

CORPOS DA CENA/EM CENA E A EMERGÊNCIA DAS AUDIOVISUALIDADES PERIFÉRICAS EM TRÊS ATOS

BODIES ON SCENE/OF THE SCENE AND THE EMERGENCE OF PERIPHERAL AUDIOVISUALITIES IN THREE ACTS

Scheilla Franca de Souza ¹
Anna Caroline Bolba ²
Angelita Bogado ³

Resumo

O cinema brasileiro recente tem proposto experiências estéticas que ampliam discussões de diversos aspectos do fazer artístico, entre eles, perspectivas em torno da cena e suas formas, construções e dramaturgias. O fenômeno se dá, sobretudo, a partir do fim da primeira década do século XXI, ligadas ao cinema mais independente, feito distante dos modos tradicionais de realização e dos territórios hegemônicos (como os grandes pólos de produção do eixo RJ/SP, por exemplo). Uma maior capilarização de cursos de Cinema no território brasileiro, de forma mais interiorizada, iniciativas comunitárias de formação, cursos livres e o barateamento das tecnologias digitais, nos fez ver a emergência de produtoras-coletivo e autores independentes. Obras que apontam para outras lógicas de experiência artística e estética são abordadas, aqui, a partir das relações entre o território e o gênero cinematográfico em uma análise composta por três atos descontínuos, mas dialógicos entre si.

Palavras-chave

Cinema brasileiro recente; corpos da cena/em cena; experiência; gênero cinematográfico; território

Abstract

Recent Brazilian cinema has proposed aesthetic experiences that broaden discussions on various aspects of artistic production, including perspectives on the scene and its forms, constructions and dramaturgy. This phenomenon has occurred, above all, since the end of the first decade of the 21st century, linked to more independent cinema, made away from traditional production methods and hegemonic territories (such as the large production hubs in the RJ/SP axis, for example). A greater capillarization of cinema courses in Brazil, in a more internalized way, community training initiatives, free courses and the reduction in the cost of digital technologies, have led us to see the emergence of collective producers and independent authors who propose, in their works, other logics of artistic and aesthetic experience, which we address here based on the relationships between the territory and the cinematographic genre in an analysis composed of three discontinuous but interconnected acts.

Keywords

Recent Brazilian cinema; bodies on the scene/of the scene; experience; cinematographic genre; territory

1 Doutora, Comunicação e Cultura Contemporânea (Poscom/UFBA), Pesquisadora da Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (PPGCOM/UFRB), e-mail: scheillafranca@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-7883-1424> Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2841643636477605>

2 Mestranda, Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (PPGCOM/UFRB), ac.bolba@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0005-2472-3451>, <http://lattes.cnpq.br/5528329389299956>.

3 Doutora, Comunicação e Cultura Contemporânea, (Poscom/UFBA), Professora Adjunta do Curso de Cinema e Audiovisual e da Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (PPGCOM/UFRB), angelitabogado@ufrb.edu.br, <https://orcid.org/0000-0003-3010-9667>, <http://lattes.cnpq.br/4557310472214449>

Prólogo

Este trabalho parte de uma abordagem em três atos - descontínuos, mas entrelaçados -, tecida a partir de três filmes, *Era uma vez no sítio* (Comcom Pimentas e Kinoférico, 2016), *Plutão* (Daniel Nolasco, 2015) e *Mugunzá* (Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2022), para pensar possibilidades em torno de espectros de construção da cena. Em especial, nos interessa abordar a relação dessas obras com o território e o gênero fílmico. Com o contexto da emergência de novos perfis de produção (mais pessoais, horizontalizados, ligados ao vivido/imaginado, ao território, ao coletivo e ao comunitário), percebemos ganhar forma e força na cena do cinema brasileiro contemporâneo obras que trazem na constituição cênica outras abordagens além do hegemônico, principalmente na segunda década do século XXI.

Esses filmes são feitos distantes do perfil artístico e estético das grandes produções brasileiras, são produções periféricas, tanto do ponto de vista do território onde são produzidos, quanto das suas formas de produção engajadas aos lugares de pertencimento dos realizadores. Tais perspectivas se afastam das construções de imagens do cinema mais tradicionalmente estabelecidas no Brasil, o que muitas vezes inquieta pesquisadores da comunicação, do cinema e do audiovisual. É possível rastrear esses aspectos e inquietações em obras e pesquisas de autores como Cézar Migliorin, sobretudo em seu texto "Por um cinema Pós-Industrial"⁴; André Brasil em seus estudos sobre a performance no cinema brasileiro recente a partir da noção de imbricação, do real e do ficcional; Marcelo Ikeda e Dellani Lima com suas perspectivas em torno do cinema de garagem, como forma de pensar parte da produção contemporânea em seu viés estético/político; Denilson Lopes e sua relação com o cotidiano e o afeto; Ângela Prysthon com a questão da ficção e do artifício no cinema; além de nós, Bogado e Souza, que buscamos nos aproximar, há alguns anos, da produção audiovisual coletiva e comunitária. Dessa forma, notamos o impacto do contexto das produções pelo seu espelhamento em algumas pesquisas recentes, por ser um cinema que, em diversos pontos, apresenta características que se distanciam do cinema da retomada⁵ produzido até então, já que o fazer cinematográfico ainda estava, em sua maioria, restrito às produções do eixo Rio/São Paulo, com forte presença de financiamentos e também das grandes produtoras.

Nesse contexto, emergem autores, coletivos e grupos comunitários que, com o maior acesso às tecnologias digitais, alcançaram propostas formativas que foram, em certa medida, restritas anteriormente, assim como no cinema da retomada. Com o aumento da capilarização dos cursos de Cinema no território brasileiro de forma mais interiorizada, bem como as iniciativas comunitárias de formação, os cursos livres e o barateamento das tecnologias digitais, testemunhamos a emergência de produtoras-coletivo e autores independentes, que propõem, em suas obras, outras lógicas de experiências artísticas e estéticas.

4 Cf. <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>

5 O termo "cinema da retomada" ficou amplamente conhecido, no meio acadêmico e para além dele, após a publicação da pesquisadora Lúcia Nagib, *O Cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90* (2002).

Dito isso, pinçadas nesse cenário, apresentamos três obras para a análise desse artigo, no qual propomos uma leitura dialógica entre as obras, por meio do ato de saltar (*Sprungten*), alinhado às ideias de Walter Benjamin, em seus escritos *Sobre o conceito de História* (1994). O caboclo alemão, assim denominado por Simas e Rufino (2019), ao propor uma conexão da história por meio do salto, tem como alvo explodir a linearidade e a sequencialidade do tempo histórico imposto pelo colonial. A importância e a atualidade do salto residem na possibilidade de imprimir uma outra epistemologia de tempo, uma ação que valoriza o traço de coletividade e instaura uma abertura de outras formas de conhecimento para além do hegemônico.

Assim, nos perguntamos: Que impactos a cena pode ter no lugar de experimentação que emerge entre esses outros territórios vividos e imaginados? Para abordar a questão, nos aproximamos dos conceitos de corpos da cena/corpos em cena (Bogado, Alves Junior, De Souza, 2020; Bogado, Souza, Alves Junior, 2023) em diálogo com fragmentos de *Era uma vez no Sítio* (Comcom Pimentas e Kinoférico, 2016), *Plutão* (Daniel Nolasco, 2013) e *Munguzá* (Ary Rosa e Glenda Nicácio, 2022), pinçadas do cinema brasileiro recente nessa perspectiva contra-hegemônica, que se lançam no risco de fazer da cena um território de experiência e experimentação ligados a outro aspecto clássico constituinte das cenas que é o gênero cinematográfico.

Ato [16] - Era uma vez no sítio⁶

Era uma vez no sítio (2016) é um filme ficcional realizado pelo Projeto Comcom Pimentas e o coletivo Kinoférico, no bairro periférico Pimentas, em Guarulhos. O curta de nove minutos é um filme que dialoga diretamente com o gênero faroeste em sua forma de existir, em sua proposta estética, trazendo o gênero tradicional do cinema estadunidense para o corpo da cena. No entanto, o território salta para a experiência trazendo um elemento documentarizante muito potente: é um filme de um gênero ficcional, com cenas que evocam as tradições de encenação desse espectro fílmico, mas que se aporta no território e nas suas vivências comunitárias, artísticas, educativas.

Na narrativa, os personagens trazem em si, ao invés da arma de fogo (como é tradicional no faroeste), a câmera como instrumento de duelo. Esse elemento reforça a autoconsciência e a potência de reflexividade do cinema. O filme, como operação estética, ancora-se em um gênero cinematográfico canônico, mas deslocado para o bairro periférico de Guarulhos, onde são gestados esses projetos e coletivos comunitários envolvidos na realização da obra. Essa é uma relação impactante na nossa análise dialética a partir do operador analítico dos corpos da cena/em cena. A noção de cena se amplia a partir das suas formas de construção e dos modos de fabulação propostos pelos filmes em questão, sobretudo na relação do cinema, aqui no caso da ficção, com as vivências, a coletividade e os aspectos comunitários do território periférico.

O salto entre os fragmentos se dá em nossa abordagem a partir da construção de três atos, descontínuos, mas dialógicos entre si, com fragmentos dos filmes sendo analisados sob a ótica do operador analítico dos corpos da cena/em cena (Bogado, Al-

⁶ Um maior detalhamento sobre o procedimento metodológico de descontinuidade entre os três atos na abordagem das obras se encontra no tópico de encerramento do texto.

ves Junior, De Souza, 2020; Bogado, Souza, Alves Junior., 2023). Por essa forma de abordagem analítica, os autores compreendem como corpos em cena os aspectos relacionados aos atores humanos e não humanos que performam na obra audiovisual. Por sua vez, o corpo da cena é um espectro que está relacionado diretamente aos elementos sensíveis da obra. A relação entre ambos os aspectos se dá de maneira dialógica e em fluxo, notadamente a partir da fabulação espectral. Essa abordagem parte de uma concepção da obra como entidade que brota do vivido/imaginado, a partir do território como experiência que salta na obra por ser elemento importante para suas formas de escrita/leitura.

Era uma vez do sítio (2016) inicia-se apresentando uma foto em preto e branco, por partes, até que se forma a fotografia inteira, contendo um dos personagens com a aparição de seu corpo borrado. Em seguida, já com a imagem em cores, o espectador é apresentado a um personagem com a foto de abertura em mãos. Importante destacar o perfil dos atores que atuam na obra, ao se pensar as performances dos corpos da cena/em cena: são personagens negros protagonizando o filme, que tem sua trama desenrolada nesse território periférico, o bairro Pimentas, em Guarulhos-São Paulo, onde também acontecem essas experiências comunitárias entre a vida e a arte. Pode-se perceber, desde então, espelhamento e fricção entre aspectos documentais e ficcionais, uma vez que, no Brasil, a população periférica é diretamente associada a pessoas negras, tendo em vista sua experiência escravocrata e colonial. O homem com a foto em mãos arranca um cartaz de "procurado" que, por sua vez, é um cartaz cujos aspectos estéticos estão diretamente relacionados ao faroeste, tendo em vista recompensas por capturas de pessoas foragidas.

Figura 1 - Faroeste em cena



Fonte: *Era uma vez no sítio* (Comcom Pimentas e Kinoférico, 2016)

Por meio das andanças do justiceiro, no corpo da cena do filme, o território periférico salta por meio dos planos abertos que compõem grande parte do filme, uma vez que o personagem está em busca do "procurado". Ficção e realidade são então tensionados tanto pelos corpos da cena como pelos corpos em cena. Os aspectos sensíveis

do filme, mais ligados à proposição estética, dão grande destaque aos planos abertos, como no *faroeste*. O filme revela uma paisagem urbana periférica brasileira, com construções de habitações típicas das favelas, com suas casas pequenas, muito unidas umas às outras, construções muitas vezes precárias e inacabadas, além de alguns espaços ainda pouco urbanizados ou sempre em estado de obra por fazer, devido ao descaso dos governos com as populações periféricas e os desvios de dinheiro para realização de obras públicas nesses territórios marginalizados pelos representantes do povo.

O sítio, então, tem duplo sentido, remete a esse lugar - que também é do *faroeste*, um lugar menos urbanizado, mais rural - mas também de um local cujas marcas remetem a um estado de calamidade, de precariedade fomentada pelos governantes. Podemos ler essa obra tanto na chave da ficção, pela forma que como o filme é indexado, quanto no seu aspecto documental, advindo do território e das experiências comunitárias. No entanto, a construção das cenas, ainda que demonstre a precariedade, não sucumbe ao discurso de restrição ao sofrimento, trazendo imagens reparadoras (Almeida e Marconi, 2022), incorporando às cenas imagens de inversão, mais libertárias, construídas sob a ética amorosa (hooks, 2020). Assim, a experiência audiovisual é utilizada criativamente, longe das representações e das cenas construídas de maneira sensacionalista e estereotipadas da mídia hegemônica.

As cenas de encontro e de duelo transitam, portanto, pelo viés dos corpos da cena/em cena na fricção entre o vivido e o imaginado, de maneira autoconsciente, se aproximando das formas de construção imagética do *faroeste*, mas rasurando-o. As rasuras se dão pelo território que salta, pelo perfil dos protagonistas da obra e, como destacamos, pela substituição, em uma operação artística, da arma de fogo - tradicionalmente presente nos filmes de *faroeste*, pelas câmeras fotográficas. A imagem está nas mãos, literalmente, dos protagonistas do filme, como instrumento de vida/morte, de poder, o que é um gesto de inversão nas partilhas do sensível (Rancière, 2013) a partir do comum. Um gesto de implicação política muito relevante é a forma do fazer comunitário, que espelha a representatividade na qual a obra se ancora para ser produzida, esse gesto político e comunitário feito por artistas e grupos periféricos configura-se como uma potente imagem de inversão, libertária de um padrão de representação pelo outro. É uma fábula (afinal, o título começa com "Era uma vez") com toda a potência criativa da ficção, feita de maneira comunitária, que traz em si, em seu corpo da cena/em cena, esses aspectos que duelam, na fabulação espectral, potências da documental e da imaginação.

Figura 2 - A câmera como arma de captura e imagem de inversão

Fonte: *Era uma vez no sítio* (ComCom Pimentas e Kinoférico, 2016)

O duelo final traz a circularidade dos tempos na narrativa. Atento aos gatilhos das batalhas de captura de imagens que ocorrem entre os três primeiros personagens apresentados, está um homem, vestido de preto, observando o varal de fotografias (que o filme dá a entender que se tratam de vidas capturadas por ele), até que ouve os gatilhos fotográficos – que, uma vez disparadas contra o outro, os tira a vida. Ao escutar o embate imagético, ele vai ao encontro do protagonista, que estaria ligado às pessoas da fotografia em preto e branco na abertura do filme. O gatilho mais rápido, no entanto, é o do protagonista, que consegue fotografar seu “procurado”, fazendo justiça pela captura de sua imagem. Novamente os aspectos urbanísticos do território saltam na imagem, manilhas e material de construção de obras por fazer que o tomam (figura 2), bem como as formas de composição do faroeste, em um potente diálogo imaginativo.

Figura 3 - Justiceiro da Imagem

Fonte: *Era uma vez no sítio* (Comcom Pimentas e Kinoférico, 2016)

A circularidade narrativa do filme, no entanto, se abre e segue em espiral. O justiceiro vai ao local onde fica o esconderijo do homem procurado e queima as fotografias - pelo cinema - das pessoas por ele ceifadas de vida por seu enquadramento imagético. O homem acende um isqueiro e deixa queimando as fotos em uma lata de lixo, retirando-se da cena, deixando o lugar daquele que era procurado pelas mortes, vazio. A cena nos remete muito à *Branco Sai, Preto fica* (Adirley Queirós, 2014), em que o sofá em chamas também é uma imagem impactante, assim como o diálogo com os gêneros cinematográficos e territórios. Com o queimar da imagem, interrompe-se o ciclo de formas de captura e o filme então abre para suas cartelas de encerramento, que vão remeter aos atores comunitários envolvidos na criação da obra, entre eles, o primeiro, voltado à educação, assim como o próprio coletivo Kinoférico que realiza diversas ações formativas - oficinas, cineclubes, cursos livres - no bairro Pimentas.

Os meios para se chegar a essa construção audiovisual, com alto potencial crítico, reflexivo e de imaginação - traz em si uma rede colaborativa, comunitária, que não se restringe à feitura do filme, mas à educação e ao engajamento afetivo com o território.

Nesse sentido, os corpos em cena/da cena, apontam para uma própria concepção de cena de forma ampliada, que faz dialogar os territórios da ficção e do documental, fazendo saltar imagens de forte teor crítico opositivo, muito caro aos coletivos e às iniciativas comunitárias de artes e audiovisual que emergem na cena cinematográfica do Brasil no século XXI, contribuindo para a fazer frente às formas de captura hegemônica das formas de vida periféricas e também propondo outras cenas, a partir do vivido/imaginado.

Ato [15] Plutão

Lançado em 2015, *Plutão* é um curta-metragem dirigido por Daniel Nolasco, tornando-se o segundo filme da trilogia dos planetas do diretor. Embora seus três filmes carreguem nomes de planetas, Nolasco nunca designou essas obras como uma trilogia, na verdade, essa nomeação surgiu de ideias brincantes do público. O primeiro curta-metragem da trilogia foi lançado dois anos antes de *Plutão*, batizado como *Urano* (2013) e o último lançado dois anos depois, *Netuno* (2017). Dessa trilogia escolhemos *Plutão*, que, por se apresentar como um documentário distante dos padrões clássicos da cena do gênero - assim como *Era uma vez no Sítio* (2016) e *Mungunzá* (2022) -, alcança, pela experiência estética e narrativa, um paralelo entre a cidade pequena de Catalão, Rio de Janeiro e um diálogo-texto franco com uma mãe.

O filme inicia com dois personagens, eles se olham e também olham a cidade, sob o vasto céu iluminado está o 'errejota', cidade maravilhosa, ambos vestem uniformes policiais, a câmera os enquadra centralizando-os, enquanto que, ao fundo, vemos o corpo da cena: certamente alguma periferia do Rio, um aglomerado urbano e, mesmo que distantes, avistamos as silhuetas dos morros, os declives e as casas densamente empilhadas, gerando uma sensação de amplitude quanto à cidade ao redor. O interessante é que, nesse momento, ainda não está evidente a linguagem do filme, mas quan-

do os personagens encenam ali um ritmo intenso de flerte, encaradas, beijos e por fim uma forte pegação, o enlace do filme vai se apresentando.

Os modos com que o filme se apresenta são caracterizados pelo documental, mas isso não é colocado de forma tão evidente, já que *Plutão* é uma dessas obras que se mistura em seu formato quanto ao gênero cinematográfico. Pesquisando nas redes sobre a questão da indexação do filme, que norteia muitas vezes o modo de leitura da obra, o que se encontra são notícias de que o filme está para uma “espécie” de documentário, além de que, em muitas plataformas e sites, o gênero sequer é citado. Assim, observamos que a obra adota uma abordagem contra-hegemônica em sua estrutura, filmando e criando os corpos da cena/em cena (Bogado, Alves Junior, De Souza, 2020) em um espaço de vivência e experimentação com o território.

Em busca de compreender as noções de estilo e gênero nesse recorte cinematográfico enquanto possibilidade de leitura e análise, o que se propõe são ideias que esboçam a prática analítica dos estudos dos corpos da cena/em cena. Ambientado em uma cidade grande, onde o fluxo de informação e pessoas é extenso, *Plutão* propõe construir – por meio da voz de dois narradores - não só um cenário de tour dos locais onde a pegação entre homens rola com facilidade, mas também construir uma experiência no qual o segundo narrador lê para a mãe uma carta, com uma mensagem pessoal e surpreendentemente sincera.

A sinopse do filme nos introduz a uma premissa intrigante: "Um guia turístico do centro do Rio de Janeiro e pelos banheiros onde acontecem os melhores encontros e flertes entre homens". No entanto, o que realmente captura a atenção é a maneira como a narrativa do filme se desdobra, estabelecendo um paralelo interessante entre a construção do texto narrado, os eventos retratados e as imagens filmadas, revelando camadas coexistentes sobre a vivência de homens gays em uma grande cidade e os conflitos pessoais e familiares quanto a sexualidade de um rapaz interiorano.

Enquanto assistimos, em preto e branco, um homem forte e sem camisa acendendo seu cigarro na janela de um apartamento, ouvimos uma primeira voz introduzindo a descrição do Guia Turístico do centro do Rio de Janeiro, o narrador relata que agora o uso do banheiro é gratuito e que ali é lugar para flertes entre “jovens gays e alguns maduros”. Em seguida, assistimos o plano com a frase em letras grandes, vermelhas e chamativas “Prezada Branca”, enquanto que ao fundo há um homem fumando charuto, com seu cap preto e óculos escuros.

Figura 04: Prezada Branca

Fonte: Plutão (Daniel Nolasco, 2015)

É o começo de uma carta. Captamos então uma outra voz, um segundo narrador que dá abertura à leitura dessa carta, de início não sabemos para quem é endereçada, mas o conteúdo interpretado pelo narrador vai se estreitando, e o tom de sua voz nos aproxima das complexidades por vir. Com um estilo mais informal a carta anuncia a relação familiar entre mãe e filho:

Prezada Branca,
Ninguém pode te acusar de não ter tentado fazer o melhor trabalho, mas talvez isso tenha sido o problema, fez o que achava que era certo, o que te disseram que era correto. Ah, a inocência... quando completei 18 anos resolvi te contar o óbvio, que gostava mesmo era de homem. Conteí porque acreditava que não podia entrar na vida adulta me comportando como uma criança que disfarça o que realmente deseja, fui ensinado ser honesto, lógico que você entenderia... Me lembro de você sentada no sofá da sala, que até hoje tem aquelas estampas cafonas de flores vermelhas, dizendo que tudo bem desde que mais ninguém soubesse disso, afinal, porque as pessoas precisam saber dessas coisas, uma mentirinha não faz mal (*Plutão*, 2015).

O fato do personagem revelar sua orientação sexual não ameniza os enfrentamentos que acontecem em seu contexto familiar, esse gesto comparece apenas como uma escolha de não mais vivenciar seus desejos de forma disfarçada, uma decisão que ele associa com a honestidade que a mãe lhe ensinou e que, de forma irônica, recorre na carta como uma forma de linguagem. Por outro lado, a reação da mãe, que associa a aceitação da escolha sexual do filho com a condição de manter isso velado a outras pessoas, ilustra o conflito estabelecido entre mãe e filho, mas não só, já que, em sua fala, há o medo do outro, da opinião do outro, sobretudo em uma cidade pequena do interior.

Assim, entendemos que o conflito está para além da relação dos dois, o que diz respeito à vivência que existe com seu território de origem, que, mais a frente, revela ser Catalão, uma pequena cidade no interior do estado de Goiás: "O que mais me sur-

preendeu quando mudei para o Rio foi descobrir que a minha vida sexual era mais divertida em Catalão, aqui é tudo muito simples, tudo muito liberado, tem muita oferta, é fácil demais" (*Plutão*, 2015). Dentro dessa perspectiva, a vivência no território/contexto está intimamente relacionada à construção da experiência dos personagens, por isso relacionamos a ideia de que o imaginado/filmado só é possível por estar imbricado com o vivido (Brasil, 2014). E é nesse momento que percebemos que a carta é escrita pelo próprio diretor sendo direcionada para sua mãe, Branca, o que torna tudo muito mais curioso e interessante.

A linguagem do filme nos surpreende e vem acompanhada da construção dos corpos da cena/em cena, em que há quadros com diversos homens: temos aqui um cenário caro e honesto da vivência de Daniel. Desse modo, enquanto escutamos o narrador construir o corpo da cena - a imagem conflituosa entre filho e mãe -, vai sendo projetado em paralelo o corpo em cena: vários homens, nas mais diversas janelas de apartamentos, praticamente todos sem camisa ou se despindo para a câmera, os ângulos são muitos, alguns fumam, outros observam o lado de fora, há os que aparecem de frente a câmera, nus, tímidos ou não com suas bundas e paus de fora.

Figura 5: Janelas



Fonte: *Plutão* (Daniel Nolasco, 2015)

A construção do corpo da cena/em cena está intrinsecamente relacionada ao que é experienciado por Nolasco em seu território, a negociação entre mãe e filho, a dissimulação na relação dos dois, as descrições experientes e minuciosas dos pontos de pegação do centro da cidade, tudo isso está relacionado com a experiência vivida, e é a forma com que o diretor escolhe filmar, montar e retratar esse filme. A história passeia por corpos masculinos na mesma medida em que passeia pelos banheiros da cidade, na mesma medida em que performa a leitura da carta narrada para a mãe.

Nesse sentido, entende-se que *Plutão* alonga as fronteiras do gênero documental, provocando reflexões quanto à vivência homossexual na dimensão familiar, ao

mesmo tempo que traça um percurso das dinâmicas sociais da comunidade gay nos banheiros do Rio de Janeiro. A obra entrelaça elementos de documentário com outras linguagens para explorar sua forma, utilizando da performance como possibilidade de representação dos corpos masculinos. Na mescla das duas vivências, uma itinerante e geográfica, a outra carregada de tom pessoal, cria-se um espaço no qual o espectador acessa a complexidade das informações da narrativa construída, como a seguir, em que o primeiro narrador localiza e descreve alguns dos pontos do Guia Turístico:

Rua Teófilo Otoni, no prédio recuado entre Miguel Couto e Uruguaiana. Depois das 20 horas com tudo fechado a coisa pega fogo. Ninguém passa por ali, principalmente às segundas, terças, quartas e sábados, aos domingos a brincadeira pode rolar o dia inteiro. Dá para fazer um rodízio de profissões: porteiros, seguranças, militares, marinheiros, PMs, taxistas, ambulantes e motoristas de ônibus. Rodoviária Novo Rio, são três banheiros na área de embarque e desembarque, as coisas acontecem ou começam no banheiro do segundo andar, caso surja alguém interessante, leve para o banheiro do primeiro andar, do lado do desembarque, quase ninguém entra lá e dificilmente alguém verá o que tá rolando na cabine. Público: todas as tribos, classes e de todas as idades (*Plutão*, 2015).

Esses são alguns dos pontos que podemos encontrar como indicação no Guia Turístico divulgado pelo filme, com seu caráter descontraído e irônico, as minuciosas descrições dos locais e de seus melhores horários vão dando forma à construção do corpo da cena/em cena. A representação do corpo masculino é evidenciada em todo o filme, cada cena é composta por imagens que mobilizam a admiração, a fantasia, a poesia e a preferência por homens, movimento comum na filmografia do diretor, visto que, em quase todos os seus filmes, a construção estética é trabalhada com essas características.

Tendo em vista que a cena está costurada à noção de que as experiências estéticas são compostas por corporalidades em relação com o território vivido/filmado, fabulamos quanto às possibilidades de leituras e de atravessamentos que a representação desses corpos nos causa. Portanto, entendemos também que os gêneros cinematográficos criam um conjunto de expectativas, engajamentos nos modos de leitura (Bordwell; Thompson, 2013) e de ferramentas que nos orientam, e por isso acabam por desempenhar um papel na categorização dos filmes, influenciando a experiência cinematográfica, oferecendo ângulos, enquadramentos, estruturas e roteiros dentro do qual a narrativa é construída e recebida.

Com um estilo que busca abraçar tanto a estética quanto seu texto, *Plutão* nos oferece uma rica experiência cinematográfica, explorando visualmente as imagens dos corpos masculinos, a sonoridade das vozes dos narradores, a trilha sonora escolhida, as cores ora preto e branco, ora colorida, a história com a mãe e as cidades de Catalão e do Rio. Nolasco dá vazão para seu estilo em fruição com a ideia de documentário, utilizando o gênero como base para explorar os enredamentos da sua vida em uma

expressão sensível e poética, embora não utilize dessa formatação como ponto final na construção das corporalidades de sua obra.

Por fim, *Plutão*, em seu estilo, conclui a narrativa de um jeito impactante, após citar o Aterro do Flamengo como a última dica turística, já que lá “a pegação rola o dia inteiro... o babado rola solto”, são nos minutos seguintes, os últimos do filme, que a narrativa alcança seu desfecho. Por meio das palavras finais do narrador, o conflito entre mãe e filho é experimentado em suas mais sinceras palavras: "Eu não falo nada e você finge que está tudo bem... Sei que você me considera um fracasso como filho, mas tudo bem, afinal, você é um fracasso como mãe" (*Plutão*, 2015). E é explorando esses dois temas, na costura de elementos ficcionais e relatos realistas, que nos despedimos de *Plutão*, o planeta mais distante do Sol que, por sua vez, faz jus à analogia da distância familiar e à vivência marginalizada dos sujeitos gays nos banheiros públicos do Rio de Janeiro.

Ato [22] - Mugunzá: desça a cortina e se despeça!

Para reivindicar e ocupar a cena e o inalienável direito de existir na imagem, nos atos [16] e [15] trabalhamos com duas obras que subvertem os gêneros canônicos do cinema – *western* e o documental –, neste ato vamos trazer para o diálogo a análise do filme *Mugunzá* (Ary Rosza e Glenda Nicácio, 2022), uma cena entre o teatro e o musical.

*Mugunzá*⁷, ainda não lançado oficialmente nos cinemas, é um audiovisual que, sendo imagem-som, foge aos enquadramentos dos gêneros e formatos clássicos. O filme é centrado em uma trama encenada por dois atores que dão vida aos múltiplos personagens, em um único espaço: o palco teatral, localizado na rua 25 de junho, em Cachoeira-BA. Apesar da obra se passar majoritariamente dentro do teatro, o território se faz presente o tempo todo no filme por meio dos protagonistas e das escolhas estéticas às quais o filme se filia para trazer o Recôncavo para a cena. A protagonista - Arlete (Arlete Dias) é a voz da resistência frente às violências do patriarcado no Brasil, que se encarna nos personagens masculinos da trama, interpretados por Fabrício Boliveira. A obra transita por diferentes estratégias narrativas como o teatro épico de Bertolt Brecht, trazendo, para a cena baiana, o musical⁸ e a estética do cabaré do teatrólogo alemão. Os atravessamentos da poética fílmica são manipulados de maneira orgânica e ao mesmo tempo crítica. O Recôncavo da Bahia, lugar de pertencimento e de onde se expressam os realizadores Ary Rosa e Glenda Nicácio, é um território que carrega as cicatrizes do colonial, mas acima de tudo é morada de luta e resistência. As imagens-sons da dupla de cineastas, performam saberes populares, subjetividades, formas de vida e afetos oprimidos, acentuando o caráter político da cena e as relações entre palco e público.

Mugunzá foi filmado inteiramente no palco do Cine Theatro Cachoeirano. Ao sabor de gestos fabulatórios e imaginativos, linguagens de múltiplos campos artísti-

7 *Mugunzá* é um milho branco cozido com leite de coco e açúcar. Herança ancestral amefricana. O milho branco é uma oferta sagrada para a entidade Oxalá, pai de todos os Oris, e a iguaria é muito usada em limpezas espirituais. Além disso, é uma comida típica das festas juninas, que no sincretismo, os santos católicos, São João, sobretudo, mas também São Pedro, têm forte ligação com Xangô, orixá da Justiça, a quem Arlete cultua. Remete ainda ao calendário festivo popular, que marca a narrativa fílmica.

8 *Mugunzá* traz treze canções autorais, todas compostas por Moreira.

cos encontram morada nesse audiovisual. Para Walter Benjamin, o caráter fechado do espaço, do teatro épico brechtiano, imprime uma moldura na narrativa que tem por objetivo enfatizar o gesto dos atores.

O teatro épico é gestual. [...]. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante, como um todo, está escrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto (Benjamin, 1994, p. 80).

Ao adotar técnicas teatrais, o cinema da Rosza soube explorar as relações dialéticas entre dentro/fora, confinamento/liberdade. *Mungunzá* foi produzido durante a pandemia e diante das interdições impostas pelo contexto da Covid-19 e do Estado autoritário no poder, o cinema precisou encontrar outras formas de existir e resistir. Uma cena que se nutre das experiências e das pragmáticas do território, na pandemia, se reinventou e trouxe a vivência das ruas para morar em outros espaços. A moldura do palco teatral foi acentuada no corpo da cena pelos enquadramentos, iluminação e a direção de arte cinematográfica; uma poética do confinamento capaz de desinterditar e evidenciar os corpos em cena instaurando movimento. A estética de cabaré - trabalho de direção de arte - que permeia o filme, marca a ideia de rasura, resíduo, fragmentação e opacidade.

Figura 06: Molduras do corpo da cena



Fonte: *Mugunzá* (Ary Rosa e Glenda, 2022), Rosza Filmes

Outro recurso do teatro épico empregado no filme é a interrupção da cena dramática por meio de canções interpretadas pelas personagens. Sobre a função da música e o efeito de distanciamento do drama, Benjamin pondera, “uma de suas principais funções é a de interromper a ação, e não ilustrá-la. [...] O efeito de retardamento da interrupção e o caráter episódico do emolduramento transformam o teatro gestual num teatro épico” (Benjamin, 1994, p. 80-81). O cinema épico de um território periférico traz

para perto do espectador o assombro e a derrocada de poderosos que se perpetuam na governança de um país que machuca.

Mugunzá é composto completamente por atores negros. Uma equipe majoritariamente negra, composta por atravessamentos interseccionais que são importantes em termos de representatividade e que se refletem no que vemos/não vemos em cena, nas escolhas de experimentação cheias de amor e respeito. O filme traz para o palco a fluidez das personagens. As personagens femininas são nomeadas e múltiplas (Arlete e Joana), não apenas por serem atrizes distintas, mas sobretudo por serem multifacetadas, carregam em si inúmeras possibilidades de existência. Já os corpos masculinos, todos interpretados por Francisco Boliveira, são denominados por funções sociais como Prefeito, Prefeitinho, Pastor, Pai, todos trazem a marca da letra “p” do patriarcado. A relação entre os corpos femininos e masculinos parece apontar para uma quebra de paradigma, propondo um fim de mundo, uma abertura para a possibilidade de ser/sermos outras a partir da extinção do sistema patriarcal. E vislumbramos, em cada aspecto dos corpos da cena/em cena, possibilidades de compreensão da radicalidade desse gesto.

Figura 07: Ocupar o palco



Fonte: *Mugunzá* (Ary Rosa e Glenda, 2022), Rosza Filmes.

As performances dos corpos da cena/em cena trabalham esteticamente, e em conjunto, na chave da decomposição do mundo ordenado⁹. O caráter ritualístico e performativo da derrocada simbólica do modelo extrativista de poder é repetido de forma imperativa como um mantra ao longo de *Mugunzá* - “Desça a cortina e se despeça”. Nos audiovisuais, que trouxemos aqui, mas não apenas, o hegemônico foi retirado da cena, não tem mais seus privilégios de centralidade e frontalidade, são cinemas que instauram futuros. A imagem foi reparada¹⁰, o hegemônico expulso do quadro e os corpos periféricos ocuparam o palco.

9 Denise Ferreira da Silva, em *A Dívida impagável* (2019), propõe um estudo que extrapole os domínios e escape as operações ontoepistemológicas do pós-iluminismo pautado nos pilares sequencialidade, separabilidade e determinabilidade. Ao longo deste artigo, vamos priorizar a questão temporal ligada ao princípio da sequencialidade, em que a linearidade temporal está em oposição ao futuro ancestral.

10 Sobre a ideia de reparar o visível Cf.: o trabalho “Trabalhar imagens, reparar o visível: a política da imagem como prática reparadora” (Almeida e Marconi, 2022).

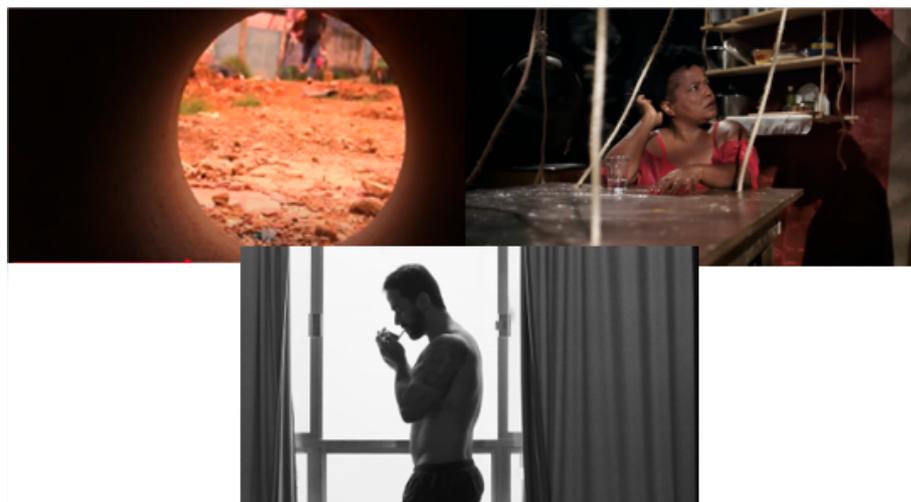
O caráter episódico da cena, também se manifesta por meio do calendário das festas cachoeiranas (Festa D'Ajuda, Festa de Iemanjá e a Festa da Nossa Senhora da Boa Morte), que misturam religiões e tradições vindas da Mãe África com o Catolicismo, as narrativas acessam histórias de resistência das populações do Recôncavo baiano. As datas são uma forma de carregar a história de memória, elas não contam o tempo como o relógio. No lugar da ação deliberada dos apagamentos impostos pela ampuheta do colonial, em que o tempo cumulativo, sequencial e linear normaliza e apaga as violências e os sujeitos da história, entra em cena o tempo diegético das narrativas fílmicas pautado nas expressões artísticas e culturais de Cachoeira. A poética fílmica utiliza a experiência corpórea como instrumento não de medir, mas de ocupar o tempo. As obras fazem um movimento historicizante e reivindicam uma política de reencantamento confrontando esferas de poder.

Em *Mugunzá*, os corpos da cena/em cena não se deixam enquadrar pelo colonial. A natureza dessa equação é, antes de mais nada, relacional. O duelo das imagens e dos olhares é um movimento que engaja, articula, restaura fraturas. A ação de ver e dar a ver, das performances da cena/em cena, não é um ato de apanhar um saber ou uma emoção; oposta ao princípio extrativista do colonial, trata-se de uma prática relacional em um "mundo implicado" (Ferreira, 2019). Movimentos espiralares (Martins, 2021) enlaçam temporalidades, artes e personagens para oferecer aspectos radicais na ancestralidade do território e do cinema periférico. Fim e começo. Dentro e fora. Fuga e refúgio. Sonho e lucidez. Muita, tanta coisa. Multidão.

Considerações Finais

O caráter episódico dessa escrita, ao tecer relações entre cinemas periféricos e gêneros fílmicos, projeta interrupções tal qual os filmes desse estudo o fazem, seja pelo emprego de canções (*Mugunzá*) ou na quebra do gênero (*Era uma vez no sítio e Plutão*). Ao estruturarmos o artigo em atos, propomos um modo de leitura intermitente, por meio de saltos¹¹, por entendermos que o caráter fragmentário projeta uma inquietude no olhar. Sobre a ideia de um pensamento dissociativo, Jaime Ginzburg comenta que "Nessa perspectiva, não é a continuidade que atribui relevância ao conhecimento, ao contrário é a ruptura. O 'salto' desfaz a linearidade e, em seu movimento de corte abrupto, produz conhecimento renovador" (2012, p. 111). Saltamos entre filmes e territórios para pensar possibilidades em torno de espectros de construção da cena e suas relações entre a experiência e a imaginação. Os atos, numerados de forma descontínua, indicam possibilidades de leitura, pode-se saltar entre um ato e outro. *Plutão* pode ser visitado primeiro, o salto desconhece distâncias e sequencialidades.

¹¹ Adotamos a ideia de salto (Sprung) no sentido benjaminiano, enquanto método de explodir o continuum da história.

Figura 08: Enquadramentos: corpos da cena/em cena

Fonte: *Era uma vez no sítio* (Comcom Pimentas e Kinoférico, 2016); *Mugunzá* (Ary Rosa e Glenda, 2022), Rosza Filmes; *Plutão* (Daniel Nolasco, 2015).

A série de cortes, operadas pelo olhar espectral, dá a ver a luta por existir na imagem, enquanto um projeto estético/político. Em um movimento dialético, os corpos da cena, entre enquadramentos, molduras e contrastes, reivindicam o protagonismo de corpos e territórios periféricos. As imagens são um levante, uma rebelião contra os limites e os apagamentos impostos, por séculos, pelo projeto colonial. Juntas na desordem do pensamento fabulativo, Pimentas, Cachoeira e Catalão constroem uma outra geografia. Sem deixar de reconhecer suas singularidades, os territórios desobedecem a fronteira e, dessa forma, rasuram o sistema hegemônico pautado na separabilidade entre margem e centro. O salto impulsiona outras narrativas e tem a potência de construir novas margens, em que a periferia é centro e *Plutão* é logo ali.

Referências

ALMEIDA, Gabriela & MARCONI, Dieison. TRABALHAR IMAGENS, REPARAR O VISÍVEL: a política da imagem como prática reparadora. **ANAIS da XXX COMPÓS**. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2021/trabalhos/trabalhar-imagens-reparar-o-visivel-a-politica-da-imagem-como-pratica-reparadora?lang=pt-br> Acesso em: 15 de outubro de 2024.

BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1994, p. 78-90.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1994, p. 222-234.

BOGADO, Angelita; ALVES JUNIOR, Francisco; DE SOUZA, Scheilla Franca. Um estudo sobre performance, dispositivos de regulação entre formas de vida e formas de

imagem no documentário contemporâneo. In: ALMEIDA, Gabriela; CARDOSO FILHO, Jorge. **Comunicação, estética e política: epistemologias, problemas e pesquisas**. Editora Appris, Curitiba, 2020. p. 265-280.

BOGADO, A. M., SOUZA, S. F. de, & ALVES JUNIOR, F. Sob a Constelação da Umbigada no Samba de Roda: Imagens Decoloniais, o Cruzar de Pontes Entre Nós. **Ação Midiática - Estudos Em Comunicação, Sociedade E Cultura**, v. 25, n. 1. 2023. <https://doi.org/10.5380/am.v25i1.85263>

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Editora Unicamp/Edusp, 2013.

BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: PICADO, B; MENDONÇA, C. M.; CARDOSO, J. (Orgs.). **Experiência estética e performance**. Salvador: EDUFBA, 2014.

FERREIRA da Silva, Denise. A Dívida Impagável. Oficina de Imaginação Política, Living Commons, 2019.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, S. GINZBURG, J Walter Benjamin rastro, aura e história... Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 107-132.

IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani. **Cinema de garagem**. 2014. Disponível em: www.cinemadegaragem.com > 2014 > rj Acesso em: 28 de abril de 2025

LOPES, Denilson. **Afetos, Relações e Encontros com Filmes Brasileiros Contemporâneos**. [s.l.]: [s.e.]. 2016.

MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2021.

MIGLIORIN, César. **Por uma cinema pós-industrial**. 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acesso em 28 de abr. de 2025

NAGIB, Lúcia. **O Cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

PRYSTON, Ângela. **Furiosas Frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo**. 2015. Disponível em: revistaecopos.eco.ufrj.br > Acesso em 25 de abril de 2025.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

Recebido em: 19 dez. 2024
Aprovado em: 31 mar. 2025