades cometidas en casi una década de autoritarismo y sistema represivo (Cuarterolo, 2011). Además, “se mantiene la confianza en la capacidad del cine para mostrar, a partir de un caso, algún aspecto del funcionamiento social” (Aprea, 2007, p. 93), en donde el cine documental tendrá también su participación con un criterio dominante de una narrativa casual, lineal y transparente hasta prácticamente finales de la década del noventa (Piedras, 2014).

*La República Perdida II* es uno de los documentales más importantes de la década del ochenta. Fue producido dentro de los estándares de la industria cinematográfica y con exhibición comercial en salas. Presenta una mirada del proceso dictatorial que había quedado pendiente de análisis en su predecesora *La República Perdida*, que aborda la historia política y económica de Argentina desde el segundo gobierno de Hipólito Yrigoyen (1928-1930) hasta las elecciones del año 1973, donde asume Héctor Campora y se concreta el retorno de Perón a la Argentina después de años de exilio, en cuyo relato se marca el constante quiebre democrático a través de los sucesivos golpes de Estado.

Ambos filmes presentan una misma propuesta estética y formal: una voz *over* omnisciente que va narrando los hechos de la historia argentina; las imágenes y videos de archivo funcionan como soporte de ese punto de vista y de reconstrucción de un pasado de forma “objetiva” y “verídica”, una característica propia de los documentales que utilizaron el metraje de archivo durante el periodo para sobreponer rasgos didácticos (Margulis, 2012). En este sentido, las posibilidades de experimentación estéticas quedan por debajo de las intenciones informativas y de enseñanza, presentando un punto de vista sin disidencias con el objetivo de que la narración sea clara y no exprese dudas o cuestionamientos (Aprea, 2007).

Las imágenes de archivo se presentan en una narrativa lineal y sin elipsis temporales, valiéndose de este montaje para estructurarlas en función de la lectura que sugiere la voz *over* (Margulis, 2012). Sin embargo, ante la falta de imágenes de los procesos de detención clandestinos, existen pequeños segmentos de entrevistas en *La República Perdida II* que complementan el relato. La mayoría de estas entrevistas se caracterizan por expresar el dolor de las familias o sobrevivientes por sobre la denuncia política, cuyas expresiones son retratadas a través de primeros planos cerrados que centralizan la mirada en los/as testificantes y sus relatos.

A modo de reforzar la estructura planteada por la voz *over*, aparecen entre los testificantes dos voces “autorizadas”. Por un lado, una persona con una exposición didáctica sobre el tema, encargada de explicar lo que sucedió en el periodo dictatorial. Por el otro, un ex Teniente Primero a quien se le dio el retiro obligatorio de las Fuerzas Armadas por estar en disidencia con la acción de violencia de las cúpulas militares. En ambos casos son presentados inicialmente en planos más abiertos que dan a ver sus bibliotecas como espacios de trabajo, cerrando el encuadre de la cámara a medida que van testimoniando sus posiciones sobre el proceso

dictatorial. Las demás voces de los testimonios funcionan para apoyar en palabras lo que no existe en imágenes: la represión sistemática del Estado.

Estos fragmentos de entrevistas constituyen un precedente sobre todo para la década posterior, donde el testimonio tendrá un peso fundamental tanto en la narrativa documental como en la constitución de los juicios por lesa humanidad. Cabe destacar que, en general, los testimonios en *La República Perdida II* desvinculan políticamente a los familiares y/o desaparecidos de sus organizaciones, reforzando el carácter de víctimas y la vinculación emocional con quienes serían las víctimas indirectas de la represión en lo que fue parte del discurso de matriz democrático humanitario en pos de la denuncia por la violación a los derechos humanos (Campo, 2018).

El acceso a imágenes periodísticas o televisivas incorporadas en *La República Perdida II* generan un vínculo de (re)conocimiento de los hechos por parte de los espectadores, resignificando las imágenes para narrar a través de ellas los hechos recientes del pasado y ejerciendo de contrapeso ante la falta de imágenes que visibilicen los métodos de detención y tortura clandestina. No hay una indagación de las posibilidades estéticas de las imágenes y de su tratamiento siendo estas apropiadas para referirse a ellas en cuanto a su contenido. Este uso y referencia a las imágenes clausura el pasado y las mismas son traídas al presente en virtud de un aprendizaje social hacia el futuro.

Sin embargo, cabe destacar que:

“El uso de cualquier material de archivo es todo menos libre. Al activarlo, cualquier artista o cineasta entabla un diálogo, abierto o tácito, deliberado o involuntario, con los usos anteriores y con la estructuración actual, de la que se desprende” (Sánchez-Biosca, 2015).

Entonces, la incorporación de imágenes de ataques de organizaciones guerrilleras a ciertos objetivos cobra un peso político relevante cuando denuncia las acciones violentas y las empareja con la violencia estatal y militar a quienes no se los presenta con imágenes que denoten el accionar represivo y de tortura por falta de las mismas. De esta forma, el montaje equipara esas imágenes y las coloca en un mismo plano simbólico de violencia, dando a entender que sucedió una guerra entre dos bandos donde la sociedad argentina fue “víctima”. De esta manera provoca un repudio generalizado de la violencia independientemente de dónde o quién provenga.

El narrador y la narradora del documental se expresan de forma plural y en tiempo pasado, congeniando la idea de un “nosotros/as” y clausurando lo sucedido, en lo que se presume un punto de vista “parcial” que no presenta fisuras. Así, tanto los recursos narrativos como las características del montaje nos van adentrando a un punto de vista del autor que coincide con el de una época que no lo cuestiona, sino que lo avala y se reconoce en el discurso.

## **Montoneros, una historia y la “memoria personal” como parte de la “memoria colectiva”**

El testimonio en el cine documental de la postdictadura construirá un sistema narrativo por el que permea la subjetividad de la historia personal como parte de la historia social, poniendo en juego el funcionamiento de la memoria y la forma en la que esta se construye. La memoria oficial construida a partir del regreso de la democracia es disputada por los testimonios de sobrevivientes y familiares, quienes denunciaban las políticas de Derechos Humanos en un contexto donde el gobierno de Carlos Menem (1989-1999) anulaba las condenas a los militares juzgados. Acuña (2009, p. 3) se refiere a esta construcción de memoria a partir del testimonio como “transmisión memorialista” en contraposición a

la “transmisión histórica”, ya que “la transmisión memorialista está atravesada por el desorden de la pasión, de las emociones y de los afectos”.

El film *Montoneros, Una Historia* cuenta la historia de Ana Testa, su militancia en la organización Montoneros y su posterior secuestro y detención en la Ex Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA). En el filme, el relato comienza con un momento clave en la vida de Ana: su hija quería saber qué había ocurrido en Argentina en la década de 1970. Será la experiencia personal y memoria subjetiva de Ana quien inicia a desarrollar en el filme las actividades y operaciones de la agrupación Montoneros.

El material de archivo ya no es el dispositivo que se utiliza para narrar la historia, sino que sirven para graficar situaciones a partir del testimonio de Ana, que no es el único. Está acompañado de testimonios de otros/as ex militantes, simpatizantes o miembros fundadores de la organización. El título del filme sintetiza dos relatos: “Uno es el que se refiere a algunos aspectos de la historia de Montoneros, el otro articula los recuerdos de una mujer que fue militante de esa organización armada peronista y luego víctima de la represión ejercida por los militares” (Kriger, 2003, p. 261), es decir: *una historia*.

La aparición de los ex militantes frente a cámara devela una parte que hasta entonces estaba marginalizada frente a la sociedad. Historias atravesadas por la vivencia, relatos crudos que generan un vínculo emocional con el espectador. De esta manera, el filme “deja de lado el análisis político e ideológico tradicional, para profundizar en la experiencia de vida de los jóvenes Montoneros de aquella época” (Kriger, 2003, p. 261). En esta búsqueda y selección de voces cabe destacar que no existe un único punto de vista, sino que hay una pluralidad de voces que “genera tanto acuerdos como contradicciones que atentan contra la idea de un conjunto, resaltando la singularidad y la falta de consenso entre los personajes” (Lanza, 2015, p. 131).

De esta forma, el testimonio en el cine documental cumplirá un rol fundamental en la construcción del sujeto político y su vínculo con la vida política-partidaria, analizando aspectos relacionados a las experiencias que hacen parte de la construcción individual del sujeto y lo reivindican como un militante, no más bien heroico, sino dentro de un mundo terrenal donde se presentan sus miedos, dudas e incertidumbres.

La historia de Montoneros se construye a partir de las distintas percepciones existentes sobre dos ejes principales: la lucha armada y la relación con el ambiente político-social de la década de 1970. El testimonio permite que la historia ya no sea narrada desde un punto de vista didáctico por donde no permean las dudas ni las preguntas, sino que al contrario, se es consciente del desorden que implica el recorrido y los tránsitos de la memoria y se ponen en evidencia en un montaje que confronta las visiones y posturas de los ex militantes, quienes se constituyen durante ese periodo como los articuladores de nuevas memorias (González Canosa; Sotelo, 2011).

No solo tenemos la disputa de memorias entre las historias personales y la historia oficial gestada verticalmente desde el Estado durante los años ochenta, sino que también existe una disputa de discursos internos y una contra respuesta hacia los ex líderes de la organización que aparecen públicamente en el filme y en reportajes de televisión. Sin embargo, el funcionamiento del testimonio está atravesado por el funcionamiento de la memoria: disruptivo, resquebrajado, fragmentado. El choque de los testimonios a través del montaje pone en evidencia las incertidumbres dentro de la organización Montoneros, expresadas en este caso por el recorrido divagado y reflexivo de sus miembros.

El confronte entre testimonio e imagen de archivo termina resignificando aquél pasado del cual solamente había una visión unívoca y unidireccional construida, ahora puesta en disputa gracias a la aparición del militante de 1970. Como el testimonio es el motor impulsor de la narración y, al mismo tiempo, es la represen-

tante de evidenciar las disruptivas de la memoria, podemos decir que “en la expansión y divulgación de lo testimonial se sustentan densas tramas simbólicas ligadas a la interpretación de la memoria” (Amado, 2005, p. 222).

Con excepción de Ana, que aparece en varios lugares, los ex miembros de la organización aparecen en el filme en un mismo lugar: sentados en sus casas o en sus lugares de trabajo, mostrados a través de un plano medio o conjunto fijo, siendo una puesta en escena que devela que los ex militantes políticos son personas que podemos encontrar en la cotidianeidad, que pertenecen a una familia, a un entorno, a la sociedad, que sienten, piensan y tienen una voz propia para narrar. Con estos testimonios se empieza a construir la memoria de la víctima directa de la represión. Por un lado, en torno a la vida política-social, por el otro, el recuerdo del horror y el trauma.

Ana es la protagonista de la historia. Es por sus recuerdos y por sus olvidos donde se gesta la narración, confluyendo con otros relatos que construyen una visión sobre la historia de Montoneros. La memoria de Ana no es un conjunto de acciones con relación causal. Se trata de una memoria que va y viene entre el presente y el pasado, es un sistema complejo de relatos que van edificando las experiencias personales de Ana en torno a los sucesos de la historia argentina de los cuales fue parte durante los años 1970.

Es Ana quien nos lleva a su pasado a través del testimonio, pero también es quien nos guía en el presente. Su aparición en diferentes locaciones se vincula a una idea de búsqueda de movimiento que permite llegar a aquellos recuerdos difusos y lejanos. El realizador pone en práctica el hecho de narrar una historia grupal a través de una visión personal, dando validez y reconociendo al discurso como parte esencial. En la organización del material y en la gestación de las entrevistas no prima un preconcepto previo, sino un sentido de búsqueda e interrogación (Ranalletti, 2001).

El realizador procura que los ex militantes narren lo que sienten respecto al pasado militante y a sus vivencias, otorgando una dinámica reflexiva entre presente-pasado que tiene su mayor peso emocional en Ana, cuyo mundo íntimo es puesto en escena desde la voz y desde lo espacial. De esta forma, podríamos decir que la narración de Ana tiene que ver con el peso histórico que tiene su pasado, haciendo de él mismo una revisión histórica de sus hechos y acciones. En cambio, Di Tella propone un acercamiento a esas reflexiones del pasado, a las emociones que despiertan en el presente y a la visión histórica del sujeto político de la década de 1970.

## **M y la “constitución de una memoria”**

La crisis social, política y económica del año 2001 abrió una crisis de representación política generalizada, la cual se estabilizó con el llamado a elecciones y la asunción como presidente de Néstor Kirchner en 2003, en cuyo gobierno se abre un periodo en el que se reinician los juicios y condenas a militares por crímenes de lesa humanidad. Sin embargo, la coyuntura de crisis abrió un proceso de revisión del pasado, incluyendo los relatos que indagaban sobre militancias predecesoras. En ese marco, el filme *M* (Nicolás Prividera, 2007) resulta pertinente como caso. El realizador inicia una búsqueda para saber que sucedió con su madre, Marta Sierra, detenida-desaparecida en el año 1976 a días de ocurrido el golpe de Estado.

Se trata de un periodo en donde los hijos e hijas de desaparecidos/as ponen en primer plano varios aspectos que hacen a su vida personal y afectiva en la búsqueda de reconstrucción de su memoria histórica que es, al mismo tiempo, la memoria histórica de una sociedad. El cine documental se constituirá como una herramienta artístico-política que irá poniendo énfasis en las historias personales, en las memorias subjetivas y en las narraciones en primera persona, haciendo de este un campo de experimentación por parte de los/as realizadores/as. Estas narrativas comenzaron a

interrogar sobre la identidad personal pero al mismo tiempo colectiva, ya que en estos documentales “los discursos de la memoria se tensionan con las narrativas de la historia, en la recuperación del pasado y en la construcción de memorias colectivas” (Piedras, 2014, p. 149).

Además, la aparición de estas nuevas voces también se hace posible con la aparición de tecnologías más accesibles y la apertura de nuevos espacios de distribución y exhibición, posibilitando nuevas ventanas y propuestas narrativas formales en donde el autor se reconoce como un ciudadano que investiga y filma sobre la historia personal, nacional, política y cultural (Molfetta, 2011). En este aspecto es que la dinámica de construcción de memoria se va modificando en sus voces y protagonistas, partiendo desde lo que fue una perspectiva “oficial” en 1980 hacia las perspectivas personales del 2000 que denuncian la responsabilidad del Estado o develan una distancia afectiva incapaz de cerrarse.

En esta búsqueda cinematográfica por parte de los/as hijos/as de desaparecidos/as se expresan la construcción de la identidad y la necesidad de una reparación histórica, pero también una respuesta para canalizar el trauma y expresarlo de forma social. Esta pérdida que implica, al mismo tiempo, la incertidumbre y el desconocimiento del paradero del cuerpo físico, hacen que los/as descendientes de desaparecidos/as establezcan los vínculos con la memoria a partir de las emociones que les significa esa búsqueda de identidad y de justicia.

Esta participación de los/as hijos/as y las representaciones de su vida e historia personal mueve del centro de la narración a los/as mismos/as militantes (Lanza, 2015) participantes en la resistencia y castigados/as por la represión estatal, estableciendo en su lugar una búsqueda de justicia no solo ligada a conocer con detenimiento el funcionamiento burocrático de la represión estatal, sino también como forma de resarcimiento a la destrucción de la propia memoria personal y a la genealogía de una identidad política y familiar.

Uno de los motivos de esta intervención que expone lo privado hacia lo público tiene que ver con la destrucción del ambiente privado por parte del Estado. Se trata de exponer esta historia privada a modo de interpelar al espacio público y a la sociedad civil en su conjunto, dejando entrever la herida personal y el retrato de una búsqueda llena de interrogantes:

“de ahí que la familia y el hogar sean comprendidos por la generación de los hijos de los desaparecidos como lugares sumamente vulnerables a la violencia y la destrucción” (Berger, 2008).

Los recursos de los cuales se sirve el cine documental a comienzos del nuevo siglo en Argentina buscan explicitar las sensaciones, memorias e interrogantes por parte de los/as hijos/as de desaparecidos/as, por lo cual existe “la reflexión sobre los elementos formales y los modos de organizar el discurso” (Piedras, 2014, p. 164). Uno de los aspectos más destacables es la intensificación en el uso de la primera persona en el relato del cine documental, quien interpela no solo a través de su historia personal sino también en la construcción del mismo lenguaje cinematográfico, “ya sea porque este expone su propio cuerpo frente a la cámara o porque dispone de otros elementos discursivos, como la voz en off, los intertítulos o el uso de grafismo para intervenir en las imágenes” (Piedras, 2014, p. 165).

Lo primero que vemos en *M* es la imagen del Río de La Plata en conjunto al sonido de un avión, representando de esta forma los llamados vuelos de la muerte; destino trágico del cual se presume fueron víctimas muchos/as de los/as detenidos/as-desaparecidos/as. La disolución de esta primera escena en la imagen de un televisor sin señal frente al espejo, el plano secuencia que va desde el televisor hasta el retrato de él con su madre y la superposición de diferentes testimonios son aspectos que indican las estrategias narrativas del filme. La exposición (y el desdoblamiento) frente a

cámara del autor, el recorrido y la travesía para alcanzar su objetivo y la diversificación de testimonios que se complementan o contradicen en torno a la vida e historia de su madre.

La presentación del título deja entrever lo que es el filme para el realizador: una pieza del rompecabezas que necesita agruparse con otras piezas para crear un todo. Sin embargo, ese todo es fragmentado y el rompecabezas implica buscar piezas que puedan encajar entre sí, presentando de esta forma una incertidumbre al espectador. Esa misma incertidumbre que posee el propio realizador y que se encargará de destrabar (o por lo menos intentará) a través de una búsqueda personal.

Prividera aparece por primera vez en su casa, iniciando el proceso de su búsqueda a partir de su espacio íntimo, exponiendo su cuerpo frente a cámara para representarse a sí mismo en lo que será una búsqueda que lo llevará a oficinas estatales, centros de derechos humanos o espacios públicos en la primera parte del filme. Así, expone la imposibilidad de reconstruir su memoria histórica a partir de los datos que se encuentran de forma pública y abierta, cuestionando también la burocracia que rige para reconstruir la historia de su madre. La representación de sí mismo frente a cámara en esa travesía se enmarca desde una postura crítica, en donde la cámara se rige como un dispositivo que reconstruye a la par su memoria y búsqueda personal.

El realizador intenta reconectar los campos de la memoria entrelazando el presente con el pasado. Para acercarse, en primera instancia, recurre a la fotografía como herramienta para recordar de la forma más precisa la figura de la madre. Luego utiliza videos caseros a color en los cuáles la imagen cobra movimiento y reflejan imágenes de él y su hermano con la madre, construyendo el vínculo afectivo. También presenta objetos personales de la madre, los cuáles confirman su identidad y su existencia que hoy se encuentra en una intemperie.

Prividera desarrolla un mecanismo de búsqueda a partir de la incertidumbre y del desconocimiento de datos fundamentales que irá encontrando a lo largo de su recorrido con los testimonios de compañeros/as cercano/as a su madre, los cuales no se unifican en un discurso que confluye, sino que, al contrario, demuestran la fragilidad y el resquebrajo de la memoria ante el paso de los años. No solo se pone en escena la fragilidad de los testimonios y las dinámicas de recuerdo y olvido, sino que también entra en conflicto el estado de la memoria del propio director: cuando es interpelado por quienes compartieron amistad con la madre al ver si recuerda un lugar, un hecho o una persona. Por lo tanto, además de sumergirse en la búsqueda de la madre desaparecida, el cineasta explora el estado de su propia memoria junto a la de los/as sobrevivientes (Quílez Esteve, 2013).

Prividera no idealiza el pasado de su madre como militante, ni intenta convertirla en un mártir por su participación en la lucha. Más bien intenta conocerla, saber qué hizo, a dónde pertenecía, con quiénes se relacionaba. Se trata de recobrar cierta vida que no puede conocer por sus propios sentidos, intenta acercarse y conocer al pasado otorgándole una posición crítica desde el presente pero apelando a un espacio emocional que no tiene consuelo. El pasado que va reconstruyendo el autor sobre su madre no solo se trata de los aspectos de la militancia o su vida social, sino de determinar el hecho por el cuál ella fue secuestrada. Su desaparición no tiene que ver con lo que hizo o no hizo, sino más bien al rango de militancia al que pertenecía.

El realizador no permanece inmóvil y su recorrido por diferentes espacios públicos e íntimos hace que la ciudad se convierta en un espacio de búsqueda, constituyendo un eje narrativo en donde “desplazamientos espaciales representan una posibilidad de deriva o vagabundeo que domina la narración dispersiva de documentales” (Piedras, 2014, p. 70). En ese andar aparecen las frases, muros y homenajes insertadas en el plano urbanístico, pero la imposibilidad del encuentro hace que Prividera vuelve a su

espacio íntimo cada vez que tiene una reflexión o un reproche para exhibir frente a cámara o frente a su hermano. Una información se suma y se contrarresta a otra, sin tener entonces una respuesta concreta sobre su madre en ese tránsito de paisajes, puntos de vistas múltiples e incertidumbre (Quílez Esteve, 2013).

Prividera sobrepone en el montaje los videos caseros con los registros de los espacios que recorrió en el filme, intentando unificar de esa forma el pasado y el presente, creando un acercamiento entre ambos mundos que es justamente la forma en la que avanza su investigación. En el final del filme, luego de reconstruir cierto sentido de “justicia” al preservar públicamente la memoria de su madre en un acto del sindicato al que pertenecía, Prividera utiliza nuevamente un plano secuencia que recorre la casa, el cuál termina en la fotografía de su madre y luego en videos de ella, modificando la relación de aspecto de los videos presentados anteriormente para que abarquen la pantalla completa, pudiendo concluir de esa forma que la interrogación sobre la propia identidad y sobre el estado de la memoria no es lineal y cerrado, sino un complejo entramado de recuerdos e invenciones en transformación (Quílez Esteve, 2013).

## Conclusiones

El pasado se reconfigura a partir la aparición de sujetos políticos, debates y disputas en el campo de la memoria social que hacen que, a la par, el cine adopte nuevas características estéticas y narrativas a modo de insertarse en el seno social como un producto cultural que también está abierto a experimentar para dar visibilidad a diferentes posiciones, o, en todo caso, para repensar el análisis del pasado a través de lo que se recuerda, se omite, se dice o se calla.

Mientras *La República Perdida II* trabaja con imágenes de archivo bajo el esquema de una voz *over* que condiciona el metraje de la película e iguala los hechos de violencia de los/as militantes

revolucionarios/as con los de las fuerzas armadas, *Montoneros, una historia* va a ahondar en los grises de la organización revolucionaria y en particular de una de sus militantes, rescatando cierta tradición de la militancia política y asumiendo una perspectiva crítica hacia las cúpulas de la organización. Por su parte, *M* incorporará una dimensión afectiva en la que el duelo y la pérdida se enlazan con lo político en la búsqueda de justicia, cuya crítica recae en los límites del aparato estatal para asumir el reparo histórico hacia las víctimas del terrorismo de Estado.

Podemos ver que la constitución de fuerzas en el campo de la política, de la memoria y del cine documental no es un proceso lineal ni evolutivo, sino que por el contrario, es un proceso dialéctico que pregunta y responde nuevamente de acuerdo a las circunstancias sociales y a lo que demanda el presente en torno a nuevas interpretaciones que permitan revitalizar el ejercicio de la memoria, siendo un territorio en constante transformación en el que se ven involucrados actores sociales, políticos y artísticos.

El cine documental, por su parte, se caracteriza por ser un complejo proceso de resignificación como dispositivo mediante un acercamiento ontológico a lo real, abarcando formas narrativas que intentan desarrollar vínculos, miradas y estrategias en torno a lo traumático. Los abordajes del cine documental se van (re)transformando a medida que emergen nuevos interrogantes, nuevos actores y nuevos planteos éticos y políticos en la representación de lo trágico, del horror y, en este caso, de todas las dimensiones que implicó la última dictadura cívico-militar argentina.

## REFERENCIAS

ACUÑA, L. El cine documental como herramienta en la construcción de la memoria y el pasado reciente. **Clío & Asociados**, Santa Fe, n. 13, p. 61-68, 2009.

AMADO, A. **La imagen justa**: cine argentino y política (1980-2007). Buenos Aires: Colihue, 2009.

AMADO, A. Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia. *In*: ANDUJAR, A; DOMINGUEZ, N; RODRIGUEZ, M (comp.). **Historia, género y política en los'70**. Buenos Aires: Feminaria Editora, 2005. p. 221-241.

APREA, G. **Documental, testimonios y memorias**: miradas sobre el pasado militante. Buenos Aires: Manantial, 2015.

APREA, G. El cine político como memoria de la dictadura. *In*: SARTORA, J; RIVAL, S (ed.). **Imágenes de lo real**: la representación de lo político en el documental argentino. Buenos Aires: Librería, 2007.

BECEYRO, R. El documental: algunas cuestiones sobre el género cinematográfico. *In*: SARTORA, J; RIVAL, S (ed.). **Imágenes de lo real**: la representación de lo político en el documental argentino. Buenos Aires: Librería, 2007.

BERGER, V. La búsqueda del pasado desde la ausencia: Argentina y la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos en el cine de los hijos. **Quaderns de Cine**, Alicante, n. 3, p. 23-36, 2008.

BERNINI, E. El documental político argentino: una lectura. *In*: SARTORA, J; RIVAL, S (ed.). **Imágenes de lo real**: la representación de lo político en el documental argentino. Buenos Aires: Librería, 2007. p. 21-34.

CAMPO, J. ¿Cine + sociedad? El caso do documental político entre las narrativas revolucionarias y las democrático humanitarias. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 333-357, 2018.

CUARTEROLO, A. La memoria en tres tiempos: revisiones de la última dictadura en la ficción industrializada de los inicios de la democracia (1983-1989). *In*: LUSNICH, A; PIEDRAS, P (comp.). **Una historia del cine político y social en Argentina**: formas, estilos y registros (1969-2009). Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.

FELD, C. Imagen, memoria y desaparición: una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria. **Aletheia**, La Plata, v. 1, n. 1, 2010. Disponible em: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4265/pr.4265.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4265/pr.4265.pdf).

FELD, C; STITES MOR, J. **El pasado que miramos**: memorias e imagen ante la historia reciente. Buenos Aires: Paidós, 2009.

GONZÁLEZ CANOSA, M; SOTELO, L. Futuros pasados, futuros perdidos: reconfiguraciones de la memoria de los setenta en la Argentina de los noventa. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Paris, 2011. Disponible em: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.9097/pr.9097.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9097/pr.9097.pdf).

JELIN, E. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002.

KRIGER, C. Andrés Di Tella. *In*: PARANAGUÁ, P. **Cine documental en América Latina**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

KRIGER, C. **Imágenes políticas, una larga historia**. II Congreso Internacional de AsAECA, 2010. Disponible em: [http://www.asaeca.org/aactas/kriger\\_clara.pdf](http://www.asaeca.org/aactas/kriger_clara.pdf).

LANZA, P. **La construcción de personajes en el cine documental argentino reciente**. Buenos Aires: Filodigital, 2015.

MARGULIS, P. El montaje de la transición argentina: un análisis de los films *La República perdida*, *La República perdida II* y *Evita, quien quiere oír que oiga*. **Culturales**, Mexicali, n. 16, 2012.

MENAJOVSKY, J. Fotografía y dictadura: memoria que construye el presente. **Revista de la Facultad de Ciencias Sociales / UBA**, Buenos Aires, n. 77, p. 87-93, 2011.

MOLFETTA, A. Performando el documental en la Argentina: dinámicas de la intersubjetividad en el proceso de conciencia histórica de los films de Caldini, Di Tella y Carri. In: LUSNICH, A; PIEDRAS, P (comp.). **Una historia del cine político y social en Argentina**: formas, estilos y registros (1969-2009). Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.

PIEDRAS, P. **El cine documental en primera pessoa**. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2014.

QUÍLEZ ESTEVE, L. De aquí a allá, de ayer a hoy: posmemoria y cine documental en la España y Argentina contemporáneas. **Olivar**, La Plata, v. 14, n. 20, p. 47-75, 2013.

RANALLETTI, M. El cine frente a la memoria de los contemporáneos: historia y memoria en la Argentina sobre el terrorismo de Estado a partir de dos películas de Andrés Di Tella. **Historia Contemporánea**, Bilbao, n. 22, p. 81-95, 2001.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. Exploración, experiencia y emoción de archivo: a modo de introducción. **Aniki**, Minho, v. 2, n. 2, p. 220-223, 2015.

WALTON, K. Sobre imágenes y fotografías: respuestas a algunas objeciones. *In*: RAMOS, F. **Teoría contemporánea del cine: documental y narrativa ficcional** vol. II. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

# OS RELATOS DAS GRANDES ÁGUAS, UM PODCAST DE FICÇÃO DA TRÍPLICE FRONTEIRA

Kira Pereira<sup>1</sup>

Vinícius Boita Vieira<sup>2</sup>

A tradição oral é uma forma de manter uma história viva, de geração em geração, de boca em boca, seus costumes, aprendizados e também os causos são compartilhados numa sociedade. Em uma região fronteiriça, onde povos e línguas se misturam, isso não seria diferente, pelo contrário, esse evento se torna culturalmente ainda mais rico. Localizada em meio a três fronteiras internacionais, as Cataratas do Iguaçu são um monumento de beleza natural estonteante, e possuem antigas histórias contadas pelos povos originários da região, os guaranis. Uma em especial é a famosa narrativa romântica entre Naipi e Tarobá, um casal que ali viveu há muito tempo atrás e teve seu amor destruído por um deus serpente gigante.

O *podcast* de ficção *Os Relatos das Grandes Águas*<sup>3</sup> adaptou a Lenda das Cataratas para uma obra radiofônica de ficção, mesclando elementos do universo cinema e rádio que culminam numa rica experiência sonora para o ouvinte. O capítulo trata de apro-

<sup>1</sup> Docente de Som para Cinema e Audiovisual na UNILA. Doutora em Multimeios pela Unicamp, Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, com pesquisas focando no processo criativo do som no cinema brasileiro. Atua no audiovisual desde 2000, como editora de som e técnica de som direto. Nascida em São Paulo – SP – Brasil. E-mail: kira.pereira@unila.edu.br

<sup>2</sup> Bacharel em Cinema e Audiovisual pela UNILA. Tem como linha de pesquisa o som no cinema e em *podcasts*. Trabalhou na produção do *podcast* Diálogos de Fronteira (2021) e assina a direção do *podcast* de ficção *Os Relatos das Grandes Águas* (2024). Nascido em Nonoai – RS – Brasil. E-mail: viniciusboita@hotmail.com

<sup>3</sup> Episódio I na íntegra: <https://www.behance.net/gallery/205654319/OS-RELATOS-DAS-GRANDES-AGUAS-PARTE-UM>

fundar a discussão do surgimento e popularidade dos *podcasts* de ficção com base em seu histórico familiar nas dramaturgias do rádio, e também busca apresentar esse rádio como um instrumento de expressão artística que evoca em seu ouvinte as mais variadas emoções.

## Primórdios

Ao abrir a caixa, encontrei algo muito parecido com nossos relógios, com molas e máquinas imperceptíveis. Era um livro; mas um livro milagroso que não tinha folhas, nem letras. Era, em resumo, um livro para ler, mas para o qual os olhos eram inúteis. Em compensação, se necessitava dos ouvidos. Assim, quando alguém queria ler [...] girava o ponteiro sobre o capítulo que quisesse escutar e, como se saísse da boca de um homem ou de um instrumento de música, saíam desta caixa todos os sons distintos e claros que servem como expressão de linguagem entre os grandes pensadores da Lua. Desta maneira, tereis eternamente ao vosso redor todos os grandes homens, mortos e vivos, que os entretêm de viva voz (Cyrano de Bergerac, 1657).

A invenção do rádio é datada entre finais do século XIX e começo do século XX, e, quase 300 anos antes de seu surgimento, o escritor francês Cyrano de Bergerac já imaginava e descrevia magicamente um instrumento similar. Rudolf Arnheim defende que o rádio é um meio de expressão e comunicação, e não somente um veículo de difusão de informação (Arnheim, 1936 *apud* Arnheim, 1980, p. 13). Para além da transmissão de notícias e do entretenimento musical, nichos em que o rádio hertziano já há algum tempo acabou se limitando, existe a potencialidade de evocar emoções em seus ouvintes, algo similar às narrativas dramáticas do cinema.

Nos Estados Unidos, os registros marcam o ano de 1930 como o surgimento das chamadas *soap-operas*<sup>4</sup> (Vicente, 2015, p. 167). Já no Brasil, as produções radiofônicas dramáticas se popularizaram por volta da década de 1940, conhecidas na época como novelas de rádio. Foi também durante as décadas de 40 e 50, marcadas como os anos dourados do rádio brasileiro, que os programas de rádio-arte ganharam notoriedade e admiradores por toda a parte.

Em seus oitenta anos de existência, o rádio brasileiro lançou modas, ultrapassou barreiras geográficas, revolucionou práticas cotidianas, inventou e consolidou gêneros de programas de enorme sucesso. Nas décadas de 1940 e 1950 o número de emissoras de rádio cresceu vertiginosamente, exercendo uma atração tal sobre o público ouvinte que fez com que o período entrasse para a história como os “anos dourados do rádio brasileiro”. As radionovelas ocuparam um lugar de destaque nesse período (Calabre, 2007, p. 1).

A historiadora Lia Calabre (2007) repassa a trajetória do gênero em seu artigo *No tempo das radionovelas*, e o descreve como:

“uma novela radiofônica, onde a imaginação individual complementa a ausência das imagens, possibilitando aos heróis e aos vilões ter tantas faces quantos sejam os ouvintes que acompanham atentos ao desenrolar das tramas” (Calabre, 2007, p. 2).

Dario Llinares cita Alan Beck (2007), que por sua vez:

[...] reposiciona a cegueira do rádio não como uma “falta” (como se fosse um defeito), mas como uma libertação para a possibilidade de uma escuta que age sinestésicamente. A ausência do visual é com-

---

<sup>4</sup> *Soap-Operas*, tradução literal para Óperas de Sabão, originalmente comerciais de produtos de limpeza para as rádios que usavam de artifícios dramáticos para a sua produção.

pletada através da atividade cognitiva do ouvinte (Llinares, 2007, p. 356, *apud* Llinares, 2020).

O ouvinte numa peça de rádio ficção, portanto, é ator fundamental já que ele atua como co-autor da obra dado que, as peças sonoras propiciam um espaço seguro para o desenvolvimento de sua própria criatividade, seus próprios pensamentos artísticos, e também suas próprias imagens sonoras, resultando numa geração de ouvidos ativos

A singularidade do rádio como veículo de comunicação reside no fato de que é o ouvinte quem faz a cena. É o ouvinte quem cria a partir do que ouve o cenário do que está sendo dito, sugerido ou representado. O locutor, o repórter, o ator ou mesmo o cantor, são meros deflagradores de um processo que está na cabeça, na imaginação de cada um. Por isso, o resultado da comunicação pelo rádio é incontrollável. Ela é sempre mágica, volitiva, etérea, uma quimera – quase celestial (Severo *apud* Ferreira, 2013, p. 2).

## Elementos constituintes

Essa experiência do ouvinte é fator resultante de quatro elementos semióticos estudados por Armand Balsebre (1994) em seu livro *El lenguaje radiofónico*: palavra; música; efeitos sonoros; silêncio. A jornalista e professora de radiojornalismo Ana Baumworcel (2005), em seu estudo sobre Balsebre elenca esses quatro elementos e diz que combinados eles criam melhores condições para que o ouvinte produza imagens auditivas, estas fundamentais para uma melhor percepção da mensagem.

O conjunto de formas sonoras e não-sonoras, representadas pelos sistemas expressivos da palavra, da música, dos efeitos sonoros e do silêncio, cuja significação é determinada pelo conjunto de recursos técnico-expressivos da reprodução sonora, e pelo conjunto de fatores que caracterizam o processo de

percepção sonora e imaginativo-visual dos ouvintes (Balsebre, 1994, p. 27, *apud* Balsebre, 2007).

## Voz

O rádio e os *podcasts*, assim como o cinema, são meios essencialmente vococêntricos e verbocêntricos (Chion, 2008, p. 13). A voz terá, portanto, como sua principal função ativar a escuta semântica (Schaeffer, 1993), conduzindo de maneira clara a narrativa, nos contando da sequência dos acontecimentos e das percepções de cada personagem. Indo além, a autora Mirna Spritzer (2016) destaca que a vocalidade tem um enorme papel dentro da peça radiofônica, construindo uma linha de pensamento que entrelaça corpo e voz dos agentes atores, evocando personagens que se apresentam a partir de experiências vividas e da construção do subtexto.

A voz traz significados e palavras e, para além das palavras, incorpora sons. Na experiência radiofônica, é a forma de situar a ação, de colocar na voz o texto, a intenção e o repertório do ator. Tornar voz tudo o que é tempo, corpo e espaço (Spritzer, 2016 p. 91 *apud* Spritzer 2014).

A voz pode aparecer através de um narrador ser onipresente e onisciente, algo comum em narrativas documentais, um narrador personagem, que conta as histórias através de sua própria visão do mundo, ou através de diálogos entre personagens. Estes dois últimos casos tendo uma maior aproximação com a narrativa ficcional do cinema. No espaço das artes sonoras, os três modelos podem ser desenvolvidos pelo autor, e no caso do *podcast* de ficção *Os Relatos das Grandes Águas*, a voz vem dos próprios personagens que conduzem a narrativa, e favorecem o acompanhamento do ouvinte, construindo uma linha contínua de raciocínio a partir dos acontecimentos da narrativa.

No processo de construção de *Relatos das Grandes Águas*, logo após a escrita do roteiro, em cada fala da personagem foi inserida uma rúbrica de intenção de voz. Houve a todo momento uma grande preocupação com a sonoridade das vozes, e consequentemente com os atores que dariam vida aos personagens. A indicação no roteiro os fez direcionar sua fala, e a intenção soou em suas vozes, sendo facilmente percebida pelo ouvinte, já que sua atenção está muito na voz, no seu tom, em seu timbre, e até mesmo no sotaque que revela suas origens. Questões mais práticas de gravação também confluem muito para o resultado da voz. Podemos citar como pontos mais relevantes a escolha dos locais de gravação – estúdio ou locação?; a dinâmica de gravação – um ator por vez ou todos de uma mesma cena juntos?; o modelo de microfone a ser usado – direcional? cardioide de cápsula larga? Será impossível no presente capítulo nos aprofundarmos em cada uma destas escolhas, mas consideramos relevante mencioná-las.

## Música

Um segundo elemento sonoro importante tanto nas ficções radiofônicas originais quanto nas atuais produções para *streaming* é a trilha musical. Para compreender os papéis exercidos pela música nestas produções, lançaremos mão do caminho traçado por Claudia Gorbman (1987) ao analisar as trilhas musicais do cinema clássico hollywoodiano. Esta aproximação se justifica por um lado pois, como defendido por Vicente (2015), o período analisado pela autora coincide com a era de ouro das produções de rádio e a estética musical adotada era similar nos dois meios (música descritiva do século XIX). Por outro lado, como veremos, os princípios elencados por Gorbman seguem extremamente atuais, seja nos meios audiovisuais, seja nos *podcasts*. A autora menciona sete princípios percebidos nas trilhas musicais que

analisa,<sup>5</sup> mas aqui, por uma questão de espaço, destacamos apenas quatro. Um dos mais importantes princípios é que a música trará consigo via de regra um significante de emoção. Ela ajudará o espectador, ou ouvinte, a interpretar emocionalmente aquela cena, e muitas vezes se identificar com a emoção vivida pelos personagens. Outra função importante são as demarcações, que a autora separa entre narrativas e conotativas. A demarcação narrativa refere-se à narrativa como um todo, por exemplo preparando os inícios e finais. O uso dos temas musicais, os chamados *leitmotifs*, também seria um exemplo de demarcação narrativa, pois une em significado, diversos momentos da história, com temas para determinados personagens ou situações específicas, que quando o ouvinte/espectador escuta já é preparado para interpretar o que virá a seguir. A demarcação conotativa, por outro lado, teria a função de ancorar a imagem em um significado. Uma das facetas seria, como dito anteriormente, informar ao espectador como ele deve ler emocionalmente cada cena.

As variações, ou distintas formas como são apresentados os *leitmotifs* ao longo do filme – sejam mais graves e lentos ou agudos e frenéticos, por exemplo – em geral nos trazem essas indicações. A música em sua função conotativa, segundo Gorbman, pode indicar também questões geográficas ou culturais, demarcando o espaço e a época em que o filme ou a cena se passa. Até os dias de hoje é comum este uso, com trilhas que utilizam certas convenções musicais que já nos indicam que o filme se passa no oriente médio, ou no Japão, ou em algum povoado “primitivo”. Também pode oferecer informações sobre o caráter do personagem (se é o vilão, a mocinha, o herói, etc.) ou ser associada ao ponto de vista do mesmo – qual a percepção do personagem, o que passa pela sua mente (Pereira, 2020, p. 55).

---

<sup>5</sup> Os princípios elencados por Gorbman são: 1. Invisibilidade do aparato técnico; 2. Inaudibilidade; 3. Significante de emoção; 4. Demarcação narrativa; 5. Continuidade; 6. Unidade. 7. Qualquer dos princípios pode ser violado pela composição musical, desde que em prol de outros princípios (Gorbman, 1987, p. 73).

A música também é uma das ferramentas que ajudam a promover a continuidade, preenchendo possíveis vazios e promovendo uma continuidade formal e rítmica nas transições entre os planos e as cenas. Além disso, através da repetição e variação do material musical, e do tipo de estética musical adotada, também ajuda na construção de uma unidade formal na obra como um todo. A composição *Mborayhu* do compositor Pedro Cavallari para o primeiro episódio da série, serve de exemplo quando falamos do sentimento expresso através da música, o tom da cena onde Naipi e Tarobá se encontram as beiras do rio prestes a fugir recebe uma grande carga emocional da trilha musical, uma melodia romântica construída com flautas que se preocupa com a harmonia de todos os elementos juntos a si. Evocar emoções no ouvinte usando somente o som é audacioso, e mais, um processo muito cuidadoso, já que, queremos chegar aos ouvidos dele de maneira tranquila, o convidando a entrar nesse universo. E, para além da trilha musical, temos a trilha sonora; os sons; todos. E o que seriam esses todos.

## Efeitos sonoros

Elemento sonoro fundamental na construção das peças ficcionais radiofônicas, os efeitos sonoros, pensando da tradição cinematográfica, podem ser subdivididos entre ambientes sonoros – ou como proposto por Flôres (2013, p. 132), cenografias sonoras –, entre os *foleys* e também entre os efeitos sonoros. As cenografias sonoras correspondem à sonoridade de cada locação representada, são sons que percorrerão toda a duração de cada cena sem grandes alterações, e por isso terão como um de seus papéis fundamentais construir, assim como ocorre com algumas trilhas musicais, uma continuidade, unificando os diversos planos sonoros, que podem ter sido gravados em separado, e geralmente no silêncio absoluto de um estúdio. Outra função importante das ambiências é caracterizar o espaço onde se passa cada uma das cenas – externa ou interna, em meio à natureza ou num centro

urbano, mais desértica ou movimentada, etc. Os *Foleys* são ruídos pontuais que normalmente buscam reproduzir a movimentação dos personagens, e no cinema são gravados em estúdio em sincronia com a imagem montada.

Nas radionovelas dos anos dourados a dinâmica era similar, com os sonoplastas ou contrarregras normalmente performando juntamente com os atores, reproduzindo ruídos ao vivo. O que em cinema nomeamos como ruídos de efeito, são os demais sons pontuais, ou seja, não resultantes desta gravação sincrônica em estúdio, e que podem provir desde bibliotecas sonoras pré-gravadas, a gravações em externa (como animais, veículos ou tiros que necessitem de uma fonte ou sonoridade específica), a sons sintetizados ou mesmo sons gravados em estúdio e posteriormente processados. Em cinema, mas também nas ficções sonoras, uma das principais funções destes ruídos pontuais serão a de conferir veracidade e trazer um realismo para as cenas. No caso das peças sonoras, poderão também ser responsáveis exclusivas para a compreensão de certas ações, que do contrário teriam que ser narradas – pelos próprios personagens ou um narrador. Todos os Efeitos Sonoros poderão, para além do já apresentado, colaborar na condução das emoções e sensações do ouvinte-espectador ao longo da trama, podendo gerar por exemplo tensão, relaxamento, irritabilidade, sustos, uma aproximação ou afastamento da percepção subjetiva de algum personagem, entre outros.

Uma vez mais, tudo na produção de *Os Relatos das Grandes Águas* foi fruto de muita reflexão. Quando analisamos o uso dos sons na construção das cenografias sonoras que retratam ambientes repletos de natureza, elementos como a água tem muito destaque dentro do *podcast*. Toda a história, afinal, gira em torno de água, e muita água, as Cataratas do Iguaçu compreendem um enorme conjunto de quedas d'água simultaneamente. Grande parte da narrativa se passa na beira do Rio Iguaçu, local onde 3 jovens resolvem passar a tarde após uma caminhada num dia ensolarado de verão, se refrescando nas águas do rio, contando

histórias e tomando tereré. Você leitor provavelmente conseguiu imaginar essa cena visualmente graças a leitura, agora imagine, como informar tudo isso ao ouvinte sem o apoio visual? Mora aí o encanto, a magia de construir uma trilha de sons marcantes que serão facilmente reconhecidos pelo público.

No *podcast Os Relatos das Grandes Águas* é possível ouvir o som do Rio Iguaçu, a brisa leve da corrente de ar que passa pelo meio do canal, a queda imponente das águas contra rochas e terra, que fazem o corpo tremer, o coração crescer e de repente você se sente imenso e único, como as Cataratas do Iguaçu. Também ouvimos ruídos pontuais da movimentação dos atores, como passos, manipulação de objetos e mergulhos na água. Através desses foi possível fazer o público compreender algumas ações sem a necessidade de colocá-las num texto falado, e principalmente inseri-lo dentro da vivência dos personagens. A maior parte dos sons que se ouve no *Relatos*, são de sons encontrados em bibliotecas sonoras que foram inseridos durante a pós-produção do *podcast*. Realizamos uma decupagem sonora construída cena a cena, pensando numa estética realista, trazendo fidelidade e um conforto ao ouvinte, que já está acostumado aos sons da vida e também aos sons do cinema. Hiper sons elevam a experiência cinematográfica e como já observado, emprestamos essa estética sonora do cinema para o *podcast*. Os sons apresentados exercem uma série de papéis fundamentais na construção da narrativa. Seu excesso, no entanto, pode gerar desconforto, exaustão, impaciência e até mesmo confusão por conta da quantidade de informações. Um fator importante a se considerar tem relação com a maneira como funciona nossa audição:

## Variação dinâmica

Nosso ouvido é adaptável, e ao receber por um longo tempo sons de muita intensidade passa interpretar esta intensidade como normal, e, como defesa do próprio organismo, entra numa espécie de estado de analgesia. Se há variações na dinâmica sonora ao longo do tempo, nossa audição terá sempre uma surpresa, uma nova informação a processar, e se manterá atenta. Não é difícil compreender que um som intenso [...] precedido de um relativo silêncio [...] terá melhor efeito dramático do que sucessivos sons intensos (Pereira, 2020, p. 24).

É coerente aqui dizer que a manipulação das dinâmicas sonoras age diretamente nas sensações e emoções do ouvinte.

O que seriam das tramas policiais ou de terror sem os angustiantes que antecedem o crime?... O que seria dos romances sem os momentos amorosos que passam depois do beijo dos amantes incompreendidos, momentos que nos permitem esvaziar a alma e derramar algumas lágrimas? Todas as emoções se intensificam com pausas oportunas que as seguem ou antecedem (Vigil, 2005 p. 37).

Imagine uma cobra gigantesca se movendo sob as águas de um rio, você está ali também, mas na superfície, dentro de uma canoa, e a sua frente está o amor, o amor expresso em uma pessoa. E são vocês contra um mundo que não está ao seu favor, uma fuga! Medo, anseio, paixão, explosão, ira, um grito e de repente água, muita água... e depois silêncio. O silêncio abre espaço para uma pausa, e também “pode servir como um elemento distanciador, que permite a reflexão” (Baumworcel, 2005, p. 339). Dá um espaço para que o ouvinte se concentre nos sentimentos, emoções

ou mesmo informações que acaba de receber. Este mesmo silêncio pode criar um lugar para o que Spritzer (2020) chama de poética de escuta, a relação entre a fala e o silêncio sobre o ouvinte.

Por poética da escuta, entendo a concepção da forma artística sonora que nasce da disponibilidade da escuta como estado que legitima o outro e que constitui a vocalidade como presença corpórea e inequívoca. Poética que reverbera a percepção dos modos de escuta sensível e ativa. E que revela o som e o silêncio como acontecimentos no entre do dizer e ouvir (Spritzer, 2020, p. 35).

É como se nos momentos de silêncio, se abrissem espaços para que cada ouvinte crie sentidos, e não apenas se usando da narrativa apresentada na obra, mas trazendo de suas próprias vivências, experiências. Na obra em questão os silêncios não são, como compreende o senso comum, ausência de sons, pois isso seria impossível. Tampouco estão todos ligados a estados de tranquilidade, ou descanso físico e em algum lugar com uma alta redução dos sons externos, como também costuma-se associar. Na narrativa do *podcast* os silêncios são inseridos através da ausência de ações dos personagens e preenchidos pelos sons da natureza, como o do Rio Iguaçu, um dos protagonistas da história, criando momentos de reflexão ou pausa dramática, preparando o espectador para as próximas emoções.

## Conclusão

Os *Relatos das Grandes Águas* é fruto de uma pesquisa extensa, que transcende as teorias de cinema, rádio ou técnicas de criação de *podcasts*. Ele nasce de uma pesquisa de vida: a graduação — momento em que se aprende sobre aquilo que se ama. Este trabalho vem desse lugar de afeto pelo cinema, pelo som e pela experiência do espectador em estar ali, imerso em outro universo e cativado pela narrativa. Ouvir. O som nos acompanha desde cedo; ouvimos

a voz do mundo ainda no ventre materno, antes mesmo de poder enxergá-lo. Tendo isso em mente — e no coração —, realizar um produto audiovisual como este é gratificante.

Pensar o som para uma obra que é exclusivamente sonora é desafiador, é preciso ter a segurança de conhecer tudo sobre ele e sua história. O *podcast* de ficção *Os Relatos das Grandes Águas* percebe-se como herdeiro das radionovelas, os anos de ouro do rádio brasileiro, e, tem como família também o cinema, já que, como mencionado, a graduação em cinema e audiovisual propiciou os interesses pelo áudio e as infinitas possibilidades de uso do mesmo em produções artísticas. Esse capítulo também busca contribuir como mais um volume para o período de retomada após um histórico de baixa nas produções ficcionais de áudio, tendo em vista uma nova era das artes sonoras, como tematizam Gambaro e Ferraz (2021).

Importante claro, mencionar a ajuda da tecnologia, e dos novos modos de consumo do ouvinte de rádio e do espectador de cinema, num mundo que instaura e reflete um modelo de vida digital, com o consumo de mídias *on demand*, por exemplo. Sabemos adicionalmente que a pandemia de Covid-19 teve como uma de suas consequências o aumento vertiginoso das produções de *podcast* (Janone, 2022), até por que a presencialidade e as relações interpessoais foram impedidas por certo tempo, e uma solução a isso foram as trocas virtuais. Todos esses cenários acabaram por oportunizar uma retomada importante para o som, objeto principal desse *podcast* de ficção, que se insere junto a outros tantos, sejam os de ficção, os jornalísticos, os crônicos ou os narrativos, todos eles com o objetivo de serem ouvidos.

## REFERÊNCIAS

ARNHEIM, R. **Estética radiofônica**. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

BALSEBRE, A. **El lenguaje radiofónico**. Madrid: Cátedra, 1994.

BAUMWORCEL, A. Armand Balsebre e a teoria expressiva do rádio. *In*: MEDITSCH, E (org.). **Teorias do rádio**: volume 1: textos e contextos. Florianópolis: Insular, 2005. p. 337-346.

CALABRE, L. No tempo das radionovelas. **Comunicação & Sociedade**, São Bernardo do Campo, v. 29, n. 49, p. 65-83, 2007.

CHION, M. **A audiovisualização**: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

DIAS, F. **Do rádio para as telas**: um estudo sobre o desenvolvimento das técnicas de sonorização no cinema brasileiro e a contribuição dos sonoplastas de rádio no exemplo de Geraldo José. 2017. 250 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

FERREIRA, A. A invenção do rádio: um importante instrumento no contexto da disseminação da informação e do entretenimento. **Múltiplos Olhares em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, p. 1-15, mar. 2013.

FLÔRES, V. **Cinema**: uma arte sonora. São Paulo: Annablume, 2013.

GAMBARO, D.; FERRAZ, N. Do radiodrama ao *podcast*: em busca de um referencial teórico para analisar novas peças dramatúrgicas. **Comunicação Pública**, Lisboa, v. 16, n. 31, p. 1-20, 2021.

GORBMAN, C. **Unheard melodies**: narrative film music. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

JANONE, L. **Compras online e consumo de *podcast* têm boom durante a pandemia, diz pesquisa**. Site CNN Brasil, 21 jun. 2022. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/economia/compras-online-e-consumo-de-podcast-tem-boom-durante-a-pandemia-diz-pesquisa/>. Acesso em: 14 abr. 2024.

LLINARES, D. A cinema for the ears: imagining the audio-cinematic through *podcasting*. **Film-Philosophy**, Edinburgh, v. 24, n. 3, p. 256-277, 2020.

LÓPEZ VIGIL, J. **Manual urgente para radialistas apasionadas**. Quito: Inti Barrientos, 1994.

MEDITSCH, E. A linguagem radiofônica. In: MEDITSCH, Eduardo (org.). **Teorias do rádio**: textos e contextos – v. 1. Florianópolis: Insular, 2005.

PEREIRA, K, S. **Relações entre montagem e som**: processos criativos e modos de produção no cinema brasileiro. 2020. 280 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

RODRIGUEZ, A. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Senac São Paulo, 2006.

SCHAEFFER, P. **Tratado dos objetos musicais**. Brasília: EdUnB, 1993.

SPRITZER, M. O exercício radiofônico como prática da palavra, da vocalidade e da escuta. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 131-141, jul. 2014.

SPRITZER, M. Poética da escuta. **Revista Voz e Cena**, Brasília, v. 1, n. 1, p. 45-60, 2020.

VICENTE, E. **Radiodrama em São Paulo**: política, estética e marcas autorais no cenário radiofônico paulistano. 2015. 210 f. Tese (Livre-Docência) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

# SIMBOLOGIA NACIONAL E DIREÇÃO DE ARTE EM EXPERIÊNCIAS IMERSIVAS

Ana Flávia do Nascimento Tomaz<sup>1</sup>

Camila da Silva Marques<sup>2</sup>

Pablo Souza De Villavicencio<sup>3</sup>

A produção audiovisual contemporânea tem sido impulsionada pelos avanços tecnológicos significativos ocorridos nas últimas décadas, os quais têm proporcionado novas possibilidades na criação e construção de espaços fictícios. O papel da tecnologia é crucial no redimensionamento da prática cinematográfica, fornecendo os recursos necessários para estabelecer vivências imersivas e interativas que envolvem completamente o espectador na obra. Nesse contexto, o departamento de direção de arte emerge como um componente essencial na concepção e na contextualização dessas experiências, exercendo uma influência direta sobre a percepção e a interação dos espectadores com o espaço, a imagem e a narrativa apresentados. A interação entre tecnologia e direção de arte possibilita a criação de espaços nos quais o espectador é convidado a participar ativamente da narrativa e a explorar diferentes camadas de significado. A combinação eficaz desses elementos não apenas enriquece a experiência do espectador, mas também

<sup>1</sup> Curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana, São Paulo, Brasil. E-mail: flavianstomaz@gmail.com

<sup>2</sup> Professora Adjunta do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (ILAACH/UNILA) no curso Bacharelado em Cinema e Audiovisual – subárea Direção de Arte. Foz do Iguaçu, Brasil. E-mail: camila.marques@unila.edu.br

<sup>3</sup> Professor Adjunto do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (ILAACH/UNILA) no curso Bacharelado em Cinema e Audiovisual; doutor em comunicação e semiótica (PUC-SP); artista: criou diversas instalações e performances audiovisuais. E-mail: pablo.villavicencio@gmail.com

pode ter um impacto significativo na promoção e preservação da cultura. Ao explorar temas, símbolos, estilos e técnicas que refletem a diversidade cultural, experiências cinematográficas expansivas oferecem uma plataforma para a expressão e transmissão de identidades culturais.

## **Cinema expandido e sensorialidade**

Comumente, na esfera da experiência do cinema, o imaginário social se divide em dois cenários praticamente imutáveis. O cinema é desassociado do ato de consumir um filme, se incorporando como arte, lugar e vivência. Ou seja, sendo parte de um processo que engloba estar em um ambiente característico e compartilhado (a sala de cinema) e assistir à obra a partir da projeção de um dispositivo oculto ao espectador. O ato de “assistir a um filme” se materializa de maneira distinta, quase completamente oposta relacionando com uma contemplação individual ou restrita a ciclos específicos que se efetiva por meio de telas, como uma televisão ou dispositivo móvel. Isto é, pelo prisma da experimentação do espectador, o cinema entendido como habitual se efetiva não só pela forma fílmica, mas também pelos meios clássicos de consumo atrelados ao formato do dispositivo cristalizado do cinema.

Habitualmente, a experiência do cinema tradicional impõe uma vivência imersiva através do isolamento físico sensorial do espectador, restringindo a sua percepção corporal unicamente aos elementos presentes na obra e ao que esta representa. A vivência imersiva nos moldes tidos como tradicionais no cinema, se materializa a partir da intensa atividade mental exercida pelo público, enquanto, paralelamente, suprime a atividade motora. Deste modo, o público vivencia uma experiência imersiva pré-determinada fisicamente, com a sua presença partindo de lugares previamente delimitados no espaço de exibição. Assim, a concretização da vivência cinematográfica tradicional se permeia efetivamente

na esfera psicológica e nas relações mentalmente estabelecidas entre a obra, o público e o repertório individual de cada espectador.

Tal estruturação, é observada e denominada de “a forma cinema” por Parente (2007), que afirma que, o cinema, enquanto forma, conjuga em sua estrutura três distintas dimensões: a configuração arquitetônica, a tecnologia empregada na captação e projeção, e a articulação da narrativa. É comum que se pense que o imaginário social médio coloca os moldes tidos como tradicionais como sendo a única forma da realização e experimentação cinematográfica. Contudo, o emprego dessas três dimensões ultrapassa as delimitações impostas e se configura de maneira simultânea. Isto significa que, ao mesmo tempo que consente a progressão e a manutenção da forma tradicional da sétima arte, também instaura a possibilidade de produções divergentes, questionando e remanejando o cinema como linguagem e sua abordagem perante o espectador.

Ao adotar especificamente essa perspectiva no âmbito cinematográfico, as possibilidades de experiência do espectador são ampliadas. Cada modificação em um dos componentes, tais como a utilização de múltiplas telas, projeções panorâmicas e a criação de configurações espaciais distintas da forma tradicional do cinema, estampa uma ampliação das abordagens contemporâneas no contexto cinematográfico, como apontado por Siqueira (2019). Assim, a alteração das propriedades de exibição de uma obra corporifica uma expansão do cinema, objetivando potencializar os impactos perceptivos, visuais e auditivos, e exprimindo uma empreitada voltada para a instauração de um procedimento de engajamento físico e ampliador da sensorialidade do espectador. Ou seja, no âmbito expansivo do cinema, imersão e interatividade são inseparáveis na concepção artística da experiência, remanejando os limiares do olhar do participante perante o que é apresentado e reintroduzindo o público na imagem, propondo novas dinâmicas que o colocam no centro da experimentação visual.

As vertentes que se estabelecem por meio da quebra desses paradigmas, ou da ruptura com a denominada forma cinema, se alinham no conceito de transcinema, criado pela pesquisadora Kátia Maciel. A pesquisadora aponta o significado desse conceito: “é o cinema como interface, isto é, como uma superfície em que podemos ir através” (Maciel, 2006, p. 72). Logo, uma imagem é destinada a engendrar ou instaurar uma construção de espaço-tempo audiovisual no qual a presença do participante pode desencadear o desenvolvimento da narrativa, ou seja, coloca o público como peça fundamental para a concretização da obra. Isto é, a obra imersiva interativa se diferencia da prática cinematográfica tradicional, já que esta, se determina com a apresentação da obra ao público, mantendo um conteúdo apresentado fixo, que não se altera, mesmo com conexões psicologicamente estabelecidas com o espectador.

## **Direção de arte e cinema expandido**

Partindo da premissa que a constituição e forma do que é apresentado na prática imersiva interativa se torna volátil conforme a sensorialidade que o público expressa, o centro da experiência se consolida com base na interação física do espectador com as imagens e com o espaço. No âmbito audiovisual é o departamento de direção de arte um dos grandes responsáveis por conceber o espaço, seja físico ou virtual, mas, além disso, materializa o imagético da visualidade pretendida na obra a partir de elementos como cores, texturas, formas e volumes em cenários, figurinos, caracterização e efeitos especiais. Portanto, se efetiva como um departamento fundamental na expansão do cinema, que ao integrar a tecnologia na construção da imagem e do espaço, revela ampla miríade de experiências, culminando na concepção de ambientes propícios à exploração de significados e à educação dos sentidos. Maciel (2006) aponta que, desde o início, a prática cinematográfica foi experimental, ao fundir formas tecnológicas e meios narrativos.

Partindo dessa ótica, a direção de arte se corrobora como ferramenta de efetivação da experiência imersiva interativa, a partir das possibilidades proporcionadas pelo uso criativo e artístico da tecnologia e suas ramificações no espaço narrativo e de exibição.

No âmbito tido como tradicional do cinema, Barnwell (2013) aponta dois meios de percepção acerca da repartição de arte: o primeiro sinaliza o prático, que constrói um espaço para a obra acontecer e, o segundo, caminha para o lado criativo, que torna esse espaço apropriado para a narrativa e para os personagens que fazem parte dela. Portanto, o enfoque do departamento de arte consiste em forjar e instituir a atmosfera que confere o desdobramento da narrativa, moldando o design visual. Isto é, sendo encarregado de traduzir em imagens, a idealização do diretor e o que foi representado por meio da escrita, no roteiro (Santo, 2017). Contudo, para além da simbologia e construção diegética, uma comunicação visual se arquiteta a partir de múltiplos aspectos cognitivos empregados por parte do espectador, que, posteriormente, serão interpretados com base no repertório particular de referências que cada indivíduo detém.

Em um contexto de criação artística, no qual a imagem é construída, é de suma importância considerar os diálogos que serão estabelecidos com o observador e elaborar os elementos constitutivos, uma vez que eles evocarão sensações a partir da obra, transcendendo as limitações inerentes ao discurso. Hamburger (2014) já assinalava a reprodução de significados visuais que ultrapassam a tela, materializando uma imagem tridimensional que abrange o espaço. Afirma, ademais, que sua importância reside em fundir a verdade das palavras com a ressonância de outras histórias subjacentes à diegese (Howard, 2017). Logo, ponderar sobre a imagem implica, igualmente, ponderar sobre as mensagens que serão comunicadas por meio dela. Visto que a interpretação visual proporciona percepções do mundo e da sociedade através do dis-

cernimento, catalogação e atribuição de significado às referidas imagens, sendo os elementos empregados na constituição da imagem e sua disposição os fatores que marcam a experiência visual.

Posto isso, a imagem rege, então, a forma constitutiva da experiência e age como intermediadora de significações e cenários, igualmente aplicável na instituição expansiva do cinema. Entendemos assim que a construção do espaço e da visualidade, delegada ao departamento artístico, se configura como meio fundamental na prática da construção imersiva interativa, pois, a partir deles e dos elementos arranjados em seu interior, a experiência de interatividade e imersão se efetivam. Em outros termos, a intersecção entre arte e tecnologia se fundamenta primordialmente na concepção e desenvolvimento de dispositivos destinados a cativar a atenção e a participação do público. O espaço visa adotar a definição de Josef Svoboda, cenógrafo tcheco, conduzindo-se como uma máquina neutra, ou seja, um instrumento de trabalho equipado com amplas instalações técnicas capazes de modificar seu volume e forma conforme a evolução da trama (Howard, 2017). A trama se delimita como a expressão física e sensorial do espectador com o que é apresentado, sendo a narrativa parte do processo de inserir o público na imagem e conseqüentemente na obra. A visualidade, por fim, emerge como um agente propulsor na transformação e instauração de canais comunicativos por meio da elaboração de representações imagéticas, expressando e transmitindo mensagens que dialogam com o repertório individual e cultural do espectador.

## **Brasilidade na cinematografia**

Tendo em vista que o campo da direção de arte se solidifica como elemento de comunicabilidade que carrega significados e estabelece conexões com o público, aferir a integralidade visual implica, igualmente, em instituir as mensagens que atravessam a imagem: mesclando as esferas da expressão artística com o intuito

de suscitar reações culturais e emocionais que sejam específicas e discerníveis, atuando na configuração da cultura e sua transmissão ao longo do tempo. Isto é, a construção e disseminação da cultura ao longo do tempo e espaço dependem, em maioria, do desempenho exercido pela linguagem, dado que, através dela, indivíduos e comunidades expressam suas ideias, valores, crenças e tradições, contribuindo para a formação e transmissão da cultura. Ademais, a linguagem opera na preservação de histórias, sendo veículo essencial para a transmissão de mitos, lendas e experiências que marcam geração a geração. Desta forma, a linguagem não só reflete a cultura, mas também a molda, a partir da perpetuação e evolução das tradições culturais ao longo do tempo em diferentes conjunções. Logo, é imperativo reconhecer que a linguagem visual engloba todas essas dimensões em sua estrutura, e que se baseia na concepção e produção de imagens portadoras desses significados subjacentes, abarcando, contemporaneamente, os meios de expressão e disseminação dessas simbologias que se transvertem e prestam como base da cultura. Em contextos cinematográficos e televisivos, especificamente, os indivíduos demonstram uma atenção particular à presença dos símbolos culturais, com o intuito de decifrar as essências identitárias e as características distintivas de uma nação. Mediante a aquisição das informações essenciais veiculadas por esses símbolos culturais, as pessoas podem alargar sua compreensão acerca do entorno e adotar novas ópticas perante outras nacionalidades (Zhao, 2020).

Portanto, o público nutre expectativas em relação ao conteúdo que será apresentado, sendo, no âmbito midiático, onde surge o anseio de elementos conectados ao ambiente ou ao contexto sociocultural em que o público se insere. Na condição de uma nova experiência cinematográfica, em que o departamento artístico se forja como base no estabelecimento do espaço e visualidade que caracterizam a vivência imersiva e interativa, a direção criativa posta nesse ambiente emerge como ferramenta de disseminação e consolidação de símbolos culturais nacionais. Como afirma Foss

(2004, p. 303), “experiências humanas que sejam dinâmicas, multilíneas e intuitivas podem ser melhor captadas por símbolos não-discursivos”, ou seja, a imagem se torna peça fundamental da expressão cultural humana. Ao pensar e criar visualidades, o realizador exprime, para além de seu repertório individual e cultural, as interações socioculturais da linguagem e, consequentemente, o meio e as noções culturais que ela perpetua. Em um âmbito imersivo e interativo, onde o público maneja e complementa a formação da obra, as vivências em torno do espaço e da imagem se tornam mais sólidas, já que englobam conjuntamente o engajamento físico e psíquico completo do espectador.

Tal atribuição, tendo em conta o papel comunicativo da direção de arte e a construção de imagéticos exercidos pelo cinema, nos leva ao questionamento da construção estética de obras audiovisuais que retratam algum âmbito ou aspecto nacional. Isto é, nos leva ao desejo de observar como a direção de arte maneja as decisões criativas para ambientar uma narrativa, ou dialogar com o meio no qual a obra se insere ou cogita representar. O filme *Rio 2*, por exemplo, intenta situar a história da arara Blue em solo brasileiro, contudo, a visualidade da obra dialoga mais com imagéticos internacionais em relação ao Brasil, do que com simbologias culturais realmente nacionais que se conectam com o país.

[...] na exposição de alguns aspectos abordados no filme, implícita ou explicitamente, a reprodução de preconceitos, clichês culturais e estereótipos sociais comumente expostos na mídia e no senso comum, por meio de imagens, sons, mensagens e ideias [...] Portanto, o filme *Rio 2* conecta o Rio de Janeiro à Amazônia, por meio de clichês e estereótipos, para facilitar a relação de identidade com o público, “apelando a emoções ou referências prévias” (Lopes; Nogueira; Baptista, 2017, p. 382).

Desse modo, a obra desconsidera a diversidade e as características distintas da localidade em que desenrola sua ambientação, deixando de lado a pluralidade de elementos e particularidades que poderiam enriquecer a representação desse mesmo espaço. A inter-relação estabelecida no filme entre o Rio de Janeiro e a Amazônia pode ser interpretada como uma tentativa de consolidar uma percepção limitada da realidade visual e cultural dessas duas cidades, moldando-as conforme a ótica internacional acerca do país. Esta abordagem singular de visualidade para localidades distintas tende a nivelar manifestações regionais que, de fato, possuem conexões para além da representação estereotipada brasileira como um país tropical, associado ao samba, carnaval e floresta.

Dessa forma, ao considerar a direção de arte e a concepção da experiência cinematográfica, é imperativo que o aspecto visual a ser transmitido dialogue com a realidade estabelecida, a fim de suscitar identificação entre o público e o espectador. A construção da imagem deve contemplar as complexidades do ambiente que deseja retratar, incorporando uma visualidade que capture tanto a estética cultural quanto regional do espaço em questão. O filme *Rio 2*, especificamente, adota uma perspectiva de exportação, tendo como principal público-alvo o cenário internacional, no entanto, é precisamente neste contexto que a brasilidade pode manifestar suas diversas nuances, apresentando ao mundo a riqueza e a diversidade do país.

No contexto nacional, ao desenvolver experiências que promovem um diálogo simbólico-cultural entre a representação visual, o espaço e o espectador, torna-se essencial não apenas desfazer as convenções formais na cinematografia, mas também forjar uma identidade que desafie a predominância da estética estadunidense no imaginário social brasileiro. O coletivo nacional Manda Busca, por exemplo, é uma produtora de audiovisual focada em animação, constituída por uma equipe de multi-artistas, cujo propósito central é amplificar as vozes e experiências de pessoas periféricas, ao

mesmo tempo, em que visa conferir maior representatividade ao panorama audiovisual brasileiro. Atuando como uma plataforma onde artistas negros e periféricos encontram espaço para expressar suas perspectivas e vivências, o coletivo se configura como um ambiente propício para a manifestação da potência criativa desses indivíduos, promovendo narrativas autênticas e representativas que abordam temas relevantes para as comunidades marginalizadas. Essas transformações no cenário do audiovisual brasileiro propiciam a ruptura e a superação de estereótipos preexistentes, abrindo espaço para emergência de uma nova narrativa moldada pelas experiências individuais de sujeitos imersos na realidade local. Esse fenômeno contribui para a construção de uma identidade cultural brasileira mais autêntica, enraizada na identificação compartilhada das experiências vivenciadas por esses grupos.

Os elementos culturais incorporados pelo coletivo funcionam como símbolos distintivos da realidade das comunidades periféricas, representando tonalidades e características únicas da vida nessas regiões. Ao integralizar elementos culturais distintivos em suas produções, como a arquitetura das moradias, marcas populares como Kenner e Cyclone, o funk como trilha sonora central e a criação de personagens negros complexos e multifacetados que rompem com estereótipos racistas, a produtora cria uma visualidade genuína da periferia na animação nacional. Essa abordagem permite não apenas uma maior diversidade de representações no panorama audiovisual, mas também uma reflexão mais profunda sobre a riqueza e a complexidade das identidades brasileiras e das dinâmicas sociais presentes nas margens da sociedade. Ao oferecer, ao público brasileiro, alternativas que transcendam a visão imperialista na representação do próprio país, será possível construir vivências cinematográficas que engajem completamente o espectador dentro de sua própria cultura e configurem, a partir da arte e tecnologia, novos caminhos para preservação, reprodução e desmistificação da cultura brasileira no imaginário social. Assim, a superação do olhar imperialista desvela novas oportunidades

para a criação de expressões artísticas que mantenham interlocuções com cenários culturais não ocidentais, delimitando seus próprios contornos na realidade do hemisfério sul global.

## Considerações finais

Ao reestruturar as três dimensões propostas por Parente para efetivar a experiência imersiva interativa, surgem considerações significativas sobre a prática audiovisual e a ruptura de paradigmas na cinematografia convencional. Este processo implica numa redefinição do papel do espectador, que assume uma posição central não apenas na produção das imagens, mas também na configuração da experiência que delas decorre. O espectador passa a desempenhar um papel ativo e sensorial na construção da obra que vivencia, com seu envolvimento físico moldando o conteúdo apresentado e sua percepção visual e psicológica atuando como meio de comunicação e transmissão da cultura. Na produção de obras imersivas interativas, onde a direção de arte tem um papel central, a imagem e o espaço se tornam cruciais para enriquecer a experiência cinematográfica, emergindo como uma estratégia significativa na promoção e consolidação de uma identidade cultural brasileira. Por meio de uma manipulação cuidadosa desses aspectos, as obras podem ir além de uma abordagem orientada para o consumo internacional, evitando assim simplificações ou estereotipações da cultura nacional, e optando por uma representação mais genuína e diversificada. Esta abordagem se distancia de tentativas de conformidade com padrões estrangeiros, buscando, em vez disso, explorar e valorizar elementos distintivos da identidade brasileira, os quais refletem sua rica diversidade, complexidade e amplitude cultural. Nesse sentido, a direção de arte, ao adotar uma construção imagética nacional na criação de obras imersivas interativas, se posiciona como uma ferramenta desa-

fiadora das assimetrias de poder e influência na esfera cultural, desempenhando um papel crucial na preservação e fortalecimento da cultura brasileira no cenário contemporâneo.

## REFERÊNCIAS

BAPTISTA, M; LOPES, R; NOGUEIRA, W. Imaginário, cinema e turismo: uma viagem por clichês culturais associados ao Brasil, no filme Rio 2. **Rosa dos Ventos**, Caxias do Sul, v. 9, n. 3, p. 377-388, 2017.

BARNWELL, J. **Fundamentos de produção cinematográfica**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

FOSS, K. Framing the Study of Visual Rhetoric: Toward a Transformation of Rhetorical Theory. In: HILL, Charles A.; HELMERS, Marguerite (Org.). **Defining Visual Rhetorics**. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum, 2004. p. 303-313.

HAMBURGER, V. **Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2014.

HOWARD, P. **O que é cenografia?** São Paulo: Edições Sesc, 2017.

MACIEL, K. Transcineas e a estética da interrupção. In: FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (org.). **Limiares da imagem**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

PARENTE, A. Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In: PENAFRIA, Manuela (org.). **Estéticas do digital cinema e tecnologia**. Covilhã: Labcom, 2007.

SANTO, M. A direção de arte no cinema: uma abordagem sistêmica sobre seu processo de criação. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, v. 10, n. 1, p. 14-30, 2017.

SIQUEIRA, A. **Cinema expandido**: experiências cinemáticas no território das artes visuais. 2019. 87 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Departamento de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/38105>. Acesso em: 13 jul. 2023.

ZHAO, J. Interpreting the cultural symbols in Chinese documentaries: taking a bite of China and beautiful China as examples. **Frontiers in Educational Research**, [S. l.], v. 3, n. 11, p. 41-46, 2020. Disponível em: <https://francispress.com/uploads/papers/UseFEJsw6FOk7P4c7fRvY4yuGenyFFEEedWKBZ7e5.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2023.

## O CIRCUITO SPCINE EM DEBATE

Ane Beatriz Barreto Cruz<sup>1</sup>

A partir de dados fornecidos pelo Observatório da Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo (SPCINE)<sup>2</sup> – órgão responsável pelo mapeamento e análise do setor audiovisual paulistano – para a realização de pesquisas, este capítulo tematiza um novo modelo de exibição proposto pelo Circuito SPCINE, tangenciando também questões relativas à distribuição. Objetivamos analisar os números da série histórica 2017-2019,<sup>3</sup> e a tipologia do público que acessa as salas públicas ofertadas pela empresa municipal na cidade de São Paulo. A razão deste recorte de 3 anos é pela consolidação das ações vinculadas ao circuito SPCINE no ano de 2017 e que dados após 2019 são enviesados pela pandemia da Covid-19. Para tanto, é necessário traçar uma breve historiografia dos processos de distribuição e exibição no Brasil, especialmente no que diz respeito à relação entre Estado e o mercado cinematográfico.

O cinema brasileiro é formado por ciclos. Apesar do debate em torno do tema ser bastante controverso, sugerindo que os ciclos ressaltam os fracassos dentro das formas específicas de produção, exibição e distribuição, adotamos este termo através de um outro olhar. Pensamos que os ciclos denotam formas específicas adotadas dentro da historiografia do cinema brasileiro (Fonseca,

<sup>1</sup> Mestranda em História da Arte na Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (UNIFESP). Graduação em Cinema e Audiovisual, na Universidade Federal da Integração Latino-Americana, UNILA. São Paulo – SP – Brasil. E-mail: ane.bbarreto@gmail.com

<sup>2</sup> A Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo S.A (SPCINE) é uma estatal do município de São Paulo, vinculada com a Secretaria Municipal de Cultura e foi criada por meio da Lei 15.929 de 2013.

<sup>3</sup> Recorte temporal realizado pela autora para realizar a análise dos dados presentes no capítulo, levando em consideração a pandemia de Covid-19, que impacta os dados a partir do ano de 2020.

2017). O que se pode notar é que há momentos de apogeu e outros de crise nessas formas de produção, distribuição e exibição do cinema nacional.

Com os anos foi se estabelecendo uma importante relação entre estudiosos e trabalhadores da área do audiovisual e o Estado brasileiro. Essa relação tinha o objetivo de amenizar a frequência de crises enfrentadas pelo setor e regulamentar a situação dos trabalhadores. Arthur Autran (2010) pontua que essa relação acontece há anos e é justamente o Estado que viabiliza o pensamento industrial no mercado cinematográfico brasileiro.

O papel central do Estado no pensamento industrial cinematográfico é inegável, poder-se-ia mesmo dizer que o Estado se constituiu desde os anos 1930 no principal eixo em torno do qual gira esse pensamento. O cinema brasileiro pós-Embrafilme, nesse sentido geral, mantém grande relação com o passado, pois o Estado continua a ter papel preponderante no pensamento industrial (Autran, 2010, p. 25).

É evidente como a interferência estatal se faz necessária para gerar um pensamento industrial no mercado cinematográfico brasileiro. Mais que isso, historicamente é através do Estado que a produção nacional, na área, vai se fortalecer e conseguir estrutura para se popularizar nacional e internacionalmente. Não é por acaso que a criação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme)<sup>4</sup> vai se tornar um marco tão significativo para a categoria, e o seu fechamento, igualmente vai produzir efeitos marcantes. Além disso, durante muitos anos se acreditou que o caminho para impulsionar o mercado nacional seria a industrialização.

Em trabalho anterior, defendi mesmo a hipótese de que até o fechamento da Embrafilme em 1990 –

---

<sup>4</sup> A Empresa Brasileira de Filmes S.A. ou simplesmente EMBRAFILME foi uma empresa de economia mista estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos. Sua atuação aconteceu entre 1969 e 1990.

em um dos primeiros atos do presidente Fernando Collor de Mello – o pensamento industrial cumpriu sobretudo a função de alcançar e manter a unidade ideológica da corporação cinematográfica, pois quase nunca se colocou em dúvida a importância da industrialização (Autran, 2010. p. 16).

No entanto, é na distribuição e na exibição que o terreno cinematográfico é mais instável. A distribuição de filmes no Brasil quase sempre teve foco em produções estrangeiras. A mazelas da primeira guerra mundial faz com que Hollywood se torne dominante nos mercados internacionais. Enquanto isso, as produções nacionais enfrentavam um mercado um tanto problemático (Gatti, 2005).

Como forma de atestar a dinâmica do mercado após a sua criação em 2001, a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) publica o Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro, que faz parte de uma série de análises de dados realizados pela empresa e postados no site da Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Os anuários demonstram dados gerais do mercado de cinema nacional no período entre 1º de janeiro e 31 de dezembro de cada ano.

Tabela 1 – Filmes mais vistos no Brasil na série histórica 2017-2019

| 5 FILMES MAIS VISTOS NO BRASIL |                        |      |                             |        |                      |             |
|--------------------------------|------------------------|------|-----------------------------|--------|----------------------|-------------|
|                                | 2017                   |      | 2018                        |        | 2019                 |             |
|                                | FILME                  | PAÍS | FILME                       | PAÍS   | FILME                | PAÍS        |
| 1                              | Meu Malvado Favorito 3 | EUA  | Vingadores: Guerra Infinita | EUA    | Vingadores: Ultimato | EUA         |
| 2                              | Velozes e Furiosos 8   | EUA  | Nada a Perder               | Brasil | O Rei Leão           | EUA         |
| 3                              | Liga da Justiça        | EUA  | Os Incríveis 2              | EUA    | Coringa              | Canadá, EUA |
| 4                              | A Bela e a Fera        | EUA  | Pantera Negra               | EUA    | Capitã Marvel        | EUA         |
| 5                              | Mulher-Maravilha       | EUA  | Aquaman                     | EUA    | Toy Story 4          | EUA         |

Fonte: A Autora com base em OCA (2017-2019).

Na tabela 1 vemos que, no recorte temporal analisado, a maioria dos filmes de maior bilheteria são produtos estadunidenses. A exceção ocorreu apenas com o brasileiro Nada a Perder, em 2018. Desse modo, não é raro que o mercado de distribuição e exibição, muitas vezes, visando uma maior lucratividade, focam seus recursos nesse tipo de produto, deixando o cinema local em uma situação bastante desfavorável. Além disso, das 10 distribuidoras mais bem sucedidas, o topo é ocupado pela Disney – com um público de 75.608.273 espectadores – e Warner – com público de 24.615.038 espectadores.

Na exibição, as controvérsias também são antigas. Em 1928 o parque exibidor brasileiro sofreu grandes mudanças, uma vez que a chegada do cinema sonoro exigia uma atualização dos equipamentos. A maioria das salas de cinema do Brasil pertence a empresários que vêm nesse mercado uma potencialidade financeira. Portanto, a lógica é tão focada no retorno financeiro quanto na distribuição. Nessa época não houve tentativas por parte do

Estado de regulamentar as formas de exibição ou os ganhos daqueles que detinham salas, o que acarretava em uma movimentação onde era comum que o produtor de um filme também fosse o seu distribuidor e exibidor. Alguns dos filmes demoravam anos até que pudessem ser exibidos em outros cinemas e cidades.

Um filme lançado exclusivamente numa sala da antiga Capital Federal só seria exibido outro cinema após longo prazo da data de seu lançamento, como se podia atestar pelos cartazes que constaram até a década de 50 nos cinemas da rede Metro, em que se destacava que o filme ali exibido não poderia ser vistos em qualquer outra sala da cidade nos próximos seis meses. Quando retirada de exibição em seu cinema lançador, a cópia iniciava uma peregrinação que atingia primeiramente os cinemas da cadeia do proprietário do título em exibição, para depois, seguir para os cinemas “agregados” numa sequência estabelecida por quem pagava mais (De Luca, 2010, p. 54).

Esse modelo de circuito de exibição estabelece um precedente para os anos futuros. As tecnologias fazem com que o processo ocorra cada vez mais rápido, mas ainda há a lógica da exclusividade e a preferência é que as novidades cheguem antes em locais frequentado por um público com maior poder aquisitivo e que poderão gerar mais lucro, não apenas com os ingressos, mas com o consumo de outros serviços fornecidos pelo exibidor. As salas de cinema são usadas como um medidor de status social das comunidades.

Em uma trajetória breve, pontuando momentos históricos para atestar ações governamentais e não governamentais no campo do cinema e audiovisual, observamos que, em 1934, Getúlio Vargas criou uma “cota de tela” que visava a exibição de um filme educativo antes de cada sessão fílmica. Durante os anos 1950 aconteceram encontros chamados de Congresso Brasileiro de Cinema (CBC) que inspiraram reflexões e, posteriormente, motivaram o surgimento da criação do Instituto Nacional do Cinema (INC) em 1966, também pelo presi-

dente Vargas. Também ocorreram discussões acerca da necessidade da criação de uma distribuidora, que mirasse unicamente na circulação de filmes brasileiros, ao passo que até mesmo produções nacionais eram entregues para empresas estrangeiras (SIMIS, 2008).

Em 1961, foi apresentado um projeto de distribuidora que seguiria tais premissas e quem se responsabilizaria financeiramente seria o estado de São Paulo. Esse projeto não se concretizou nesses moldes, mas abriu espaço para a distribuidora da Embrafilme. Nesse momento, o cinema brasileiro tinha duas movimentações importantes acerca da produção filmográfica – as chanchadas que faziam grande sucesso comercial, em especial internamente, e as produções do Cinema Novo, que eram bem vistas pela crítica internacional.

A ditadura militar instaurada no país em 1964 traz consigo algumas interferências do estado no cinema. A criação do INC altera a legislação vigente, exigindo assim que o dinheiro, de distribuidoras majors<sup>5</sup> (Régio, 2015), não utilizado para aquisição ou coprodução de obras brasileiras, deveria ser redirecionado ao órgão. E em 1969 a Embrafilme é criada, aumentando ainda mais o protecionismo em relação ao cinema nacional.

Entretanto, bem outro seria o papel do Estado após o golpe de 1964 e da implantação da ditadura militar. De maneira ascendente, com especial papel para o INC (Instituto Nacional de Cinema) – criado em 1966 – e a Embrafilme – criada em 1969 –, o Estado passou a proteger a produção, financiá-la, garantir parte do mercado via “cota de tela” e até buscou seu controle ideológico. Essa política permitiu, conforme se sabe, que o cinema brasileiro não apenas chegasse a produzir mais de cem longas-metragens por ano no final da década de 1970, como também ocupasse cerca de trinta por cento do mercado de exibição – fato nunca antes ocorrido (Auran, 2010, p. 25).

---

<sup>5</sup> As majors são empresas com giro de capital internacional como, por exemplo, Warner, Disney, Paramount, Universal e similares.

Na década de 1970 as atribuições da Embrafilme são ampliadas. Em 1974 passou a atuar na distribuição e coprodução, mas só ganhou mais em 1975. Nesse período o Brasil contava com 3.276 salas de cinema. Também é o momento em que a presidência da empresa é assumida por Roberto Farias, que tinha vínculo com importantes cineastas do Cinema Novo. No entanto, em 1980 uma crise econômica se instala no país, e logo começa a interferir também na empresa estatal. Em 1990, o presidente Fernando Collor de Mello extinguiu, por completo, a Embrafilme e órgãos ligados a ela. Esse é um momento significativo para o mercado cinematográfico brasileiro, décadas depois e o setor ainda se espelha nas ações e impactos causados pela Embrafilme, ainda que ela tenha surgido de aspectos ideológicos de extremo controle por parte do Estado, inclusive no que diz respeito a conteúdos produzidos.

A década de 1990 foi bastante turbulenta para o setor cinematográfico nacional. Além da popularização dos aparelhos de televisão que tinham intensificado a preferência pelo cinema doméstico que vinha acontecendo desde anos antes. Collor, durante o período que esteve no governo, implementou medidas que acabaram por afetar profundamente o setor cinematográfico. Por um lado, fechando órgãos estatais que regulamentavam a comercialização e produção de filmes. Por outro, a abertura econômica acentuou a entrada de empresas transnacionais no mercado de exibição, em especial, na instauração dos cinemas de shopping.

O cenário que se desenrola nesses primeiros anos da década é bastante caótico. Muitas das salas de cinema fecham ou se tornam salas de exibição para produtos pornográficos, produto que começou a ganhar espaço no mercado brasileiro com a abertura econômica realizada pelo governo nos últimos anos de ditadura e que se acentua nos anos seguintes. A produção de filmes diminui de maneira expressiva.

Grande parte dos grandes cinemas instalados nos centros geográficos das capitais havia sido convertida para a exibição de filmes pornográficos. Aqueles que permaneciam enquanto cinemas tradicionais eram absurdamente precários. Para se ter uma ideia dessa situação, podia-se verificar que, em toda a cidade de São Paulo, apenas o Cine Marabá na Avenida Ipiranga tinha um processador de som DOLBY SR (Spectral Recording), considerado então, o melhor sistema de som existente. Os grandes cinemas vinham sendo substituídos desde os meados da década de 1980 por pequenas salas contíguas nos shoppings centers que vinham se instalando nas cidades de maior população. Eram conjuntos com duas ou, no máximo, três telas, construídos em locais inadequados para a arquitetura de um bom cinema (De Luca, 2010, p. 59).

Em meio à crise é fundada a empresa municipal Riofilme, em 1991, com propostas para a distribuição e exibição. Na prática a empresa enfrentou problemas para ter uma efetividade massiva, mas ainda assim se torna a principal alternativa de distribuição para o cinema nacional. Mais tarde, será responsável pela distribuição de pelo menos metade dos títulos produzidos durante o período de retomada.<sup>6</sup> No entanto, é só quando Collor é afastado da presidência que um diálogo entre Estado e cinema volta a acontecer. Em 1992, a instauração do conjunto de medidas que ficaram conhecidas como Plano Real, igualaram a moeda brasileira ao dólar, fazendo com que o país ficasse sem inflação e levou a população a acessar as salas de cinema como forma de lazer, pois o aumento de salário permitiu um aumento do consumo.

Em 2001 é implantada a ANCINE, por meio da Medida Provisória N° 2.228-1, a fim de regulamentar, fomentar e inspecionar o setor cinematográfico nacional (Ikeda, 2015). Comparada

---

<sup>6</sup>Refere-se ao período do cinema brasileiro entre 1995 e 2002, quando é criado um sistema de incentivos fiscais que aumenta o número de produções de obras nacionais, depois de uma quase estagnação do setor.

às outras maneiras de intervenção estatal, essa, talvez seja a mais abrangente uma vez que ela não apenas fomenta a produção ou regulamenta uma área específica. Essa MP tenta abranger todo o setor, implantando uma economia rotativa, considerando cinema de maneira ampla desde a produção, distribuição e exibição e, também a geração de emprego e as formas de consumo.

É neste panorama que uma empresa municipal de fomento ao cinema e audiovisual na cidade de São Paulo será elaborada.

## **SPCINE e o circuito de salas públicas**

A Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo S.A ou simplesmente SPCINE é uma estatal do município de São Paulo, vinculada com a Secretaria Municipal de Cultura e foi criada por meio da Lei 15.929 de 2013. Em seu estatuto social a empresa se reserva o direito de ter filiais no território nacional, no entanto, até o momento suas ações são focadas na cidade de São Paulo. Além disso, o documento especifica que o objetivo da empresa é promover o desenvolvimento econômico, social, cultural, artístico, tecnológico e científico do cinema e audiovisual do município em questão. A empresa pode fazer acordos e contratos com instituições públicas ou privadas em um âmbito nacional ou internacional.

Segundo dados fornecidos<sup>7</sup> pela empresa, através de contato realizado por e-mail, ao longo dos seus anos de existência foram abertos 38 editais, que possibilitaram um investimento de R\$90.159.527,76, no setor audiovisual. Dinheiro que é dos recursos municipais, fundo setorial do audiovisual<sup>8</sup> e outros subsídios.

---

<sup>7</sup>A SPCINE forneceu as informações, sobre o circuito, que tinham sido coletadas e publicadas até o momento da presente pesquisa, ou seja, de 2016 até 2020. Porém, por motivos já explicitados, a análise foi feita dentro do recorte temporal 2017-2019.

<sup>8</sup>O Fundo Setorial do Audiovisual é uma categoria específica do Fundo Nacional da Cultura, destinada ao desenvolvimento da indústria audiovisual no Brasil. Foi instituído pela Lei 11.437, durante o governo Lula, em 2006.

Foram selecionadas, por meio de editais, 355 obras filmográficas. Entre elas, 123 eram recursos para produção, 4 para roteiros, 84 para comercialização e 36 direitos de exibição. Além de 63 obras curtas-metragens. Também foram contempladas a produção de 24 games e a comercialização de 4. Para a televisão foram 17 pré-licenças e desenvolvimento de 13 produtos.

Além disso, a SPCINE, conta com uma *film commission* que visa facilitar o processo de autorizações para aqueles que desejam gravar dentro do município. Esse programa atendeu, ao todo, 4.434 obras que, por sua vez, foram geradoras de renda e empregos para a cidade e o audiovisual local. O programa de incentivos para que filmagens aconteçam dentro da cidade ocorre através de um fomento que consiste no reembolso de 20% a 30% das despesas realizadas, desde que dentro do regulamento da empresa.

Como o audiovisual precisa ser pensado para além da obra, a empresa tentou emplacar um programa de formação onde os maiores destaques foram a realização do Sampa Cine TEC e o Sampa Criativa. Esse segundo teve, ao todo, 240 inscrições, das quais 209 foram selecionadas. Atualmente, o principal eixo de formação é a parceria com empresas educativas especializadas nas mais diversas áreas.

A SPCINE tem um plano de políticas afirmativas que visa ampliar a participação de minorias sociais no mercado audiovisual, que se ramifica por toda a sua extensão, desde cláusulas específicas nos editais disponibilizados, que dão pontuação extra para obras de criadores ou produtores que fazer parte dessas parcelas da sociedade até nas localizações das salas do seu circuito, que visa acessar locais que não tenham fácil acesso a salas de cinema comerciais.

A SPCINE é, portanto, um caso de uma política municipal que tem autonomia para agir no cinema local, mas que tem vínculo com políticas federais de fomento do mercado audiovisual, como



Tabela 2 – Número de salas do Circuito SPCINE por regiões administrativas da cidade de São Paulo

|                   |           |                           |                   |           |                |
|-------------------|-----------|---------------------------|-------------------|-----------|----------------|
| <b>ZONA SUL</b>   | <b>1</b>  | BIBLIOTECA ROBERTO SANTOS | <b>ZONA NORTE</b> | <b>15</b> | CEU JAÇANÃ     |
|                   | <b>12</b> | CEU CAMINHO DO MAR        |                   | <b>13</b> | CEU PAZ        |
|                   | <b>11</b> | CEU FEITIÇO DA VILA       |                   | <b>8</b>  | CEU PERUS      |
| <b>ZONA LESTE</b> | <b>2</b>  | CFC CIDADE TIRADENTES     |                   | <b>3</b>  | CEU TRÊS LAGOS |

|                   |           |                    |                |           |                     |
|-------------------|-----------|--------------------|----------------|-----------|---------------------|
|                   | <b>10</b> | CEU ARICANDUVA     | <b>SUDESTE</b> | <b>9</b>  | CEU VILA ATLÂNTICA  |
|                   | <b>14</b> | CEU JAMBEIRO       |                | <b>4</b>  | CEU MENINOS         |
|                   | <b>17</b> | CEU PARQUE VEREDAS |                | <b>6</b>  | CEU VILA DO SOL     |
|                   | <b>7</b>  | CEU QUINTA DO SOL  | <b>CENTRO</b>  | <b>18</b> | CCSP - LIMA BARRETO |
|                   | <b>16</b> | CEU SÃO RAFAEL     |                |           | CCSP - PAULO EMÍLIO |
| <b>ZONA OESTE</b> | <b>5</b>  | CEU BUTANTÃ        |                | <b>19</b> | GALERIA OLIDO       |

Fonte: A Autora (2021).

A zona leste e norte da cidade são aquelas com maior número de salas, talvez pela extensão dessas regiões e as dificuldades de mobilidade apresentadas aos moradores dessas localidades. Problemáticas que incluem escassos e demorados transportes que acessem zonas comerciais ou centro da cidade, como também o alto custo dos transportes para fazer tal locomoção.

O Circuito SPCINE teve início em 30 de março de 2016, com 20 salas e 5.768 lugares disponíveis. Em seu ano de abertura contou com 5.655 sessões e um público de 285.536, totalizando uma média de público de 50,49 por sessão. Ano em que foram exibidos 84 títulos, sendo que 34 deles eram nacionais e representaram 40% do *market share* da empresa.

A partir do exposto, realizamos nossa análise da série temporal 2017 a 2019, ano a ano, apontando questões sobre o acesso ao circuito e elencamos certas características relacionadas ao público que o mesmo apresenta.

Em 2017, segundo ano do circuito, é explícito que há um crescimento proporcional às instalações e popularização das salas. O número de salas continua o mesmo de 2016, mas agora funcionando com todos os 5.986 lugares disponíveis. No todo, um público de 474.187 espectadores acessou o circuito. O maior número de frequentadores foi na sala do CEU Três Lagos, zona norte de São Paulo, com 39.135 ocupantes. Já a com menor procura, foi a Biblioteca Roberto Santos, na zona sul, com 5.997 ocupantes. Quando observada a relação da capacidade e ocupação, a sala que registro maior taxa média foi a CCSP – Lima Barreto, no centro da cidade, com 37,5%, e a menor taxa foi a sala da Galeria Olido, também no centro, com 9%. Embora a sala com melhor média esteja na região central da cidade, algumas das situadas em regiões periféricas registram números bastante notáveis. A CEU Quinta do Sol, zona leste, registrou uma taxa média de 20%, o que em números significa um público de 21.149 ocupantes. O CEU Caminho do Mar, zona sul, teve média de 30,6% com 20.323 ocupantes e a da CEU Vila do Sol registra média de 23,9% com 22.620 ocupantes.

O Circuito SPCINE, se propõe, desde sua apresentação, democratizar o acesso às salas de cinema, abrindo espaço para exibição de filmes dos mais diversos gêneros, formatos e nacionalidades. Pelo número de títulos nacionais que apresentou desde o primeiro ano evidencia que há uma intenção, por parte da empresa, de aumentar o espaço para produções brasileiras, pelo menos em sua fase inicial. É claro o esforço para equiparar a quantidade de produtos nacionais e estrangeiros exibidos.

Em março de 2017, o filme *Minha Mãe é Uma Peça 2*, dirigido por César Rodríguez, estreado em 2016 – um dos lançamentos de maior alcance em seu ano de estreia – foi exibido em, pelo menos, 11 das salas do circuito, onde totalizou um público de 13.071 espec-

tadores. A sessão mais lotada do filme foi no CEU Parque Veredas, na zona leste, com 374 espectadores. Mas também registrou sessões com pouco ou nenhum público, como é o caso de uma sessão na sala da Biblioteca Roberto Santos que teve zero ocupantes e uma na sala da Galeria Olido com seis ocupantes.

É interessante destacar que a democratização do cinema não é apenas sobre a existência de espaços, mas também sobre formação de um público que queira acessar essas salas. Com isso, a participação de um público infantil é muito importante. A animação infantil brasileira, *Bugigangues no Espaço*, dirigida por Ale McHaddo, lançada em 2016, não teve tanto destaque nas salas comerciais, mas apresenta dados interessantes nas salas do circuito. Foram 89 sessões, realizadas no mês de abril, com um público de 6.034 espectadores e mais 22 sessões, realizadas em maio, com um público de 1.775 espectadores. A maior parte dessas exibições aconteceram nas salas dos CEUs e quando observado por sessão o número de público varia bastante, registrando desde 404 espectadores no CEU Meninos, sudeste da cidade, até sessões com zero ocupantes nas salas CEU Vila Atlântica, zona norte e no CFC Cidade Tiradentes, zona leste.

A evolução de público entre 2017 e 2018 ainda demonstra instabilidade no circuito, com meses, como dezembro, que teve um crescimento de 145% de público, enquanto maio registrou uma baixa de 42%. O motivo para esses números podem ser os mais diversos, até mesmo relacionado a popularidade dos filmes em cartaz. Além disso, a média do ano registrou uma baixa de 6%, o que é um número relativamente baixo em relação ao tempo de inauguração das salas. Ao todo foram 443.876 espectadores, o que significa 17% da capacidade de lugares ofertados em 2018. Ao todo tiveram 9.787 sessões, com uma média de 45 ocupantes por sessão.

As salas com maior taxa de ocupação foram a Lima Barreto, com 40,33% de média de ocupação, um público acumulado de 29.372 ocupantes, o que consiste em uma média de 41 espectadores por sessão. Outra sala que teve bons resultados de público

foi a CFC Cidade Tiradentes, com 38,02% de média de ocupação. Público acumulado de 40.664 ocupantes, expressos em uma média de 57 espectadores por sessão. Há, também, salas que tiveram performances de público mais fracas, como a CEU Vila Atlântica com média de 9,24% de público, um total de 16.671 ocupantes. Esses números são baixos quando olhados em relação à capacidade integral da sala, mas representa uma média de 40 ocupantes por sessão, número similar às outras salas.

Fica evidente, no decorrer dos anos, que o público do circuito é em sua maioria o infantil. Dos cinco filmes mais vistos em 2018, quatro eram animações voltadas ao público infantil. Dos 10 títulos com mais público em todos os anos de circuito até então, 9 eram infantis. Com esse cenário, é certo que animações nacionais têm grandes chaves de acessibilidade dentro do circuito. Peixonauta, dirigido por Célia Catunda, Kiko Mistrorigo e Rodrigo Eba, estreado em 2018 e distribuído pela Riofilme, é um desses casos. Embora não tenha sido o filme com mais público, os números são bastante significativos. Foram 84 sessões realizadas no mês de março, com um total de público 6.971 espectadores e uma média de 82 pessoas por sessão. Como a maioria dos casos, o público das sessões varia bastante, chegando a registrar 425 espectadores em uma sessão no CEU Parque Veredas, na zona leste, e 320 espectadores em uma do CEU Paz, na zona norte. Há, também, aquelas que tiveram um público escasso, como é o caso da sessão no CEU Quinta do Sol, na zona leste, com 9 ocupantes e uma outra no CEU Jambeiro, também na zona leste, que não teve nenhum espectador.

Ainda que representem o maior público, o foco do circuito não é apenas um segmento infantil, ele busca uma massividade e acessibilidade diversa. Para tanto, é necessário exibir filmes de outros gêneros e formatos. Alguns deles registram bons públicos, mesmo que não tenham números os mais expressivos, apresentam bons resultados, é o caso de O Animal Cordial, dirigido por Gabriela Amaral Almeida e estreado em 2017. No circuito foram 86 sessões com um público de 1.693 espectadores, nos três meses

em que esteve em cartaz. Em agosto e setembro as sessões aconteceram nas salas localizadas no centro da cidade, registrando números que vão desde 73 espectadores em uma sessão na CCSP – Paulo Emílio até uma com 1 único espectador na sala da Biblioteca Roberto Santos.

No mês de novembro, o filme foi exibido em salas mais periféricas do circuito, onde teve pouco público, mas ainda assim, números significativos quando considerado o gênero e o fator de que, muitas vezes, filmes desse estilo nem chegam a passar nas salas localizadas em periferias. Apesar de algumas sessões não terem nenhum espectador, no CEU Três Lagos houve sessão com 35 ocupantes e no CEU Paz foi realizada uma com 43 ocupantes.

O quarto ano do circuito teve números de público bastante similares aos do seu antecessor, apontando, em uma visão mais otimista, o começo de uma estabilidade ou pelo menos a recorrência de um padrão quanto a ascensão e declínio dos públicos mensais. Esses dados não significam que o circuito atingiu o seu objetivo, mas que é possível visualizar alguns resultados com mais clareza. O ano de 2019 fecha com um crescimento de 6%, em relação ao número total de público apresentado em 2018, o que significa um público de 471.256 espectadores. Quando observado mês a mês, os resultados são variados, similar ao que acontece em outros anos do circuito. Há meses com crescimento expressivo, como julho, que teve uma alta de 62% no número de público e outros em que ocorreu o completo oposto, como é o caso de janeiro, que teve uma queda de 59%, levantando a hipótese de que o declínio pode estar relacionado com o fechamento das escolas durante as férias no mês de janeiro.

Ao todo, em 2019, foram 8735 sessões que ocuparam 27% da capacidade total disponível naquele ano. O que significa uma média de 54 espectadores por sessão. A sala que teve maior taxa de ocupação foi a CFC Cidade Tiradentes, na zona leste, com uma média de 41,01%, um público acumulado de 42.443 espectadores, o que significa uma média de 62 espectadores por sessão. A sala

Lima Barreto também teve uma boa frequência de público, com uma média de ocupação de 39,42%, expressos em um público acumulado de 28.426 espectadores. O que quer dizer uma média de 40 espectadores por sessão. Também há salas que tiveram uma baixa assiduidade de público, como é o caso da CEU Paz que teve uma taxa média de ocupação de 7,86%, demonstrado em um público acumulado de 695 ocupantes e uma média de 33 ocupantes por sessão.

Os filmes infantis continuam recebendo mais destaque entre as exibições do circuito. Esses números são ainda mais evidentes nas salas periféricas, como os CEUs. Conforme os registros, o filme *Turma da Mônica: Laços*, dirigido por Daniel Resende e estreado em 2019, foi o mais visto no circuito naquele ano, e se tornou o quarto filme mais assistido na história das salas. Foram ao todo 180 sessões, 40 delas realizadas no mês de agosto e 140 no mês de setembro. No geral elas tiveram um bom número de público, duas delas registraram 446 espectadores, uma realizada no CEU Meninos, sudeste de São Paulo, e outra no CEU Perus, na zona norte. Mesmo em filmes tão bem cotados, há momentos de pouca acessibilidade, a exemplo de algumas sessões na Biblioteca Roberto Santos, que tiveram cinco ou seis ocupantes e em outras não teve ninguém.

*Bacurau*, dirigido por Kleber Mendonça Filho, é uma coprodução entre Brasil e França que teve uma forte receptividade por parte do público, e embora não tenha sido um grande fenômeno, foi com certeza um título que teve uma boa comercialidade nacional e internacionalmente. No circuito, o filme ficou em cartaz por três meses e teve resultados interessantes, principalmente por se tratar de um filme para o público adulto. Aconteceram 126 sessões desse título, com um total de 7.125 espectadores.

Em outubro, estreia do filme no circuito, as sessões acontecem de forma expansiva, tendo sessões nas salas do centro e nas periféricas. O maior público, nesse período, foi a sessão no CEU Três Lagos, com 208 espectadores e o menor público foi na Biblioteca

Roberto Santos, com dois espectadores. Em novembro e dezembro, as sessões ficaram concentradas nas salas do centro e tiveram público entre 10 e 99 ocupantes.

## Considerações finais

O alinhamento entre produção, distribuição e exibição de filmes é de extrema importância para se criar um mercado cinematográfico nacional forte e auto sustentável. No Brasil, porém, o consumo de produtos internacionais é predominante, filmes estrangeiros, principalmente os hollywoodianos têm sido massivamente acessados. Desse modo, o mercado de distribuição e exibição, visando uma maior lucratividade focam seus recursos nesse tipo de produto, deixando o cinema local em uma situação bastante desfavorável. Com o intuito de amenizar o problema do mercado cinematográfico brasileiro, através de regulamentação e fomento, foi se criando um diálogo entre mercado e Estado. Para a produção, há vários momentos em que esse diálogo se mostra efetivo, embora ainda não tenham alcançado o cenário ideal.

Na distribuição o domínio é de empresas com grande capital de giro e, em sua maioria, internacionais. São elas que trazem para o mercado interno produtos comerciais de grande escala. Empresas como Disney e Warner têm a maior parte do público e lucro anual, no Brasil. Nesse sentido, as intervenções estatais têm tentado criar um espaço para filmes nacionais, através da vinculação desses produtos com outros de maior circulação ou estabelecendo uma quantidade mínima de produtos nacionais a serem comercializados. Com menos força do que na produção, o diálogo aqui tem demonstrado tímidos, mas importantes resultados.

É na exibição que a instabilidade do mercado nacional encontra suas maiores fraquezas. A lógica de monopólios foi o que dominou, por anos, o setor de exibição cinematográfica brasileiro. Famílias que detinham riquezas provenientes de outros mercados viam nas salas de cinema um investimento rentável. Com a falta de

regulamentação os produtos que seriam exibidos eram escolhidos unicamente pelo exibidor. Esse ciclo entre produtos hegemônicos bem como a busca por lucratividade fez com que o espaço para produtos nacionais fosse escasso. E, embora as políticas nacionais interferissem nesse ciclo, pouco ou nada era pensado diretamente para esse setor.

A cidade de São Paulo, como polo econômico, abrigou grande parte do parque exibidor nacional. A região central da cidade constantemente teve uma vasta quantidade de salas. Havia uma variedade ou público para essa região e, portanto, poderia haver também uma maior variedade de filmes. No entanto, esse formato de mercado não é inclusivo e as periferias só puderam abrigar esses espaços em momentos de maior competitividade das salas – sendo que historicamente, esses momentos são escassos. Além disso, verifica-se a priorização do lucro, deixando claro que municipal e nacionalmente se faz necessário pensar políticas, também, para a exibição.

Porém, o circuito hoje existente retrata, assim como em diversos outros aspectos do cotidiano brasileiro, a necessidade de se criar mecanismos e incentivos que façam com que se desconcentre a oferta de bens e serviços para as classes menos privilegiadas. Dependem, portanto, de políticas públicas mais intensas e atraentes aos investidores da atividade cinematográfica (De Luca, 2010, p. 70).

É com esse apelo por mais políticas voltadas ao meio cinematográfico que De Luca termina o seu texto em 2010. E é dessa necessidade abordada pelo autor que a SPCINE vai se tornar um modelo de interferência estatal de grande notoriedade. A empresa reforça uma série de medidas que foram acontecendo no período pós-retomada, que buscam um fomento da produção cinematográfica. Mas para além disso, a SPCINE, tenta abordar o audiovisual de maneira ampla e mais democratizada, de maneira a acessar as minorias sociais pertencentes à cidade. O Circuito SPCINE,

com salas públicas de cinema, localizadas, majoritariamente, em regiões periféricas da cidade, criam uma ampliação de público de extrema importância. Bem como, possibilita a formação de um público que criará o hábito de ir a cinemas e consumir filmes variados, incluindo produções nacionais.

## REFERÊNCIAS

AMÂNCIO, T. Pacto cinema e Estado: os anos Embrafilme. *In*: GATTI, A. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. p. 88-101.

AUTRAN, A. O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje. *In*: MELEIRO, A. (org.). **Cinema e mercado**. São Paulo: Escrituras, 2010. p. 15-35.

BRASIL. **Anuário estatístico do audiovisual brasileiro 2017**. Brasília, DF: ANCINE, 2018. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes-1>. Acesso em: 4 fev. 2026.

BRASIL. **Anuário estatístico do audiovisual brasileiro 2018**. Brasília, DF: ANCINE, 2019. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes-1>. Acesso em: 4 fev. 2026.

BRASIL. **Anuário estatístico do audiovisual brasileiro 2019**. Brasília, DF: ANCINE, 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes-1>. Acesso em: 4 fev. 2026.

BRASIL. Lei n. 11.437, de 28 de dezembro de 2006. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, p. 1, 29 dez. 2006.

BRASIL. Medida Provisória n. 2.228-1, de 6 de setembro de 2001. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, p. 1, 7 set. 2001.

DE LUCA, L. G. A. Mercado exibidor brasileiro: do monopólio ao pluripólio. *In*: MELEIRO, A. (org.). **Cinema e mercado**. São Paulo: Escrituras, 2010. p. 53-71.

FONSECA, E. D. **Mundialização no cinema da retomada**. Curitiba: CRV, 2017.

GATTI, A. P. **Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)**. 2005. 357 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

IKEDA, M. **Cinema brasileiro a partir da retomada**: aspectos econômicos e políticos. São Paulo: Summus, 2015.

RÉGIO, M. S. Aspectos da distribuição cinematográfica no Brasil: reflexões sobre majors e independentes. **Revista Orson**, Pelotas, v. 9, p. 45-60, dez. 2015.

SÃO PAULO (Município). Lei n. 15.929, de 20 de dezembro de 2013. **Diário Oficial da Cidade de São Paulo**, São Paulo, 21 dez. 2013.

SÃO PAULO (Município). SPCINE. **Mapa de localização das salas do Circuito Spcine**. São Paulo, 2021. Disponível em: <http://spcine.com.br/>. Acesso em: 2 set. 2021.

SÃO PAULO (Município). SPCINE. **Planilha geral circuito SPCINE 2016**. São Paulo, 2016.

SÃO PAULO (Município). SPCINE. **Planilha geral circuito SPCINE 2017**. São Paulo, 2017.

SÃO PAULO (Município). SPCINE. **Planilha geral circuito SPCINE 2018**. São Paulo, 2018.

SÃO PAULO (Município). SPCINE. **Planilha geral circuito SPCINE 2019**. São Paulo, 2019.

SIMIS, A. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 2008.

# ALTERNATIVAS DE PRODUÇÃO PARA OBRAS INDEPENDENTES

Lorena Medeiros Scarpel<sup>1</sup>

Uma das características do cinema, pensado como arqueologia das mídias (Elsaesser, 2018), é sua interligação com o desenvolvimento dos novos aparatos tecnológicos, que permitem que o ser humano desenvolva sua criatividade das mais diferentes formas. Ao longo dos anos, cineastas puderam explorar os potenciais da linguagem cinematográfica em conjunto com o desenvolvimento de novas tecnologias, como a compactação das máquinas filmadoras, a possibilidade de captação e sincronização de som e novas técnicas de colorização da imagem. Porém, o desenvolvimento tecnológico também trouxe um impacto inesperado para o cinema, desde o ponto de vista da comercialização, como o surgimento da televisão que, apesar de apresentar novas possibilidades de experimentação audiovisual, afetou a forma como o público geral consumia produtos audiovisuais. Da mesma forma, outro advento tecnológico, a internet, também causou um grande impacto nessa área. A popularização de computadores pessoais dispersou ainda mais o público do cinema e da televisão, facilitando não só a pirataria, como também a criação, distribuição e consumo de conteúdos alternativos às grandes produções, tanto cinematográficas quanto televisivas.

Neste capítulo, será investigado o processo de produção da websérie *Esconderijo*, dirigida por Gabriela DiMello, e produzida por 88 Soluções e Mané Filmes. A websérie possui três tempora-

<sup>1</sup> Lorena Scarpel é bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana, UNILA. No ano de 2024, Lorena leciona na Oficina Continuada de Cinema pela Fundação Cultural de Jacarehy, faz parte da Rede Cine Form(ação), e atua em projetos audiovisuais nas cidades de São José dos Campos e Jacaré, São Paulo, Brasil. E-mail: lorena.scarpel@gmail.com

das e um *spin-off*, assim como vídeos de *making of* e entrevistas com os realizadores, todos disponíveis gratuitamente em um canal oficial no YouTube,<sup>2</sup> que, até fevereiro de 2022, conta com mais de 100 mil inscritos.

De acordo com um levantamento feito pelo site SimilarWeb,<sup>3</sup> que analisa o tráfego de sites da internet, o YouTube é o segundo site mais acessado no Brasil, perdendo apenas para o Google. Em 2019, durante uma entrevista, a CEO do YouTube, Susan Wojcicki, revelou que por volta de 500 horas de conteúdo são publicadas diariamente no site. Desde a sua criação, em 2005, o YouTube marcou uma inovação na forma de compartilhar conteúdos audiovisuais *online*, logo tornando-se um dos pioneiros em serviços de *Advertising Video On Demand* (AVOD, ou, em tradução livre, Vídeo Por Demanda Com Anúncios).

O AVOD é definido por Filho e Farias (2019, p. 318) como “plataformas de *Video On Demand* (VOD) sem custo para os seus usuários, cuja renda advém da inserção de propagandas seja na plataforma em si [...] como até mesmo dentro dos próprios vídeos”. No caso do YouTube, os anúncios aparecem tanto na página de entrada quanto no início, no meio e/ou no final de cada vídeo. Variáveis como frequência de publicação, quantidade de visualizações e minutagem dos vídeos afetam a quantia de dinheiro arrecadada pelo criador do conteúdo, isso sem contar as diretrizes da própria plataforma que definem quais vídeos podem ser monetizados pelos criadores ou não. Portanto, é comum que aqueles que se dedicam profissionalmente ao YouTube ganhem dinheiro “por fora” da plataforma, pois muitas vezes a remuneração advinda somente dos anúncios do YouTube não é suficiente para gerar uma renda per capita significativa para os profissionais. Dentre as formas alternativas de renda estão a venda de *merchandising*

---

<sup>2</sup>Disponível em <https://www.youtube.com/c/EsconderijoAS%C3%A9rie> acesso em: 20 fev. 2022.

<sup>3</sup>Disponível em <https://www.similarweb.com/top-websites/brazil/> acesso em: 17 dez. 2021.

(geralmente peças de vestuário ou itens de decoração), o patrocínio de marcas ou empresas em troca de propagandas inseridas nos roteiros dos vídeos, e/ou o apoio através de sites que permitem que o público dê o seu dinheiro diretamente para os realizadores em troca de benefícios previamente determinados. Estes pontos abordados sobre o YouTube e sua monetização abrem espaço para pensarmos em uma distinta forma de capitalização para a produção de conteúdos audiovisuais, diferente das formas canônicas de financiamento de produção para o cinema e para a televisão.

Durante a pandemia de Covid-19, que tomou proporções globais em 2020, a medida protetiva de isolamento e distanciamento social fez com que grande parte da população permanecesse em suas casas para evitar a disseminação do vírus. Devido a essa medida, muitas pessoas se viram com mais tempo livre, porém com menos possibilidades de entretenimento, aumentando assim o consumo de conteúdos audiovisuais, especialmente em plataformas de *streaming*. Ao mesmo tempo, em 2021 a renda per capita da população brasileira foi estimada em R\$1.326,00, atingindo seu menor nível desde 2012.<sup>4</sup> Ao longo dos anos, tecnologias portáteis como computadores e celulares pessoais foram se popularizando, tornando-se itens comuns, e por vezes até necessários, para grande parte da população. Dentro desse contexto de expansão do acesso à internet, o YouTube se mostra como uma opção acessível e legalizada para grande parte da população que busca consumir mais conteúdos audiovisuais, mas que não tem condições financeiras para assinar um serviço de *streaming*.

Devido ao fato de que qualquer pessoa com acesso à internet pode criar uma conta e publicar vídeos no site, o YouTube torna-se uma alternativa de veiculação de conteúdo para produtores

---

<sup>4</sup>Fonte: Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2021/10/renda-media-atinge-menor-nivel-em-quase-10-anos-nas-metropoles-do-brasil.shtml> acesso em: 14 mar. 2022.

independentes, em especial aqueles que procuram abordar temáticas que dificilmente seriam aceitas para a televisão. Silva (2018) afirma que:

Apesar de o país possuir cada vez mais conteúdo original em canais fechados e outros canais de TV aberta conseguirem competir mais igualmente com a Globo, a emissora ainda é líder absoluta de audiência da televisão brasileira (Castro, 2017). Em contrapartida, no YouTube, diversas webséries, de diferentes públicos-alvo, possuem milhões de visualizações por episódio. Elas se instituem como produções de gêneros narrativos que não são necessariamente representados na grade dos canais de TV aberta, o que pode significar que há, além da transferência de público de um ponto a outro, a aderência de públicos que não eram contemplados anteriormente (Silva, 2018, p. 42).

Um dos fatores contribuintes para o sucesso e adesão de público das webséries são as diferentes temáticas que dificilmente se encontram na televisão, como por exemplo séries com protagonistas mulheres que têm relacionamentos românticos com outras mulheres. Até 2017, apenas 8 telenovelas exibidas na televisão aberta no Brasil tiveram personagens sáficas, onde 7 destes programas foram exibidos na Rede Globo, sendo estes *O Rebu* (1974-1975), *Torre de Babel* (1998), *Insensato Coração* (2011), *A Regra do Jogo* (2015-2016), *Babilônia* (2015), *Império* (2014-2015) e *Em Família* (2014), e um exibido no canal SBT, sendo este a telenovela *Amor e Revolução* (2011-2012). Porém, isso não significa que tal veiculação seja suficientemente satisfatória para o público interessado, uma vez que:

A ampliação de espaço não significa uma pluralidade de representações, pelo contrário, lésbicas deste período continuam com sua sexualidade bastante regulada: as homossexuais com direito a vivenciar sua sexualidade são aquelas enquadradas den-

tro de um modelo heteronormativo [...] em relacionamentos estáveis, monogâmicos, duradouros, não procriativos e discretos (Nascimento, 2015, p. 99).

Essa fala reflete não somente a limitação das redes televisivas, mas também os perfis dos realizadores criadores de conteúdos audiovisuais. O Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ações Afirmativas (GEMAA) identificou que, de 2002 a 2012, 84% dos diretores e 68% dos roteiristas do cinema brasileiro são homens brancos. Os homens que ocupam esses cargos criativos podem ser excelentes profissionais com grande conhecimento de mundo, mas inevitavelmente possuem limitações naturalmente advindas de seu lugar na sociedade. A falta de diversidade social também por trás das câmeras, tanto no cinema quanto nas grandes emisoras de televisão, inibe a possibilidade de que outros pontos de vista, outras experiências e outras sensibilidades sejam expressos nas narrativas.

Desde sua aquisição pelo Google, em 2006, quando o YouTube começou a se popularizar, companhias de audiovisual já enxergavam a possibilidade de veiculação de webséries no site, baseando-se nas linguagens audiovisuais que começavam a se estabelecer na plataforma. Um dos exemplos mais antigos é o canal “*lonelygirl15*”<sup>5</sup> que, já em maio de 2006, apenas alguns meses após o site completar um ano de existência, começou a publicar *vídeoblogs* (*vlogs*) com a mesma linguagem utilizada por outros usuários na época; uma jovem sozinha em seu quarto falando com a câmera. A intenção era de que a personagem parecesse uma garota comum que, assim como tantas outras pessoas, compartilhava sua vida na internet. Conforme os vídeos eram lançados, formava-se uma narrativa que unia os assuntos abordados pela jovem com aparições de outros personagens nos vídeos. Eventualmente, os fãs da série começaram a duvidar da autenticidade da personagem, sendo um dos fatores suspeitos a edição profissional dos vídeos, que tomaria

<sup>5</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/c/lonelygirl15> acesso em: 12 fev. 2022.

tempo demais de sua vida para permitir que ela publicasse conteúdos diariamente, se fosse uma pessoa real. Reis (2009), em sua análise sobre “*lonelygirl15*”, afirma que:

Mesmo depois da revelação da ficcionalidade da série *lonelygirl15*, os personagens continuaram interagindo com os fãs, por meio do próprio Youtube e dos fóruns de discussão do site oficial da série [...]. Ao conversar com os personagens, dar conselhos e receber respostas, cada usuário sentia que podia influenciar o andamento da trama (Reis, 2009, s/p).

Outro fator importante a ser considerado é que o público consumidor de conteúdos da internet são, em sua maioria, composto de adolescentes e jovens, por terem, em geral, maior familiaridade com as novas tecnologias e maior tempo disponível para tais interações. Hergesel (2015) aponta que:

Um dado a ser levado em consideração é o de que a websérie surgiu não com o objetivo de levar a serialização audiovisual à internet, como num reajuste às tecnologias emergentes, mas com o de resgatar o público televisivo jovem, que estava trocando a tevê pelo computador. Isto é, conforme Jenkins (2009), os produtores lançavam webséries baseadas em séries televisivas famosas, faziam o jovem entrar em contato – por meio da interatividade da hipermídia interessar-se e, em consequência, assistir à televisão em busca do aprofundamento no conteúdo da narrativa (Hergessel, 2015, p. 60).

Hergesel pontua que o fator da interatividade torna o consumidor também um coprodutor da narrativa, trazendo uma nova forma de criação. Logo, as narrativas anteriores, desenvolvidas pelo cinema e pela televisão, foram substituídas: “pela complexidade das narrativas abertas, que dão margem a interferências, continuidades e descontinuidades, paralelismo e exploração de pontos de vista além do narrador” (Hergesel, 2015). O caso

“lonelygirl15” é um dos primeiros exemplos de como a interatividade do público na internet é uma parte importante do consumo de conteúdos *online*, trazendo a sensação de que também o público faz parte daquela narrativa, podendo inclusive modificá-la.

A partir deste debate introdutório podemos pensar em algumas perguntas norteadoras: os modos de produção e financiamento das webséries a serem veiculadas no YouTube são diferentes das formas canônicas de captação e produção para o cinema e audiovisual no Brasil? Há interesse dos espectadores para narrativas diferentes das convencionais? Há um engajamento do público alvo das webséries que gera impacto para a continuidade de novas temporadas? Este engajamento é uma boa ferramenta para captação de recursos de produção?

## **Análise da websérie Esconderijo**

A partir das perguntas levantadas podemos analisar *Esconderijo*, uma websérie brasileira veiculada no YouTube, dirigida por Gabriela DiMello. A trama da primeira temporada se passa na casa de Malu, que certo dia recebe a visita de Raquel, sua ex-namorada. Há oito anos Raquel fez um intercâmbio para a França e nunca mais deu notícias, deixando Malu à deriva sobre seu paradeiro. Com episódios curtos e uma produção simples, a primeira temporada explora a tensão entre as duas personagens, tentando conciliar passado, presente e um possível futuro. O primeiro episódio foi ao ar em outubro de 2017 e, após três temporadas e um *spin-off*, a série se encerra em março de 2020, contando com 113 mil inscrições no canal do YouTube e mais de 2 milhões de visualizações no último capítulo da série.

Em redes sociais como Twitter ou Facebook, por exemplo, é possível quantificar o engajamento do público com o conteúdo, mas não é possível determinar quantos usuários viram uma publicação e escolheram não interagir. Ou seja, às vezes o alcance da publicação é maior que o número de engajamentos (curtidas, comentários

e compartilhamentos). Ainda mais enigmáticas, as plataformas de *streaming* convencionais, em especial as pagas, chamadas *Subscription Video on Demand* (SVOD, ou, em tradução livre, Vídeo por Demanda com Inscrição), não apresentam nenhum desses dados. Já o YouTube proporciona grande transparência para o público geral, tanto com relação à quantidade de pessoas que visualizou tal vídeo, como também quantas pessoas escolheram interagir com aquele conteúdo, seja com o apoio positivo de curtidas ou através de comentários no próprio vídeo. O YouTube também possui uma função de “descurtir” (*deslike*), porém a plataforma não mais torna pública a quantidade de “descurtidas” nos vídeos, impossibilitando a coleta de tal informação, que poderia ser mais um interessante objeto de análise. Desta forma, ao observar os dados da websérie *Esconderijo*, é possível saber quais episódios foram menos ou mais assistidos, assim como comparar a quantidade de visualizações com a quantidade de curtidas e de comentários e verificar como se dá o engajamento do público com aquele conteúdo.

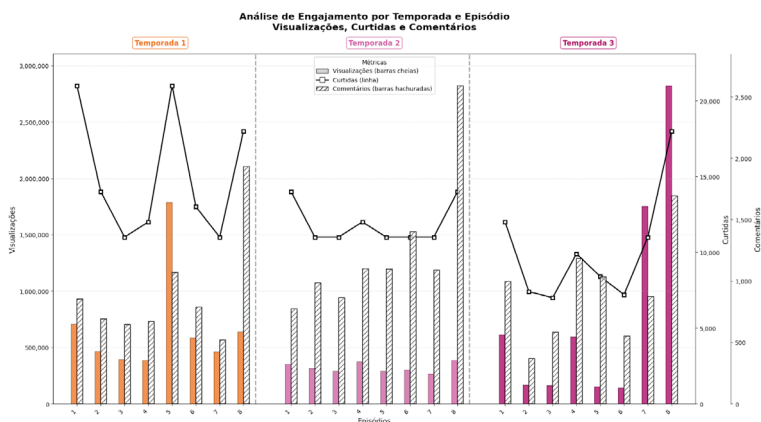
Para fins de análise de obra seriada, serão considerados apenas os dados dos episódios oficiais da websérie, disponibilizados no canal do YouTube *Esconderijo A Série*, deixando de lado os conteúdos extras disponíveis no canal. A tabela 1 apresenta a quantidade de visualizações, curtidas e comentários em cada episódio das três temporadas da websérie. Os dados da Tabela 1 estão representados no Gráfico 1.

Tabela 1 – Dados das três temporadas oficiais de *Esconderijo*

| Temporada 1                |               |          |             |                    |
|----------------------------|---------------|----------|-------------|--------------------|
| Episódio                   | Visualizações | Curtidas | Comentários | Data de Publicação |
| 01 – “Bom Dia”             | 707.087       | 21 mil   | 852         | 17/10/2017         |
| 02 – “Oito Anos e um Café” | 464.518       | 14 mil   | 689         | 18/10/2017         |
| 03 – “Bon Apetit”          | 394.089       | 11 mil   | 646         | 24/10/2017         |
| 04 – “Sozinha”             | 384.252       | 12 mil   | 669         | 31/10/2017         |
| 05 – “Pincel”              | 1.785.989     | 21 mil   | 1068        | 07/11/2017         |
| 06 – “Amor da Vida”        | 584.920       | 13 mil   | 787         | 14/11/2017         |
| 07 – “Um Cigarro”          | 459.683       | 11 mil   | 519         | 21/11/2017         |
| 08 – “Boa Noite”           | 636.857       | 18 mil   | 1931        | 28/11/2017         |
| Temporada 2                |               |          |             |                    |
| Episódio                   | Visualizações | Curtidas | Comentários | Data de Publicação |
| 01 – “Sábado”              | 351.274       | 14 mil   | 774         | 14/06/2018         |
| 02 – “Domingo”             | 312.598       | 11 mil   | 985         | 14/06/2018         |
| 03 – “Segunda-Feira”       | 291.873       | 11 mil   | 863         | 21/06/2018         |
| 04 – “Terça-Feira”         | 373.081       | 12 mil   | 1098        | 28/06/2018         |
| 05 – “Quarta-Feira”        | 290.197       | 11 mil   | 1095        | 05/07/2018         |
| 06 – “Quinta-Feira”        | 302.070       | 11 mil   | 1402        | 12/07/2018         |
| 07 – “Sexta-Feira”         | 264.167       | 11 mil   | 1088        | 19/07/2018         |
| 08 – “O Outro Sábado”      | 386.379       | 14 mil   | 2591        | 26/07/2018         |
| Temporada 3                |               |          |             |                    |
| Episódios                  | Visualizações | Curtidas | Comentários | Data de Publicação |
| 01 – “transmutar”          | 613.482       | 12 mil   | 997         | 12/02/2020         |
| 02 – “experenciar”         | 167.093       | 7,4 mil  | 367         | 19/02/2020         |
| 03 – “dialogar”            | 160.777       | 7 mil    | 583         | 19/02/2020         |
| 04 – “desencontrar”        | 592.414       | 9,9 mil  | 1182        | 29/02/2020         |
| 05 – “perdoar”             | 151.451       | 8,4 mil  | 1032        | 04/03/2020         |
| 06 – “reformar”            | 144.410       | 7,2 mil  | 552         | 11/03/2020         |
| 07 – “provocar”            | 1.753.543     | 11 mil   | 873         | 18/03/2020         |
| 08 – “criar”               | 2.822.686     | 18 mil   | 1692        | 25/03/2020         |

Fonte: O Autor (2021).

Gráfico 1 – Análise de Engajamento por Temporada e Episódio: Visualizações, Curtidas e Comentários



Fonte: O Autor com base no canal do YouTube *Esconderijo A Série*. Dados coletados em 09 dez. 2021.

Ao analisar os dados da primeira temporada, é possível identificar uma enorme discrepância entre as visualizações do episódio cinco, com relação aos outros episódios. Uma possível explicação para esse pico de visualizações pode ser devido à cena que dá nome ao episódio, apelidada pelos fãs de “cena do pincel”, que apresenta grande intimidade e sensibilidade entre as personagens. O episódio se inicia com um *flashback* de Malu e Raquel antes do intercâmbio, mostrando um momento feliz do relacionamento. Na cena seguinte as personagens estão de volta no momento presente tentando abrir uma garrafa de vinho, enquanto conversam sobre o amor e algumas amenidades, mas demonstrando a tensão e o desejo implícito de retomar o relacionamento. Esse momento de reconexão evolui quando Malu pega um pincel e começa a “escrever” no braço de Raquel, que, de olhos fechados, deve adivinhar a palavra. O ápice se dá quando Raquel decide escrever nas costas de Malu, que logo se retira da sala e acaba com o momento, finalizando o episódio.

Ao comentar sobre a “cena do pincel” em uma entrevista, as atrizes Tatiana Fernandes e Mirela Pizani contam que antes de começarem as gravações houve uma preparação de elenco longa e profunda com o profissional Adriano DiCarvalho, e que ele foi um grande braço direito da diretora. Porém, ao chegar nessa cena, especificamente, DiCarvalho se retirou da direção, pois sentia que era um lugar que ele não alcançava, e que apenas DiMello e as atrizes possuíam esse entendimento. Brandão e Sousa (2020) sugerem que:

É possível compreender a política da in/visibilidade, em um primeiro momento, do ponto de vista da ocupação das imagens como um movimento necessário para uma transformação e redistribuição da produção e do acesso das minorias, o que também pode promover a formação de alianças e mudanças de paradigmas e novas construções de significados que transformam a paisagem audiovisual dentro e fora das telas (Brandão; Sousa, 2020, p. 102).

Brandão e Sousa também propõem uma segunda perspectiva mais crítica para essa questão, uma vez que, de um ponto de vista teórico, a mulher lésbica não existe dentro da dicotomia olhar masculino x perspectiva feminista, baseada na lógica do “prazer visual” proposto por Laura Mulvey (2018). Dentro dessa dicotomia, a mulher lésbica se torna uma imagem exótica, induzindo que esse modelo binário de análise teórica também é excludente para a diversidade e complexidade da existência lésbica (Brandão e Sousa, 2020). Baseando-se nos escritos de Brandão e Sousa, é possível concluir que é necessário que existam múltiplas representações lésbicas, uma vez que, como visto anteriormente, as representações hegemônicas continuam seguindo uma binariedade que não abarca as múltiplas experiências existentes. A “cena do pincel” em *Esconderijo* parte de uma sensibilidade não-hegemô-

nica, e seu sucesso de visualizações pode ser um indício que existe um grande público que se sente contemplado e sensibilizado por esse toque.

Já na segunda temporada, é possível identificar que os números de visualizações dos episódios seguem uma média, assim como o número de curtidas. Porém, dentre as três temporadas, esta foi a que rendeu mais comentários nos vídeos, especialmente a partir do episódio quatro. Neste episódio, Malu e Raquel se encontram por acaso e acabam se beijando, apesar dos esforços prévios de Malu para se distanciar de Raquel. Também é apresentado mais do dia-a-dia de Patrícia, ex esposa de Malu, uma médica pediatra que não conseguia conciliar trabalho e relacionamento, e está sofrendo pelo término e pela exaustão de sua rotina. Ao ler os primeiros comentários do vídeo, é evidente que os espectadores ficaram surpresos e animados com o beijo entre as protagonistas, e começam a especular sobre o que pode acontecer com as duas, o que também corrobora com a sensibilidade específica da série. Há também muitos elogios à equipe e às personagens como Patrícia e Sylvia, e pedidos para que o próximo capítulo seja lançado o quanto antes.

Por fim, a terceira temporada traz dados ainda mais distintos entre os episódios, em todas as categorias analisadas, se comparado com as temporadas anteriores. Nesta temporada estão os episódios com menos visualizações, comentários e curtidas de toda a série, sendo estes, respectivamente, os episódios seis, dois e três, mas também o episódio com mais visualizações de toda a série, o episódio oito, o final. É curioso perceber que não há uma relação estabelecida entre o número de visualizações e a quantidade de curtidas e comentários, pois o vídeo com mais visualizações da série não é o que possui mais curtidas, assim como o que possui mais comentários não possui tantas visualizações quanto outros episódios das temporadas.

Em uma entrevista para o Canal das Bee,<sup>6</sup> a diretora Gabriela DiMello revela que a ideia inicial era fazer um curta-metragem sobre o reencontro das personagens em um café, mas que nenhum lugar aceitou ceder o espaço para as filmagens, justamente por causa da temática LGBTQIAPN+. Após esse início desanimador, surgiu a ideia de fazer uma websérie, e DiMello seguiu o processo inverso, pensando em que locação poderia estar disponível para as filmagens, chegando assim na casa onde se passa a maior parte da trama. Apesar de existirem políticas públicas para o audiovisual independente, a produção não fez uso desses recursos. Desta forma, a primeira temporada foi realizada com recursos próprios da equipe, que trabalharam de forma não remunerada, movidos apenas pela paixão de realizar o projeto, o que, infelizmente, é uma realidade comum no meio audiovisual independente.

Como é possível averiguar através de guias de produção, como por exemplo os escritos de Kellison (2007), Marques (2007), Miñarro (2013), Rodrigues (2007) e Watts (1990), as formas mais canônicas de captação de recursos no Brasil envolvem recursos privados advindos de empresas ou conglomerados de produção audiovisual, e/ou fomento público através do uso das leis de incentivo ao audiovisual. É de conhecimento tácito que o fomento estatal é imprescindível para a produção audiovisual nacional (Ikeda, 2021), que garante o capital suficiente para o investimento a ser disponibilizado para todas as etapas de produção.

As produções independentes de baixo orçamento têm poucos recursos para sua realização, que precisam ser muito bem distribuídos de forma a viabilizar a produção. Dentre as formas alternativas para captação de recursos de produções independentes está o financiamento coletivo, também conhecido como *crowdfunding*, onde um grupo de pessoas pode colaborar com qualquer valor para

---

<sup>6</sup>Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9uZXu9-XPR8> acesso em: 12 fev. 2022.

atingir o objetivo final determinado pelo proponente. No caso de *Esconderijo*, a segunda e terceira temporada foram financiadas desta forma. Valiati (2013) afirma que:

O *crowdfunding*, também conhecido como sistema de financiamento coletivo ou colaborativo, torna possível a criação/realização de produtos que estão fora da zona de interesse da grande indústria [...]. Neste sistema, por meio das novas tecnologias, o consumidor abandona uma suposta passividade e alienação e se organiza em grupos que unem esforços (neste caso, a doação de dinheiro) e destinam fundos a um projeto de seu interesse. Dessa forma, o consumidor pode se tornar parte do processo de produção de bens culturais sem a necessidade da intermediação burocrática presente na indústria cultural (Valiati, 2013, p. 43).

A autora também defende que o financiamento coletivo elimina a hierarquia da produção, e “o autor entra em contato direto com o seu público, sem estar preso à burocracia do modo industrial” (Valiati, 2013). No caso de *Esconderijo*, a plataforma utilizada para o financiamento foi o Catarse,<sup>7</sup> que permite que o proponente indique um valor mínimo a ser arrecadado dentro de, no máximo, 60 dias, e coloca pequenos prêmios para cada usuário que colaborar com um certo valor determinado. Se o proponente conseguir o valor indicado ou mais dentro do tempo limite, o site libera o acesso ao dinheiro e o projeto é financiado. Se não, o dinheiro investido volta para os colaboradores e o projeto não vai para frente. Atualmente o site possui novas categorias para a flexibilização desse tempo limite, mas o que permanece é que o fator temporal é um atrativo para os realizadores, pois, em um processo de editais públicos, o tempo de contemplação do edital e captação de recursos é bastante superior ao tempo proposto por plataformas de captação próprias.

---

<sup>7</sup>Disponível em <https://www.catarse.me> acesso em: 23 mar. 2022.

Com isso em mente, *Esconderijo* torna-se um exemplo de sucesso de financiamento coletivo, ao movimentar um público de colaboradores que atingiram seu objetivo por duas vezes seguidas. Logo, é possível observar as estratégias usadas pela produção para construir e aprofundar a relação com os possíveis doadores da campanha e com o público em geral.

A divulgação da websérie em suas redes sociais, mesmo antes de começarem as gravações, foi uma das estratégias utilizadas pela equipe para garantir que haveria um público interessado quando a websérie fosse ao ar. Em 2022, dois anos após o término da série, as páginas oficiais de *Esconderijo* contavam com 37,6 mil seguidores no Instagram, 4 mil curtidas no Facebook e 2 mil seguidores no Twitter, enfatizando o Instagram como rede social principal para a divulgação, além dos 113 mil inscritos no canal oficial no YouTube. Não é possível identificar quantos seguidores e inscritos a série possuía durante sua primeira temporada, porém é evidente que a equipe conseguiu cativar uma grande quantidade de pessoas que estava disposta a colaborar com o projeto. Uma das provas disso é o evento *Esconderijo A Festa*, realizada no dia 02 de dezembro de 2017, no espaço Galeria Café, no Rio de Janeiro. Com ingressos custando entre R\$30,00 a R\$60,00, o evento seria como uma pré-estreia do último episódio da primeira temporada, onde os fãs que estivessem presentes assistiriam ao episódio um dia antes de sua publicação no YouTube, além da oportunidade de conhecer e conversar com a equipe de realizadores.

Após essa primeira festa para comemorar o encerramento da primeira temporada, a equipe planejou mais um encontro presencial com os fãs, agora na cidade de São Paulo, dia 10 de março de 2018. Dessa vez a entrada do evento seria gratuita e, além das atrações programadas, também haveria uma caixinha para a arrecadação de fundos para a segunda temporada. Por fim, no dia 09 de junho de 2019, houve mais um evento presencial com os fãs da série, com entrada gratuita, no Rio de Janeiro. Na divulgação oficial do encontro não há nenhuma menção a arrecadação de fun-

dos, e a ênfase está no fato de que o evento seria um bate-papo dos realizadores com os fãs sobre a terceira temporada, que seria lançada apenas no ano seguinte. Somando-se aos eventos presenciais, a equipe também frequentemente reconhece e responde comentários de fãs em seus vídeos no YouTube, além de fazerem diversas *lives* respondendo perguntas e interagindo com o público, aumentando a sensação de proximidade entre as partes.

Novamente na entrevista para o Canal das Bee, DiMello explica que o dinheiro advindo do financiamento coletivo para a segunda temporada seria usado para custear as despesas da produção, e não para pagar cachês, possibilitando a expansão da quantidade de personagens e cenários. Além do financiamento coletivo, na segunda temporada há cenas nas quais é evidente a publicidade indireta da empresa Cabify, que provavelmente patrocinou a websérie, talvez monetariamente ou providenciando transporte gratuito para a equipe em troca de ter sua logo mostrada na tela. Na descrição dos vídeos da segunda e da terceira temporada, onde estão os créditos de toda a equipe, há uma lista de diversos apoiadores, sendo que, na terceira temporada, a lista é maior do que na segunda, mostrando que o sucesso da série também incentivou mais empresas a colaborarem com a produção.

## Considerações finais

A partir das análises apresentadas, é possível afirmar que há uma lógica conectiva perante as dinâmicas de interatividade virtual do usuário tanto no YouTube quanto no processo de financiamento coletivo, onde ambos podem complementar-se em certos aspectos. Desta forma, o público, além de interagir com os realizadores através de redes sociais, também pode cultivar-se dentro de uma comunidade que colabora diretamente para a continuidade da obra. No caso de *Esconderijo*, essa comunidade se une pelo interesse comum em se ver (ou ver a seus próximos) representada em

uma obra de ficção, além de apreciar novas subjetividades e criatividades trazidas por realizadores que normalmente são marginalizados pela indústria audiovisual vigente.

Apesar do financiamento coletivo se mostrar como alternativa, não se pode ignorar o fato de que a equipe de *Esconderijo* acordou em não ser propriamente remunerada por esse trabalho. Valiati (2012) conclui que o financiamento coletivo,

[...] não deve ser considerado a única alternativa para solucionar problemas no mercado audiovisual e muito menos substituir o que já está consolidado. Ele ainda é parte da formação de um novo modelo econômico, baseado no empoderamento da multiplataforma (Valiati, 2012, p. 11).

Considerando o fato de que há um grupo de pessoas suficientemente interessadas na obra para colaborar financeiramente com ela, e que se faz presente nas visualizações do YouTube, é evidente que há uma demanda para conteúdos alternativos aos das grandes mídias. Quando vemos a notória expansão do *streaming*, percebemos que no *SVOD* há seções específicas de filmes e séries LGBTQIAPN+, e que há um expressivo quantitativo de obras lésbicas. O mesmo não acontece em outras janelas de exibição, como o cinema, a televisão aberta e a televisão fechada.

O foco deste capítulo não é necessariamente discutir todas as implicações que podem surgir a partir da questão da visibilidade LGBTQIAPN+ tanto dentro das grandes mídias quanto em serviços de *streaming*, pois, como mencionado, tal representação possui diversas problemáticas e peculiaridades. Porém, é preciso reconhecer que há uma erupção de novas possibilidades e vontades de caminhar por subjetividades ainda não suficientemente exploradas dentro do audiovisual. Formas de produção independente como as analisadas através do caso de *Esconderijo* são inte-

ressantes para observarmos a potencialidade de produtos com a temática lésbica assim como para levantar uma série de questões sobre tal visibilidade.

A partir desta análise, vemos que o engajamento nas redes sociais para o financiamento coletivo são uma boa estratégia para webséries de produção independente. *Esconderijo* foi apresentado como um caso de sucesso, mas é preciso levar em consideração que, dentro desse contexto, há a possibilidade de falha. A rapidez em finalizar o processo de captação de recursos em comparação com editais públicos, que também apresentam indefinições quanto à possibilidade de seleção e o quantitativo de projetos selecionados, colocam o financiamento coletivo como uma opção mais viável e atrativa. Porém, percebemos que a parte da profissionalização do campo audiovisual, como por exemplo o pagamento de salários, ainda apresenta fragilidades.

Por fim, ressaltamos que o surgimento de obras independentes parte do constante desejo de realizadores de se expressar e se comunicar, e que as formas de produção, assim como as tecnologias do audiovisual, estão em constante mutação.

## REFERÊNCIAS

BEE, C. **Como fazer uma websérie lésbica – Pergunte às Bee 164 com Esconderijo**. YouTube, 19 mar. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9uZXu9-XPR8>. Acesso em: 12 fev. 2022.

BRANDÃO, A.; SOUSA, R. L. Bodylands para além da in/visibilidade lésbica no cinema: brincando com água. **REBECA: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, São Paulo, n. 2, p. 98-118, 2020.

CÂNDIDO, M. R.; MORATELLI, G.; DAFLON, V. T.; JÚNIOR, J. F. **“A cara do cinema nacional”**: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). Rio de Janeiro: Boletim GEMAA, n. 6, 2014. (Textos para discussão).

CATARSE. **Catarse, 2011-2022**. [S. l.], 2022. Disponível em: <https://www.catarse.me>. Acesso em: 23 mar. 2022.

ELSAESSER, T. **O cinema como arqueologia das mídias**. São Paulo: Editora Sesc, 2018.

ESCONDERIJO A SÉRIE. **YouTube**, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/EsconderijoAS%C3%A9rie>. Acesso em: 20 fev. 2022.

FILHO, C. A. L.; FARIAS, V. V. M. **Da televisão ao YouTube: influenciadores, audiência e normas**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial Ltda., 2019.

HERGESEL, J. P. **A websérie enquanto processo comunicacional no contexto da cultura da convergência e os alicerces midiáticos necessários para sua roteirização**. 2015. 120 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade de Sorocaba, Sorocaba, 2015.

IKEDA, M. **Utopia da autossustentabilidade**: impasses, desafios e conquistas da ANCINE. Porto Alegre: Sulina, 2021.

KELLISON, C. **Produção e direção para TV e vídeo**. São Paulo: Elsevier, 2007.

LONELYGIRL15. **YouTube**, 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/lonelygirl15>. Acesso em: 12 mar. 2022.

MARQUES, A. **Ideias em movimento**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MIÑARRO, L. **Cómo vender una obra audiovisual**: una aproximación a la distribución de contenidos audiovisuales. Barcelona: Editorial UOC, 2013.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

NASCIMENTO, F. **Bicha (nem tão) má**: LGBTs em telenovelas. Rio de Janeiro: Multifoco, 2015.

REIS, V. A. **O caso lonelygirl15**: Charles Sanders Pierce e a narrativa do ciberespaço. 2009. 150 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009.

RODRIGUES, C. **O cinema e a produção**: para quem gosta, faz ou quer fazer cinema. 3. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

SILVA, C. M.; HOLZBACH, A. Espectatorialidade comentada no YouTube: um estudo comparado sobre recepção de webséries. **Revista GEMInIS**, São Carlos, v. 9, n. 3, p. 40-51, set./dez. 2018.

TIETZMANN, R.; VALIATI, V. A. D. **Crowdfunding**: o financiamento coletivo como mecanismo de fomento à produção audiovisual. Porto Alegre: [s. n.], 2012.

TOP WEBSITES RANKING IN BRAZIL. **Similarweb**, dez. 2021. Disponível em: <https://www.similarweb.com/top-websites/brazil/>. Acesso em: 17 dez. 2021.

VALIATI, V. A. D. **Crowdfunding e indústria cultural**: as novas relações de produção e consumo baseadas na cultura da participação e no financiamento coletivo. 2013. 180 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

VIECELI, L. Renda média atinge menor nível em quase 10 anos nas metrópoles do Brasil. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 7 out. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2021/10/renda-media-atinge-menor-nivel-em-quase-10-anos-nas-metropoles-do-brasil.shtml>. Acesso em: 14 mar. 2022.

WATTS, H. **On camera**: curso de produção de filme e vídeo da BBC. São Paulo: Summus, 1990.

## **SOBRE AS ORGANIZADORAS**

### **CAMILA DA SILVA MARQUES**

Docente de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal da Integração Latino-Americana, UNILA, na área de Direção de Arte. Doutora e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), com doutorado sanduíche em ficção televisiva pela Universidade Católica de Lisboa, com pesquisas voltadas à ficção audiovisual, figurino, classe social e gênero. Coordenadora do projeto de extensão LAB&ART: estudos e experimentações em Direção de Arte (UNILA), coordenadora do Laboratório e Acervo de Direção Arte da UNILA, coordenadora do grupo UNILA/UFSM da Rede Brasileira de Pesquisadores de Ficção Televisiva (Obitel Brasil). Atua no audiovisual desde o ano 2007, como diretora de arte, figurinista, produtora e produtora executiva, tendo em suas principais produções os filmes *Love do Amor* (Fabrício Koltermann, 2019) e *O Amanhã de Ontem* (Fabrício Koltermann, 2024). Sócia da Toca Audiovisual desde 2017. E-mail: camila.marques@unila.edu.br

### **FRAN REBELATTO**

Docente Docente de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal da Integração Latino-Americana, UNILA. Doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF), tendo se dedicado a pesquisar e analisar as filmografias que tratam de questões de gênero, territórios de fronteira em contexto latino-americano. Dentre outras experiências importantes de formação e desenvolvimento de projetos, destaca-se, a participação na Maestría en Cine-Ensayo da EICTV e Filmando em Cuba com Abbas Kiarostami; no Taller El Viaje del Héroe Andino, pelo Ibermedia, no Peru. Diretora, roteirista e produtora que atua no cinema e

audiovisual há mais de duas décadas, assinando direção, produção e roteiro de vários projetos, entre eles: o longa-metragem ‘Pasajeras’ (Brasil, 2021). Pesquisadora do grupo “Cinematografia: expressão e pensamento” e coordenadora do projeto ‘Observatório latino-americano de Cinema Entre Fronteiras’ (OLACEF), na UNILA. É uma das fundadoras da produtora e laboratório de experimentação, produção e inovação, Ñanduti Cine. E-mail: francieli.rebelatto@unila.edu.br

## **KIRA PEREIRA**

Docente de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal da Integração Latino-Americana, UNILA, na área de Som. Doutora em Multimeios pela Unicamp, com pesquisa sobre relações entre as áreas de montagem e som no processo criativo de filmes brasileiros contemporâneos. Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA – USP, tendo estudado o processo de criação de som do Filme Ensaio Sobre a Cegueira. Atua no audiovisual desde o ano 2000, como editora de som e técnica de som direto, tendo entre suas principais colaborações os filmes Pasajeras (Fran Rebelatto, 2021), De Menor (Caru Alves de Souza, 2013), Tão Longe é Aqui (Eliza Capai, 2013), Carandiru (Hector Babenco, 2003), e Jardim Europa SP (Mauro Baptista Vedia, 2014). E-mail: kira.pereira@unila.edu.br.



# ENTRE FRONTERAS Y SEMILLAS LATINOAMERICANAS

## en el Cine y Audiovisual

O livro “Entre fronteiras y semillas latino-americanas” marca a primeira década do curso de Cinema e Audiovisual da UNILA, reunindo textos elaborados por egressos, egressas e docentes. A obra propõe reflexões a partir de diversas perspectivas históricas, teóricas e estéticas, abordando o fazer cinematográfico em nosso continente.

Entre os temas explorados por autores de diferentes nacionalidades latino-americanas, destacam-se: a relação das imagens com a construção da memória e com os processos históricos das lutas de nossos povos; os modos de produção e circulação das imagens; e os processos de criação a partir de abordagens plurais. Este livro é um convite para conhecer os caminhos reflexivos traçados no curso, que possibilitam uma formação ampla, diversa e comprometida com o projeto de integração internacionalista da UNILA.

Apoio:

