

VOL I

POR PALAVRAS E GESTOS

A ARTE DA LINGUAGEM

Mauriceia Silva de Paula Vieira
Patrícia Vasconcelos Almeida
(Organizadoras)



EDITORA
ARTEMIS
2020

VOLI

POR PALAVRAS E GESTOS

A ARTE DA LINGUAGEM

Mauriceia Silva de Paula Vieira
Patrícia Vasconcelos Almeida
(Organizadoras)



EDITORA
ARTEMIS
2020

2020 by Editora Artemis
Copyright © Editora Artemis
Copyright do Texto © 2020 Os autores
Copyright da Edição © 2020 Editora Artemis
Edição de Arte: Bruna Bejarano
Diagramação: Helber Pagani de Souza
Revisão: Os autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*.
Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento, desde que sejam atribuídos créditos aos autores, e sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Editora Chefe:

Prof^ª Dr^ª Antonella Carvalho de Oliveira

Organizador:

Wilson Noé Garcés Aguilar

Bibliotecário:

Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Conselho Editorial:

Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos, Universidade Federal de Uberlândia
Prof.^ª Dr.^ª Catarina Castro, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Prof.^ª Dr.^ª Cláudia Neves, Universidade Aberta de Portugal
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos, Universidade Federal da Grande Dourados
Prof. Dr. Eduardo Eugênio Spers, Universidade de São Paulo
Prof. Dr. Eloi Martins Senhoras, Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Geoffroy Roger Pointer Malpass, Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)
Prof.^ª Dr.^ª Iara Lúcia Tescarollo Dias, Universidade São Francisco
Prof. Dr. Ivan Amaro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Prof.^ª Dr.^ª Ivânia Maria Carneiro Vieira, Universidade Federal do Amazonas
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz, University of Miami and Miami Dade College - USA
Prof. Dr. Joaquim Júlio Almeida Júnior, UniFIMES - Centro Universitário de Mineiros
Prof. Dr. Juan Diego Parra Valencia, Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín - Colômbia
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof.^ª Dr.^ª Livia do Carmo, Universidade Federal de Goiás
Prof.^ª Dr.^ª Luciane Spanhol Bordignon, Universidade de Passo Fundo

Prof. Dr. Marcos Augusto de Lima Nobre, Universidade Estadual Paulista (UNESP)
Prof.ª Dr.ª Maria Aparecida José de Oliveira, Universidade Federal da Bahia
Prof.ª Dr.ª Mauriceia Silva de Paula Vieira, Universidade Federal de Lavras
Prof.ª Dr.ª Odara Horta Boscolo, Universidade Federal Fluminense
Prof.ª Dr.ª Patrícia Vasconcelos Almeida, Universidade Federal de Lavras
Prof. Dr. Rodrigo Marques de Almeida Guerra, Universidade Federal do Pará
Prof. Dr. Sergio Bitencourt Araújo Barros, Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Sérgio Luiz do Amaral Moretti, Universidade Federal de Uberlândia
Prof.ª Dr.ª Vanessa Bordin Viera, Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Wilson Noé Garcés Aguilar, Corporación Universitaria Autónoma del Cauca - Colômbia

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

P832 Por palavras e gestos [recurso eletrônico] : a arte da linguagem vol I /
Organizadoras Mauriceia Silva de Paula Vieira, Patricia
Vasconcelos Almeida. – Curitiba, PR: Artemis, 2020.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-87396-10-1

DOI 10.37572/EdArt_101310720

1. Linguística. 2. Letras. 3. Artes. I. Vieira, Mauriceia Silva de
Paula. II. Almeida, Patricia

CDD 469

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

APRESENTAÇÃO

A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1999, p.113).

A língua/linguagem, em sua essência, é constitutiva da espécie humana, uma vez que o homem - um ser de linguagem – constrói-se como sujeito por meio da relação dialética que estabelece com seus pares. Nessa relação, a palavra institui-se como ponte entre o “eu e o “outro”. Os fios discursivos, os diferentes modos de dizer e as múltiplas linguagens que se entrecruzam, se complementam e se orquestram.

Em uma sociedade cada vez mais plural e multicultural essas diferentes linguagens reverberam um modo de significar a realidade e expressam não só subjetividades, mas também identidades sociais e culturais. A presença de tecnologias variadas, mediando as interações e trazendo novas nuances para a produção, a difusão e a circulação do saber, requer um olhar cuidadoso sobre as práticas de leitura, de escrita e de oralidade, sobre os letramentos e sobre o ser humano e o conhecimento. Coloca, ainda, como imperativa a formação crítica do sujeito para atuar na contemporaneidade.

Nesse viés, o texto e o discurso, em suas diferentes abordagens epistemológicas, transcendem a primazia dada ao verbal e constituem-se como espaços de reexistência, e porque não de resistência e de batalhas? Assim, as várias vozes que se fazem presentes neste primeiro volume do livro *Por palavras e gestos: A Arte da Linguagem* brindam o leitor com pesquisas que discutem temas relevantes para os estudiosos da área que buscam a compreensão sobre intrincadas questões presentes na contemporaneidade. E, convidam o leitor ao diálogo.

Mauriceia Silva de Paula Vieira
Patricia Vasconcelos Almeida

SUMÁRIO

LETRAMENTOS E LITERATURA

CAPÍTULO 1	1
ALFABETIZAÇÃO E LETRAMENTO: LENDO E ESCREVENDO NO 3º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL DA UNIDADE INTEGRADA WOLNEY MILHOMEM – CAIC	
Ana Patrícia Sampaio Pereira Geirlane Fontineles da Silva Martins Vanessa Gonçalves Candido Rodrigues	
DOI 10.37572/EdArt_1013107201	
CAPÍTULO 2	13
LETRAMENTOS DE REEXISTÊNCIA NA PERIFERIA DE FORTALEZA: UM ESTUDO SOBRE MEDIAÇÃO DE LEITURAS NO PROGRAMA VIVA A PALAVRA	
Vanusa Benício Lopes Claudiana Nogueira de Alencar	
DOI 10.37572/EdArt_1013107202	
CAPÍTULO 3	24
VOZES DE OUTRO GOLPE	
Laís Vidal de Negreiros Batista José Edilson de Amorim	
DOI 10.37572/EdArt_1013107203	
CAPÍTULO 4	39
OUTRO TRAJETO DA NARRATIVA OPERÍSTICA	
Gandhia Vargas Brandão	
DOI 10.37572/EdArt_1013107204	
CAPÍTULO 5	49
IMAGEM E ESTÉTICA: A HEGEMONIA HOLLYWOODIANA E SUAS FORMAS DE RESISTÊNCIA	
Johanna Gondar Hildenbrand Francisco Ramos de Farias	
DOI 10.37572/EdArt_1013107205	
CAPÍTULO 6	60
GOTA D'ÁGUA: TESSITURAS DIALÓGICAS COM O MITO DE EURÍPEDES	
Amanda Ramalho de Freitas Brito	
DOI 10.37572/EdArt_1013107206	
PRODUÇÃO ESCRITA	
CAPÍTULO 7	70
ANÁLISE DE PRODUÇÕES: UM ESTUDO DA ESTILÍSTICA LÉXICA	
Diná Tereza de Brito Suellen Arcanjo de Godoy	
DOI 10.37572/EdArt_1013107207	

CAPÍTULO 8 82

O LUGAR DA ORALIDADE E DA ESCRITA NAS AULAS DE LÍNGUA PORTUGUESA: ENCAMINHAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Manoel Cândido Nogueira

Jocilene Mateus Amâncio

Maria de Fátima Araújo Silva

DOI 10.37572/EdArt_1013107208

CAPÍTULO 9 92

O JOGO CAMALEÔNICO DO ANÚNCIO PUBLICITÁRIO: IMPACTOS DAS TECNOLOGIAS NA PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E RECEPÇÃO DO GÊNERO

Paula Silva Abreu

Mauriceia Silva de Paula Vieira

DOI 10.37572/EdArt_1013107209

O DISCURSO SOB MÚLTIPLOS OLHARES

CAPÍTULO 10 106

O DISCURSO NARRATIVO COMO RECURSO PARA OS SUJEITOS-ESTUDANTES DOS ANOS INICIAIS EXPRESSAREM SUA SUBJETIVIDADE

Josiane Aparecida de Paula Bartholomeu

Filomena Elaine Paiva Assolini

DOI 10.37572/EdArt_10131072010

CAPÍTULO 11 119

O DISCURSO DA COMUNIDADE SURDA EM REDES SOCIAIS COMO FERRAMENTA PARA A PRÁTICA DE ENSINO NAS AULAS DE LÍNGUA PORTUGUESA EM CLASSES INCLUSIVAS

Flávia Pieretti Cardoso

DOI 10.37572/EdArt_10131072011

CAPÍTULO 12 131

INCLUSÃO ESCOLAR DO ALUNO SURDO: ALGUNS SENTIDOS POSSÍVEIS

Lisiane Flores de Oliveira Strumiello

DOI 10.37572/EdArt_10131072012

CAPÍTULO 13 139

O DISCURSO TRANSFEMINISTA E O ABALO DAS EVIDÊNCIAS DO SEXO: REUNINDO REFLEXÕES A RESPEITO DA CISGENERIDADE

Beatriz Pagliarini Bagagli

DOI 10.37572/EdArt_10131072013

CAPÍTULO 14 152

SOBRE FALA, ESCUTA E ETIQUETA – ENCONTRO E DESENCONTROS COM MULHERES INDÍGENAS

Ivânia Maria Carneiro Vieira

DOI 10.37572/EdArt_10131072014

CAPÍTULO 15	164
BIBLIOTECAS DIGITAIS, DIREITOS AUTORAIS E O COMPARTILHAMENTO DE MATERIAIS (NÃO) AUTORIZADOS NO ESPAÇO DIGITAL	
Natália Rodrigues Silva	
DOI 10.37572/EdArt_10131072015	
SOBRE AS ORGANIZADORAS	177
ÍNDICE REMISSIVO	178

IMAGEM E ESTÉTICA: A HEGEMONIA HOLLYWOODIANA E SUAS FORMAS DE RESISTÊNCIA

Data de submissão: 19/06/2020

Data de aceite: 20/07/2020

Johanna Gondar Hildenbrand

UNIRIO, Programa de Pós Graduação em
Memória Social, PPGMS
Rio de Janeiro, RJ
<http://lattes.cnpq.br/9580877959553697>

Francisco Ramos de Farias

UNIRIO, Programa de Pós Graduação em
Memória Social, PPGMS
Rio de Janeiro, RJ
<http://lattes.cnpq.br/7128597444325843>

O presente trabalho foi realizado com o apoio da FAPERJ

RESUMO: O objetivo deste artigo é, em um primeiro momento, caracterizar o que estamos chamando de hegemonia estética hollywoodiana, através dos blockbusters, para depois perceber como ela afeta seus espectadores em âmbito subjetivo. Em seguida iremos identificar distintos movimentos cinematográficos, de diferentes nacionalidades, – aqui trabalharemos especificamente a Nouvelle Vague francesa e o Dogma 95 dinamarquês – que têm em comum uma mesma busca: uma política da imagem que resista ao espetacular e à padronização

de sensações. Queremos entender como as formas de resistência a esse tipo de estética, provido por outro tipo de relação com as próprias imagens, nos afeta transformando, então, nossa sensibilidade e com isso nossa memória.

PALAVRAS-CHAVE: Estética; Cinema; Memória; Resistência; Subjetividade.

IMAGE AND AESTHETICS: HOLLYWOODIAN HEGEMONY AND ITS FORMS OF RESISTANCE

ABSTRACT: The aim of this paper is, in a first moment, to characterize what we are calling Hollywood aesthetic hegemony, through the blockbusters, to later realize how it affects its spectators in subjective scope. Next, we will identify different cinematographic movements, of different nationalities, - here we will work specifically the French Nouvelle Vague and the Danish Dogma 95 - that have in common a same search: an image policy that resists the spectacular and the standardization of sensations. We want to understand how the forms of resistance to this type of aesthetics, provided by another type of relationship with the images themselves, affect us transforming our sensitivity and with it our memory.

KEYWORDS: Aesthetics; Cinema; Memory; Resistance; Subjectivity.

1 . APRESENTAÇÃO

Em 1895 o mundo da arte mudaria para sempre através da apresentação ao público das primeiras imagens cinematográficas. O marco da projeção pública de cinema foi no Sólon Indien do Grand Café, em Paris, aonde os irmãos Auguste e Louis Lumière apresentam para o público, em 28 de dezembro de 1895, o funcionamento do cinematógrafo – o precursor do projetor. Nessa apresentação os irmãos Lumière exibiram o filme *A chegada do trem à estação de La Ciotat*, que entrou para a história do cinema como uma de suas imagens fundadoras causando grande impacto nos espectadores, que podiam jurar que um trem de verdade estava vindo em sua direção e não uma projeção dele.

Podemos dizer que muita coisa mudou desde a primeira apresentação das imagens cinematográficas e os filmes que nos fazem ir ao cinema nos dias de hoje. A partir de simples imagens, como um trem vindo em sua direção, pudemos ver o nascimento de histórias com personagens complexos e muitas experimentações narrativas. Foi uma longa trajetória de transformações estéticas juntamente com transformações em nossa própria sociedade. Pois, como constatou o filósofo Walter Benjamin, nossa sensibilidade e percepção são históricas, e são capazes de sofrer variações em diferentes épocas: “A época das invasões dos bárbaros, durante a qual surgiram a indústria artística do Baixo Império Romano e a *Gênese* de Viena, não tinha apenas uma arte diferente da que caracterizava o período clássico, mas também uma outra forma de percepção” (BENJAMIN, [1935/1936]1994, p.169).

Nos primeiros anos do século XX, o cinema “testemunhou uma série de reorganizações sucessivas em sua produção, distribuição e exibição” (COSTA, 2006, p.17), e também em sua estética, até atingir a estabilidade que caracterizou o cinema hollywoodiano clássico – com a sua forma linear de contar histórias – entre 1915 e o início da televisão nos anos 1950, com o fim da chamada “era de ouro”. Mas, mesmo passando por um período difícil no fim dos anos 1950, até hoje Hollywood ainda pode ser considerado o lugar que produz os filmes mais caros e mais rentáveis da indústria cinematográfica. Hoje em dia seus principais produtos são os famosos *Blockbusters*, filmes sob os quais iremos identificar claramente um padrão estético hegemônico que será estabelecido no decorrer do trabalho.

Podemos dizer, na contemporaneidade, que tanto as formas artísticas, quanto a sensibilidade e percepção das sociedades ocidentais, continuam a se transformar. Podemos dizer também que essas transformações tendem a ser motivadas, também, pelos incessantes avanços tecnológicos os quais estamos submetidos desde o final do século XIX.

O objetivo desse trabalho é, em um primeiro momento caracterizar o que estamos chamando de hegemonia estética *hollywoodiana*, através dos *blockbusters*,

para depois perceber como ela afeta seus espectadores em âmbito subjetivo. Em seguida iremos identificar distintos movimentos cinematográficos, de diferentes nacionalidades, – aqui trabalharemos especificamente a Nouvelle Vague francesa e o Dogma 95 dinamarquês – que têm em comum uma mesma busca: uma política da imagem que resista ao espetacular e à padronização de sensações. Queremos entender como as formas de resistência a esse tipo de estética, provido por outro tipo de relação com as próprias imagens, nos afeta transformando, então, nossa sensibilidade e com isso nossa memória.

A ideia de uma cinematografia hegemônica, dentro de um circuito de produção, distribuição e exibição realizado pelas grandes corporações do entretenimento norte-americanas, em especial as “*majors*” *hollywoodianas*, somente é entendido dentro de uma perspectiva de contraponto com as cinematografias nacionais, espalhadas por todo o mundo. E, através do cinema, enquanto meio de expressão de uma época, é possível vermos como o uso de determinadas formas estéticas afetam a produção de sensibilidade de certo período histórico, como é forte a ligação entre a sensibilidade e a memória, e de que forma elas constroem, ou impactam, a subjetividade.

2. A HEGEMONIA ESTÉTICA HOLLYWOODIANA ATRAVÉS DOS BLOCKBUSTERS

Na contemporaneidade, identificamos rapidamente a estética padrão *hollywoodiana* através do que conhecemos como filme *blockbuster*. Logo pensamos em filmes com grandes orçamentos, grandes bilheterias, grandes atores, ou seja, filmes que chamam nossa atenção por sua extravagância.

No início da década de 1970, o sucesso de filmes catástrofe como *O destino de Poseidon* (The Poseidon Adventure, 1972), de Ronald Neame e *Terremoto* (Earthquake, 1974), de Mark Robson, abriram as portas para os estúdios investirem em um novo ciclo de filmes, ciclo este que perdura até hoje, com os *blockbusters*, que teve o seu marco com o lançamento do filme *Tubarão* (Jaws, 1975), de Steven Spielberg.

Justin Wyatt, em seu livro *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood* (1994), ao definir os *blockbusters*, diz que estes têm a lógica dos conglomerados multimidiáticos atuais, o que abarca tanto a comercialização da própria imagem cinematográfica em diversas formas – desde o VHS passando pelo Blu-ray e hoje em dia atingindo o *streaming* – até a comercialização do maior número de itens atingíveis: trilha sonora, games, roupas, brinquedos, itens de decoração, diferentes tipos de edições etc. Suas tramas, e sua estética, são idealizadas já pensando em ganchos de *marketing* através das diversas mídias. É o econômico superando o artístico.

Nessa “conglomerada *Hollywood*”, o produto principal é o *blockbuster*. E o investimento financeiro é tão grande – custo alto de cachês e efeitos especiais; alto número de cópias e publicidade massiva – que mesmo que aconteça um prejuízo de bilheteria, que é uma coisa comum, ele logo é revertido nos “mercados secundários de exibição e dos produtos conexos” (MASCARELLO, 2006, p.349).

Até aqui pudemos perceber que em relação ao aspecto econômico o *blockbuster* não decepciona. Mas, e quanto a questão artística? O que acontece com outros aspectos fílmicos, como por exemplo a narrativa, quando a questão mais valorizada é a econômica?

O autor Brasileiro Fernando Mascarello escreve, em um artigo chamado *Dick Tracy, o filme high concept e o cinema brasileiro (2005)*, que o *blockbuster*, devido a predominância de fatores mercadológicos (como a contratação de atores famosos e campanhas de marketing), acaba por sacrificar sua narrativa. Isso significa que fatores como o trabalho dramaturgic – a arte de compor e de representar uma história em cena – e a caracterização dos personagens são deixados para segundo plano, ou as vezes nem isso, em função da espetacularização da imagem.

De acordo com o autor, a narrativa do *blockbuster* é uma narrativa simples, pouco significativa e fragmentada em módulos, “caracterizados por um trabalho de espetacularização ou estilização que “excede” os requisitos da narrativa” (MASCARELLO, 2006, p. 338). Ou seja, trata-se predominantemente de uma narrativa de caráter superficial, modular e espetacularizado, não dando lugar a um enredo sofisticado.

Mascarello (2005, p. 70) diz que esse desequilíbrio (em relação ao equilíbrio da clássica *Hollywood*) entre o espetáculo e a narrativa ocorre na contemporaneidade, sem dúvida alguma, por uma questão econômica e industrial. E devido aos privilégios de fatores de cunho mercadológicos, e não artísticos, costumam ser os filmes mais rentáveis de Hollywood.

As superproduções *hollywoodianas* têm em vista um mercado global, e, por conta disso, privilegiam uma estética padrão, extinguindo todas as características particulares de uma certa cultura, como por exemplo formas e gestos regionais, a fim de um modelo hegemônico. Mascarello (2006, p. 335) diz que esse modelo é visto como uma “decadência estética e sociocultural”. Primeiro, por que debilita a narrativa dos filmes; segundo, pela *juvenilização* das audiências e terceiro os lançamentos por saturação dos *blockbusters* resultariam em uma redução aos espaços de exibição de filmes brasileiros e filmes de arte internacionais, fomentando uma preferência ao espetáculo e a ação em relação aos personagens e a dramaturgia, o que levaria a um menor investimento psíquico por parte dos espectadores. Isso acarreta no fato de restringir o pensamento criativo do espectador. Sua estética é padronizada a fim de ser consumida em todas as partes do mundo, não deixando espaço para diferentes tipos de interpretação do que está se vendo na tela de cinema.

Devido aos efeitos especiais que se tem acesso na atualidade, como, por exemplo, o avanço do 3D, a imagem em HD (*High Definition*) e a dominação da tecnologia robótica, os *blockbusters* contemporâneos – como *Avatar* (2009), de James Cameron e as franquias *Transformers* (2007, 2009, 2011, 2014 e 2017), criada por Michel Bay, e *Jurassic Park* (1993, 1997, 2001), idealizada por Steven Spielberg e, o mais recente, *Jurassic World* (2015), de Colin Trevorrow. – tendem a criar cenas muito realistas nas quais dificilmente conseguimos identificar o que existe efetivamente e o que é efeito visual. Nesses exemplos citados, tudo é demonstrado através de diálogos e imagens exageradas: os gritos, as explosões, o som em si é muito presente e excessivo não deixando nenhuma uma ponta solta. Todas as ações e acontecimentos são justificados no decorrer do filme.

Ou seja, não existe lugar para nenhum mistério ou enigma. Também não existem sutilezas e nem nuances, apenas a realidade que está sendo violentamente imposta à percepção humana na tela cinematográfica. Os realizadores desses filmes se apropriam de uma tecnologia da imagem e trazem para nós realidades, de meios de expressão (imagens e sons extremamente realistas), já prontas e que não exigem esforços interpretativos para fazer sentido. O sentido já é dado a nós.

Isso atrapalharia a nossa capacidade de singularidade, ou melhor, de integrar as percepções as quais somos submetidos às nossas memórias individuais ou coletivas. Isto quer dizer que a estética hegemônica *hollywoodiana* estaria dificultando a nossa capacidade de elaborar como experiência (BENJAMIN, [1936]1994) o que estamos assistindo, em outros termos, estaria dificultando a nossa capacidade de criar um sentido próprio para nós mesmos através da imagem. Como consequência, nos vemos diante de uma forma padronizada de pensamento que acaba por ser fomentada pela hegemonia estética *hollywoodiana*.

Em contrapartida, ainda existem movimentos nacionais interessados em resistir à essa indústria *hollywoodiana*. E como veremos a seguir, a resistência virá de uma outra qualidade de relação com as próprias imagens.

3 . A NOUVELLE VAGUE E O DOGMA 95 COMO RESISTÊNCIA

Hollywood pode ser atualmente a maior indústria cinematográfica do planeta, mas com certeza não é a única produtora de filmes. Podemos identificar distintos movimentos cinematográficos contemporâneos, de diferentes nacionalidades, tendo em comum o mesmo objetivo: uma política da imagem que resista a hegemonia estética *hollywoodiana*. Como exemplo, podemos citar o novo cinema asiático – e seus diretores Hayao Miyazaki, conhecido por *A viagem de chihiro* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001, JAP), Naomi Kawase, conhecida por *O segredo das águas* (*Futatsume no mado*, 2014, JAP), Apichatpong Weerasethakul, conhecido por *Tio*

Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas (Loong Boonmee raleuk chat, 2010, THA), entre outros –, os filmes do cineasta alemão Michael Haneke – conhecido por *Caché* (2005, FRA, ALE) e *A fita branca* (Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte, 2009, ALE) – e até mesmo parte da obra de diretores americanos como Gus Van Saint – *Elefante* (Elephant, 2003, EUA), *Últimos dias* (Last days, 2005, EUA), *Paranoid park* (2008, EUA) – e Sofia Coppola – *Encontros e desencontros* (Lost in translation, 2003, EUA, JAP), *Um lugar qualquer* (Somewhere, 2010, EUA). Aqui, nos ateremos a dois movimentos cinematográficos: um ainda moderno, o movimento francês da *Nouvelle Vague*. E um mais atual: o movimento nórdico Dogma 95.

De fato, é importante ressaltar que a resistência ao cinema *hollywoodiano* não é uma característica exclusiva da contemporaneidade. Por esse motivo quisemos destacar a *Nouvelle Vague*, movimento que antes de produzir filmes produziu ideias.

No início da década de 1950 um grupo de jovens críticos e intelectuais, conhecidos como jovens turcos, reunidos ou inspirados pela revista *Cahiers du cinéma* (fundada por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze e Lo Luca), iniciaram um movimento na França motivado, principalmente, pelo descontentamento com as superproduções *hollywoodianas* da época, encomendadas pelos grandes estúdios, e com o espaço que elas ocupavam nas salas de cinema por toda a França. Os jovens turcos, antes de começarem a produzir seus próprios filmes, desenvolveram através de seus artigos a ideia do cinema de autor, ou seja, do diretor como autor de um filme. O conceito que surgia observava os pensamentos do autor, e não os interesses dos grandes estúdios e, principalmente, seu estilo estético:

Os artigos da *Nouvelle Vague* revelam a complexa relação entre tradição e ruptura, equação contraditória que está no coração do seu cinema e, no mais, das outras artes modernas também. O que a *Nouvelle Vague* enxerga no cinema americano em matéria de procedimentos de estilo é, frequentemente, o que fará em seus filmes, conferindo sentido reflexivo às formas assimiladas. (MANEVY, 2006, p.227)

A contraproposta eram filmes mais pessoais “compondo uma observação autocrítica dos imaginários urbanos, antropologia radical oposta à vocação de “vulgaridade e comércio” do cinema e das mitologias da sociedade de consumo” (MANEVY, 2006, p. 221). A escrita em si não se mostrou suficiente para esses jovens críticos, tanto que, menos de uma década após o nascimento dessa “nova onda”, eles começaram a se aventurar pelo mundo das imagens.

A passagem da crítica cinematográfica à sua produção não foi de uma hora para outra. Seus realizadores experimentaram um pouco através de curtas-metragens como, por exemplo, *Os pivetes* (Les mistons, 1957), dirigido por François Truffaut, *O truque do pastor* (Le coup du berger, 1956), dirigido por Jacques Rivette e *Charlotte et Véronique*, ou *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959), dirigido por Jean-Luc Godard. Em comum, tinham o desejo por autonomia criativa, mas cada um retratou

suas próprias questões pessoais e cotidianas. “O movimento cinematográfico levou às telas expectativas e frustrações de uma geração de jovens amadurecidos na Guerra Fria, numa Europa pós-guerra sem inocência, massificada e hiperpovoada de imagens do cinema, da publicidade e da recém-consolidada televisão” (MANEVY, 2006, p. 222). Atrelados a essa “nova onda”, ou melhor à *Nouvelle Vague*, estão nomes bastante conhecidos no cenário cinematográfico mundial. Só entre os mais famosos podemos citar, além dos que listamos acima: Alain Resnais, Claude Chabrol, Agnès Varda, Chris Marker e Eric Rohmer.

Podemos dizer que a *Nouvelle Vague* teve dois momentos, o das ideias e o dos filmes. Passado o período dos curtas-metragens, o longa que inaugurou o movimento foi o filme *Nas garras do vício* (*Le Beau Serge*) de Claude Chabrol em 1958. Na sequência podemos citar, também de Chabrol, *Os primos* (*Les cousins*, 1959) e *Os incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, 1959) de François Truffaut.

O novo estilo cinematográfico, desencadeado principalmente por Jean-Luc Godard e François Truffaut, criaria condições para uma redefinição nos padrões e maneiras de filmar estabelecidos pelo cinema clássico:

A concepção estética da *Nouvelle Vague* permitiria a intromissão, sem maiores desculpas, de cartelas, arquivos de filmes, programas de televisão, quadrinhos, pinturas materiais documentais e outros registros destoantes da narrativa, do enredo ou da tonalidade da cena em curso. Não devemos esquecer que a busca da rua, no caso da *Nouvelle Vague*, tinha a formação sólida dos museus. É nessa dialética entre museu e rua que nasce a *Nouvelle Vague* (MANEVY, 2006, p. 245).

Na construção narrativa clássica, as técnicas devem apagar-se frente à história para que o espectador possa se sentir como parte do filme, pois o que importa é transmitir informações de forma linear, orientando o telespectador a partir de uma narrativa contínua. A *Nouvelle Vague* surge mediada pelos valores e conceitos da arte moderna: a descontinuidade, a incorporação do acaso e da realidade documental, a valorização da montagem e a estética fragmentada. Podemos citar aqui o cineasta Alain Resnais que foi “um exímio explorador das relações de tempo, confundindo referências e quebrando a estabilidade da narração” (MANEVY, 2006, p. 245), como fez, por exemplo, em *Hiroshima, meu amor* (*Hiroshima mon amour*, 1959). A *Nouvelle Vague* explicita a existência do narrador/narração, enquanto que o cinema clássico aspira a uma história que conte a si própria.

O fim desse movimento moderno se deu no final da década de 1970, influenciado pelo fim da amizade entre os seus dois maiores nomes: Godard e Truffaut. Porém não foram as diferenças entres os dois que causaram o fim da amizade, mas sim a visão política que Godard exigia de Truffaut depois da revolução de maio de 1968. Godard “atravessou um processo de intensa politização, colocando em crise a velha política dos autores, passando por uma fase maoísta que marcaria sua posição mais radical, nos anos de 1970, como cineasta moderno e radicalmente independente”

(MANEVY, 2006, p.250). Truffaut não dividia da mesma posição política que seu amigo; de fato ele tinha vontade de fazer filmes mais comerciais e nunca escondeu seu desejo de ir trabalhar em *Hollywood*, desejo este que nunca se concretizaria (MANEVY, 2006). Esse rompimento pessoal estabeleceu diferentes formas estéticas e visões cinematográficas para cada diretor. Com isso, chegou ao fim também o próprio movimento. É válido ressaltar que a *Nouvelle Vague* influenciou outros movimentos modernos cinematográficos, como o Cinema Novo brasileiro, o *Nuevo Cine* latino-americano e o Cinema Novo português.

Tendo entendido como a *Nouvelle Vague* também foi um movimento de resistência ao cinema *hollywoodiano* da época, nos ateremos, como já mencionado, a um movimento contemporâneo específico para mostrar como ainda existe resistência à hegemonia cinematográfica *hollywoodiana*. Pois em um mundo saturado pela luz incandescente da imagem na qual o padrão é o espetacular, ao prestarmos atenção conseguimos ver o fraco brilho de uma resistência cultural que luta cada vez mais para aparecer, tentando escapar da forte iluminação que ameaça sua existência.

Como parte dessa resistência cultural está o movimento que ficou conhecido como Dogma 95. Este movimento foi apresentado, em 1995, pelos cineastas dinamarqueses Lars Von Trier, Thomas Vinterberg, Kristen Levring e Sören Krag-Jacobsen e tornou-se conhecido pelo ascetismo radical de seu manifesto, composto por uma série de regras que deveriam ser cumpridas pelos realizadores para que seus filmes pudessem ser reconhecidos pelo movimento. Em sua maior parte, essas regras buscavam produzir uma economia dos meios de expressão da narrativa, dos efeitos visuais, sonoros e de montagem. Sem dúvida, uma economia da forma e um movimento de abstinência, a ponto de seus integrantes se referirem à sua adesão a essas regras como seu “voto de castidade”. Tratava-se então de uma estratégia de resistência funcionando por subtração: seus realizadores buscavam produzir uma sobriedade na narração e nos efeitos visuais.

Sobre o manifesto dinamarquês podemos dizer, primeiramente, que ele “define com clareza um alvo de críticas: a *Nouvelle Vague* e o cinema de autor. O texto proclama uma ruptura com o cinema moderno que emanou desse movimento, apontando que o conceito de autor era um romantismo burguês desde o começo (...)” (HIRATA FILHO, 2012, p. 121). Como solução, o manifesto propõe um cinema coletivo que renuncia à autoria e propõe, a partir daí, a democratização definitiva do cinema.

Outro ponto criticado pelo manifesto é o caráter ilusório do cinema comercial *hollywoodiano*. Neste cinema, o manifesto identifica “uma estética capaz apenas de transmitir uma ilusão de emoção e uma ilusão de amor” (HIRATA FILHO, 2012, p. 121) propondo, em contrapartida, a negação dos artifícios e da ilusão. Apesar de termos visto que a *Nouvelle Vague* nasceu também como uma crítica ao cinema

hollywoodiano, no Dogma 95 a intenção é de “negar primeiro o moderno e apontar uma raiz comum entre ele e o clássico” (HIRATA FILHO, 2012, p. 123) *hollywoodiano*. A raiz comum seria a origem burguesa de ambos.

O Dogma 95 é um ato de resgate em relação à imagem anteriores à espetacularização e hegemonia de sensações hollywoodiana. Para se provocar sensações que não estejam determinadas a priori, o importante é aquilo que não é dito, ou seja, a participação intelectual do espectador que se dá através do mínimo de informação imposta pela imagem. Isso é, o oposto da estética dos blockbusters como vimos anteriormente.

As regras do “voto de castidade” são (O manifesto do Dogma 95, aqui transcrito, foi extraído do trabalho de José Rodrigo das Neves Gerace (2006):

1. As filmagens devem ser feitas em locais externos. Não podem ser usados acessórios ou cenografia (se a trama requer um acessório particular, deve se escolher um ambiente externo onde ele se encontre).
2. O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. (A música não poderá, portanto, ser utilizada, a menos que ressoe no local onde se filma a cena).
3. A câmera deve ser usada na mão. São consentidos todos os movimentos - ou a imobilidade - devidos aos movimentos do corpo. (O filme deve ser feito onde a câmera está colocada; são as tomadas que devem desenvolver-se onde o filme tem lugar).
4. O filme deve ser em cores. Não se aceita nenhuma iluminação especial. (Se há luz demais, a cena deve ser cortada, ou então, pode-se colocar uma única lâmpada sobre a câmera).
5. São proibidos os truques fotográficos e filtros.
6. O filme não deve conter nenhuma ação “superficial”. (Em nenhum caso homicídios, uso de armas ou outros).
7. São vetados os deslocamentos temporais ou geográficos. (Isto significa que o filme se desenvolve em tempo real).
8. São inaceitáveis os filmes de gênero.
9. O filme deve ser em 35mm, standard.
10. O nome do diretor não deve figurar nos créditos.

Três anos após o lançamento do manifesto estreia *Festa de família* (Festen, 1998) de Thomas Vinterberg, o primeiro filme do movimento, ou Dogma 1. Ele foi seguido por *Os idiotas* (Idioterne, 1998) de Lars Von Trier, o Dogma 2, e *Mifune* (Mifunes sidste sang, 1999) de Søren Kragh-Jacobsen, o Dogma 3. Os lançamentos dos longa-metragem geraram diversas polêmicas entre os espectadores e a crítica especializada:

Alguns louvaram a ousadia dinamarquesa em recuperar a ideia de um modo de produção extremamente barato e simples, que transformava a precariedade técnica em força poética. Outros rechaçaram essa mesma iniciativa, acusando o movimento de ser apenas um golpe de marketing, uma vez que encontravam em *Festa de família* ecos de proposições estéticas muito anteriores, envoltos no que seria uma falsa roupagem de inovação. (HIRATA FILHO, 2012, p. 126)

Aqui não temos interesse em entrar em polêmicas. O ponto a ser ressaltado não é o rebuliço causado pelo movimento, em sua estreia, no meio cinematográfico. O que nos interessa é a complexidade dos filmes através de uma estética simplificada e singular. O que não quer dizer simplista, e sim descomplicada, mas ao mesmo tempo muito intensa.

Nesse tipo de estética cinematográfica, o espectador está sempre apreensivo e esperando respostas que nunca aparecem. Não possuímos nenhuma informação além do que está sendo mostrado, em tempo presente, na tela. Não existe *background* e nem justificativas das ações dos personagens. Vemos apenas o lampejo do que elas seriam. Poucas coisas são mostradas e, mesmo assim, nossos sentimentos em relação a essas imagens são bem fortes, pois as interpretamos de forma única, particular. A falta de respostas, de cor e até mesmo de trilha sonora também pode ser articulada a essa fugidia e nada espetacular imagem.

4 . CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os efeitos em nossa sensibilidade, da estética proposta pela Nouvelle Vague e pelo Dogma, como também por outros movimentos de resistência à hegemonia *hollywoodiana*, seriam opostos aos que a espetacularização cinematográfica nos impinge. Nossas sensações seriam despertadas por imagens longe dos clichês e que nos trazem um mundo curioso, cujos significados não dominamos, deixando-nos surpreendidos. Desse modo, seríamos deslocados da passividade à qual estamos submetidos quando assistimos a um filme que pretende nos impor uma interpretação já definida. Com isso seríamos capazes de criar significados novos e múltiplos, conseguindo então nos desvincular de um padrão hegemônico imposto pela indústria *hollywoodiana*.

Na contemporaneidade, ainda há uma fraca luz resistente à essa padronização espetacular. As formas artísticas nacionais, ou independentes, ou melhor, fora dos padrões estão aí para provar isso.

De fato, essa seria a função terapêutica do cinema, proposta pelo filósofo Walter Benjamin desde a década de 30. Para ele, o cinema poderia nos fazer sair do estado de alienação e de dormência, despertar da anestesia, voltar a sentir. Um cinema feito para retirar do torpor:

Através dos seus grandes planos, de sua ênfase nos pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema nos faz vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. (BENJAMIN, [1935/1936]1994, p.189)

Não precisaríamos de grandes revelações e/ou grandes epifanias para isso. Ao

contrário. A intensidade dos sentidos poderia surgir nas pequenas coisas de nosso cotidiano, geralmente de onde menos poderíamos esperar, como da simplicidade e do silêncio.

Pensar criticamente o cinema implica reconhecer o impacto social desse meio de comunicação e procurar conhecer as nuances da estética cinematográfica e sua capacidade de evidenciar ou mesmo criar padrões de conduta que marcam limites sociais ou estimulam transgressões ao *status quo*.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. (1935/1936) A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica In **Obras escolhidas, v. 1. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense. 1994. (P. 165-196).

_____. (1936) O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov In **Obras escolhidas, v. 1. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense. 1994. (P. 197-221).

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema In **História do cinema mundial**. MASCARELLO, Fernando (Org.), Campinas, SP, Papirus. 2006.

GERACE, José Rodrigo das Neves. **O cinema subversivo de Trier**. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2006. Trabalho de Dissertação (Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes).

HIRATA FILHO, Maurício. O Dogma 95 In BAPTISTA, M.; MASCARELLO, F. (Org.) **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas SP: Papirus. 2012. (P. 121-136).

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague In MASCARELLO, Fernando (Org.) **História do cinema mundial**. Campinas SP: Papirus. 2006. (P. 221-252).

MASCARELLO, Fernando. Dick Tracy, o filme high concept e o cinema brasileiro. **Contracampo**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 69-82, 2005.

_____. Cinema hollywoodiano contemporâneo In **História do cinema mundial**. Campinas SP: Papirus. 2006. (P. 333-360).

WYATT, Justin. **High concept: Movies and marketing in Hollywood**. Austin: University of Texas Press. 1994.

SOBRE AS ORGANIZADORAS

Mauriceia Silva de Paula Vieira - Doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora Associada da Universidade Federal de Lavras (UFLA), atuando na graduação e na pós-graduação. Possui experiência docente na educação básica, na formação continuada de professores alfabetizadores e de professores de língua portuguesa. Suas pesquisas se inserem nas seguintes áreas: ensino de língua portuguesa; leitura e práticas de letramentos; letramento digital e uso de tecnologias; análise linguística/semiótica em perspectiva funcionalista.

Patricia Vasconcelos Almeida - Pós doutora em Linguagem e Tecnologia pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora associada da Universidade Federal de Lavras (UFLA), atuando na graduação em Letras e na pós-graduação nos programas de Educação (mestrado profissional) e de Letras (mestrado acadêmico). Líder do Grupo de Pesquisa CNPq - Tecnologias e Práticas Digitais no ensino-aprendizagem de línguas. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Inglesa, atuando principalmente nos seguintes temas: Formação de professores, ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras mediado pelas tecnologias digitais, tecnologia educacional, ambientes virtuais de aprendizagem.

ÍNDICE REMISSIVO

A

A cartomante 39, 46, 47, 48

Análise de Discurso 105, 106, 107, 118, 131, 138, 143, 148, 164, 175

Anúncio 8, 92, 93, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104

Aspectos Estilísticos 70, 79

B

Bibliotecas Comunitárias 13, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23

Bibliotecas digitais 9, 164, 165, 166, 167, 171, 172, 173, 174, 176

C

Cinema 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61

Círculo de leitura 18, 19

Comunidade Surda 8, 119, 120, 121, 125, 128, 129, 137

D

Dialógico 60, 65

Direito de Expressão 152, 159

Ditadura militar 21, 24, 25, 26, 28, 30, 34, 35, 38, 62

Drama moderno 60, 61, 64, 65, 68, 69

E

Escrita 6, 7, 8, 1, 3, 4, 5, 9, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 37, 41, 43, 45, 54, 62, 66, 70, 73, 76, 77, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 98, 106, 107, 109, 110, 114, 115, 116, 117, 118, 124, 125, 127, 167, 175

Escrita e oralidade 82, 83

Estética 7, 37, 38, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 64, 80, 130

Etiqueta 8, 152, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162

F

Feminismo 139, 141, 142, 143, 148, 150

G

Gênero 8, 41, 42, 57, 64, 81, 91, 92, 96, 97, 99, 101, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 151

I

Implicações pedagógicas 82, 83, 85

Inclusão escolar 8, 128, 131

L

Leitura e escrita 1, 3, 5, 9, 14, 15, 22, 76, 106

Libras 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 132, 136, 137

Língua Portuguesa 8, 9, 40, 71, 72, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 87, 91, 117, 119, 120, 122, 125, 126, 130, 177

Lúdico 5, 6, 12, 110, 111, 117, 147

M

Memória 20, 24, 26, 30, 33, 34, 35, 37, 38, 49, 51, 80, 106, 109, 114, 115, 116, 118, 141, 144, 147, 149, 158, 166, 175

Mulheres Indígenas 8, 152, 153, 154, 159, 160, 161, 162, 163

Multimodalidade 92, 93, 94, 96, 97, 100, 104, 105

N

Narração 24, 26, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 55, 56

Narrativa musical 39, 40, 45

O

Opera 39, 40, 156

P

Prática de Ensino 8, 119, 122, 126

Práticas de leitura 6, 5, 13, 14, 15, 18, 19, 22

Produção Textual 70, 71, 72, 73, 76, 78, 90, 91, 130

Psicanálise 106, 107, 111, 117, 132

Publicidade 52, 55, 92

R

Resistência 6, 7, 13, 21, 22, 28, 49, 51, 53, 54, 56, 58, 135, 139, 140, 144, 147, 148, 149

S

Subjetividade 8, 24, 33, 37, 49, 51, 67, 106, 107, 110, 115, 117, 139, 149, 155, 156

Surdo 8, 120, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138

T

Tragédia 36, 41, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 77

Transexualidade 139, 145, 146



**EDITORIA
ARTEMIS
2020**