

A IMPORTÂNCIA DE APRIMORAR AS HABILIDADES PROFISSIONAIS DO RADIALISTA

Thiers Gomes da Silva¹

¹ Professor do Curso de Rádio, Televisão e Internet. thiers.gomes@unesp.br

Grupo de trabalho: PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

Palavras-chave: rádio, habilidade profissional, radiodifusão, produção radiofônica, audiência.

Introdução: A comunicação pode ser uma parte integrante de qualquer atividade empresarial, e seu uso estratégico, atualmente, é um procedimento que pode nortear qualquer empresa a ter sucesso no mercado global. Vale ressaltar a importância de o profissional de radiodifusão organizar a sua produção para possibilitar a eficiência do processo de comunicação por meio do rádio. A constante busca de fórmulas inovadoras para ampliar a audiência radiofônica brasileira visa aumentar os investimentos de verbas e, conseqüentemente, incorporar as novas tecnologias no processo produtivo. Por isso, o profissional de radiodifusão pode ser cobrado por índices de audiência em seu trabalho. Este trabalho se trata de uma pesquisa para o aprimoramento profissional da radiodifusão.

Objetivos: Este trabalho tem como meta estudar e identificar procedimentos profissionais que possam garantir o êxito na comunicação por meio do rádio.

Relevância do Estudo: Diante deste breve cenário evolutivo, dos constantes aprimoramentos ligados às tecnologias e da importância do rádio como meio de comunicação, os dirigentes de emissoras radiofônicas, caso queiram fazer da emissora um serviço de radiodifusão em evolução, devem favorecer ao radialista a opção de renovar suas habilidades e competências, adquirindo sempre novos conhecimentos para melhor desempenhar suas devidas funções no trabalho de comunicação.

[...] Num levantamento extraoficial até a última segunda-feira aponta no Estado de São Paulo 55 emissoras que já migraram da AM para FM. Na região de Bauru são a Rádio Máxima de Ibitinga 90,3, a FM Nativa de Bauru 91,5, Rádio Amiga 96,7 de Lins, Jovem Pan News Bauru 97,5, Difusora Santa Cruz 97,9, Rádio Alvorada de Lins 101,7, Rádio Cultura de Pederneiras 104,1 e Paranapanema 99,1 e Piratininga 96,3, ambas Piraju. O levantamento é feito com base em informação de visitantes do portal tudoradio.com e das próprias emissoras." (ALONSO, 2018).

Materiais e Métodos: Sendo provável a ausência do campo visual da comunicação na produção realizada pelo rádio e valendo-se dos conhecimentos e pesquisas da comunicação associados à prática profissional em radiodifusão, é possível identificar, por meio das práticas que envolvem a pesquisa, os elementos que caracterizam as habilidades de profissionais de radiodifusão. Destaca-se que a comunicação no rádio surge, primeiramente, pela oralidade de natureza profissional e, antes, planejada pelo profissional de radialista, sendo este um primeiro intérprete e processador dos conteúdos inseridos nos roteiros dos programas. "No rádio, uma palavra ou frase pronunciada inadequadamente põe em questão o conteúdo da mensagem e, com ele, também a competência do locutor" (MEDITISCH, 2001, p. 202). A programação radiofônica pode, fazendo o planejamento de temas e conteúdos, expressando-se por meio da organização e combinação da palavra, do efeito sonoro e da música, transmitir a informação que atenda as necessidades de uma comunidade de ouvintes.

Resultados e Discussões: Mesmo que a comunicação radiofônica seja abrangente para vários tipos de pessoas, o ouvinte deve ser considerado como alguém especialmente íntimo e individualizado em uma espécie de diálogo imaginário proposto pelo locutor, ao longo da transmissão do programa. A atuação do radialista realizando uma prática planejada de comunicação pode demonstrar um poder efetivo, ou seja, uma significativa responsabilidade social de poder interferir, com o rádio, no cotidiano social, como, também, por este profissional, manter uma relação com as fontes de informação e seus interesses.

Conclusão: O rádio, meio de comunicação social, pode servir de suporte para a informação de conteúdos significativos. É fato comum que, nos ouvintes, as suas observações e percepções estão diretamente ligadas as suas próprias idéias ou concepções, algo que pode fazer do ouvinte, conseqüentemente, um reproduzidor da informação. Contribuir com para a eficiência da comunicação, por meio da transmissão de programas radiofônicos que estimulem o interesse em ouvir rádio, pode instruir a sociedade a refletir e lidar com situações que interferem direta ou indiretamente na vida cotidiana.

Referências

- ALONSO, Aurélio. AM muda de frequência para se reinventar. **Jornal da Cidade**, 26 de ago. 2018. Regional. Disponível em <<https://www.jcnet.com.br/Regional/2018/08/am-muda-de-frequencia-para-se-reinventar.html>>. Acesso em: 26 ago. 2018.
- ZUCULOTO, Valci Regina M. **As perspectivas do rádio na sociedade da informação:** reflexões sobre a programação das emissoras públicas. 2004. Disponível em <IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom >. Acesso em 08 set. 2018.
- MEDITSCH, Eduardo. **O rádio na era da informação**. Florianópolis, SC: Insular. 2001.
- BALSEBRE, Armand. **El lenguaje radiofonico**. Espanha: CATEDRA, 1994.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Rio de Janeiro: Edições 70, 2009.
- BUENO, Wilson da Costa. **Estratégia de comunicação nas mídias sociais**. Barueri: Manoli, 2015.

UMA ANÁLISE CRÍTICA SOBRE A TRAJETÓRIA DO HERÓI COM BASE NO FILME “MAIS FORTE QUE O MUNDO - A HISTÓRIA DE JOSÉ ALDO”

Giseli Fregolente Patrinhani¹; Paola Cristina de Oliveira Matheus²

¹Aluna de Doutorado de Mídia e Comunicação – Universidade Estadual Paulista – UNESP –
gifregolente@gmail.com

²Especialista em Marketing e Comunicação – Faculdades Integradas de Bauru – FIB
paolamatheuspp@gmail.com

Grupo de trabalho: PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

Palavras-chave: produção audiovisual, adaptação literária, análise de conteúdo.

Introdução: A jornada do herói, proposta por Joseph Campbell (2003), apresenta uma série de atos e elementos que, quando presentes no contexto, compõem a trajetória e norteiam a produção, seja ela literária ou audiovisual. Um exemplo de narrativa baseada nesta proposta de Campbell foi a saga Star Wars, produzida por George Lucas nos anos 70. Esta jornada, quando analisada na produção “Mais forte que o mundo – A história de José Aldo” causou inquietação quanto a sua adaptação ao contexto contemporâneo. Os elementos que fundamentam a teoria de Campbell parecem não se “encaixar” nesta produção contemporânea.

Objetivos: O presente estudo tem por objetivo analisar criticamente a trajetória do personagem Aldo, presente no filme “Mais forte que o mundo - A história de José Aldo”, abordando a ótica do mito, partindo das fases da jornada do herói de Joseph Campbell para refletir sobre o contexto contemporâneo, a visão do herói sob a influência da indústria cultural.

Relevância do Estudo: Este estudo torna-se relevante por apresentar uma reflexão, análise e, indiretamente, a comparação de um modelo proposto por Campbell em diversos momentos de sua vida, publicado nos anos 90, com uma produção contemporânea, na qual, a trajetória do herói, vivida pelo ator principal segue outros caminhos e representa, por meio de diversos elementos, o cidadão e o espectador contemporâneo. Este tema pode ser aprofundado em distintos graus e eixos temáticos, a fim de apresentar novas reflexões em diversas áreas como adaptação de histórias do personagem, presentes em *sites* e *blogs*, como em documentários para o cinema, como esta proposto neste resumo.

Materiais e métodos: Para a composição desta reflexão, buscou-se analisar a produção cinematográfica de Afonso Poyart a partir de autores, como: Joseph Campbell, Mircea Eliade, Martin Cézard Feijó, como textos apresentados sobre a vida do personagem Aldo.

Resultados e discussões: Para Feijó (1984), o mito é a representação coletiva das crenças de um povo; sendo assim, pode ser considerado a “verdade” desse povo. O surgimento da personagem herói se deu com o mito, e ele tem semelhanças encontradas em variados povos, diferentes culturas e épocas. O autor explica que “a criação e a sobrevivência do mito é obra do inconsciente que se torna parte da vida cultural de um povo” (p. 20), e ele ainda complementa que “eles adquirem uma forma que passa a ser assumida por toda a sociedade” (p. 21). Segundo Eliade (2002, p.07), o mito acabou recebendo um outro valor semântico, herança de sociedades arcaicas, em que o mito também é considerado “uma ‘história verdadeira’ e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo”. O mito contribui, fornecendo modelos para a sociedade, portanto, “o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’”, e o autor ainda complementa

que ele é “a narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser” (p. 11). Campbell (2000) nos mostra que existem mais semelhanças do que diferenças nas diversas mitologias espalhadas mundialmente, em diferentes culturas e períodos históricos. Referente à jornada do herói, o núcleo dessa estrutura, conhecido como monomito, baseia-se em Separação-Iniciação-Retorno, o percurso vivenciado pelo herói. A cada item derivam-se subseções, as quais encontramos em Campbell (2000). Dentre elas, destacam-se “o chamado para a aventura”, “o auxílio sobrenatural”, “o caminho das provas”, “a sintonia com o pai”, “a apoteose” e “a benção última”. Estas se aproximaram do mito na produção analisada em momentos de tensão na produção. É importante frisar que, esse modelo de Campbell (2000), não é de forma alguma um modelo sequencial, fechado, imutável, podendo ser detectadas as diferentes fases da jornada do herói em sequências diferenciadas, ou até mesmo não estando todas presentes em determinado estudo de determinado personagem, havendo uma certa mobilidade e flexibilidade nessa jornada considerada universal, mas que pode ser observada por diferentes ângulos, diferenciadas formas. Após discorrer os atos identificados no filme, houve uma inquietação. O modelo descrito por Campbell ainda se aplica ao contexto contemporâneo?

Conclusão: Neste filme, em específico, pudemos observar que diversos atos não se encaixavam e não seguiam a sequência que nos foi apresentada durante as leituras; porém, também foi dito que não há uma ordem para tal trajetória. Mas a maior inquietação foi o fato de que não ficaram claras e definidas estas etapas no filme, podendo haver uma decisão irracional, guiada por poucas evidências durante as cenas, e até um “achismo”. O fato de que a narrativa analisada não deixa claro seguir esta jornada, fez-nos refletir sobre a possibilidade deste filme, escolhido como nosso objeto de estudo, apresentado no contexto contemporâneo, não seguir o modelo proposto por Campbell. Portanto, acreditamos que, apesar de verificarmos os atos e analisarmos as cenas, o filme deixou a desejar ao não contemplar alguns itens da jornada do herói. Sendo assim, acreditamos que o modelo de Campbell (2000) não se encaixe adequadamente a este filme e, talvez, não se encaixe em figuras de heróis no contexto contemporâneo.

Referências

- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. 6. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2000.
CAMPBELL, J. **A jornada do herói: Joseph Campbell vida e obra**. São Paulo: Ágora, 2003.
ELÍADE, M. **Mito e realidade**. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
FEIJÓ, M. C. **O que é herói**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
Mais forte que o mundo - A história de José Aldo. Produção e direção de Afonso Poyart. Brasil: BLACK MARIA E GLOBO FILMES, 2016. DVD.

VÍDEO SOB DEMANDA: EXTENSÃO DA COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL

Luís Enrique Cazani Júnior¹

¹Doutorando em Comunicação - Universidade Estadual Paulista - UNESP- enrique.cazani@unesp.br

Grupo de trabalho: PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

Palavras-chave: audiovisual, vídeo sob demanda, extensão, mídiatização.

Introdução: Em listagem oficial divulgada pela Agência Nacional de Cinema (Ancine), em março de 2018, são indicados cinquenta e dois serviços registrados de vídeo sob demanda no Brasil. O documento apresenta seu título, modelo de negócio e endereço de acesso.

Objetivos: Esta comunicação objetiva avaliar as aplicações elencadas a partir dos estágios do processo de mídiatização estabelecidos pelo pesquisador alemão Winfried Schulz (2004).

Relevância do Estudo: O vídeo sob demanda emerge como importante desdobramento da cadeia de distribuição de conteúdo audiovisual, oferecendo a flexibilização da recepção. Sua notabilização deriva dessa característica, que desencadeou a proliferação de mecanismos.

Materiais e Métodos: Extensão, substituição, combinação e estabilização são os estágios propostos por Schulz (2004) para avaliar o estado de mídiatização dos exercícios sociais. Nas palavras de Schulz (2004, p.89, tradução nossa), “atividades de mídia não só estendem e (parcialmente) substituem atividades não-mediadas; como também elas se fundem e se misturam”. Já nas mediadas, existe complexificação dessa linha evolutiva pela sua repetição.

Resultados e Discussões: O estabelecimento da origem da prática possibilita responder se são ramificações. A operação permite, também, levantar quem responde pela produção e/ou licenciamento dos artefatos. Simbolicamente, todos as aplicações de vídeo sob demanda são extensões da fruição da televisão e do cinema pelo fato de que seus conteúdos provêm ou são derivados dessas comunicabilidades clássicas. Ao aplicar a teoria da estruturação de Anthony Giddens no cenário, define-se mídiatizar como o trânsito desses recursos (e regras) midiáticas para espaços contendo regras e recursos, ocorrendo alterações. Para manter a configuração é preciso reprodução. Concretamente, a Tabela 1 mostra nativos da Internet:

TABELA 1 – Serviços originados da Internet

Nativas da Internet	
Natureza	Serviço de VOD
Colaborativa, ativista e educativa	Afroflix e LibreFlix
Comercial	ScapCine, Vimeo, YouTube, Looke, Old Flix, Netmovies e Mubi

Fonte: autoria própria.

A Tabela 2 apresenta os serviços derivados de organizações tradicionais, midiáticas ou não, sendo que as últimas diversificaram suas atividades, produzindo ou licenciando conteúdos. O modo assíncrono pode suplantiar ou complementar o síncrono. A obra é disponibilizada nesses mecanismos por empresas que produzem ou que obtêm licenças. Há hierarquias e prioridades nos múltiplos pontos de acesso, conforme as “janelas de exibição”. Se antes as programadoras agrupavam, operadoras estão entrando nesse negócio, dissociando canais. A modalidade *catch up TV* (cortesia para assinante de televisão) possui 4 origens: canal,

programadora, empacotadora e operadora. Os arranjos tradicionais estão sendo diluídos. No olhar sobre a combinação de recursos, nota-se a armazenagem e a conexão como os expedientes que constituem a nova ambiência para as obras. O caráter recente e as modificações frequentes sugerem aprimoramento e falta de estabilidade das aplicações. Há descontinuidade de propostas também.

TABELA 2 – Serviços derivados de organizações tradicionais

Organizações tradicionais	
Origem da Extensão	Serviço de VOD
Canais de televisão aberta	R7 Play e Globo.TV+ / Globo Play
Canais de televisão fechada	AXN, Canal A&E play, Canal Sony, Cartoon Network Go (CN Go), Play MeuLifetime, Play Seuhistory, Space Go, TNT Go, Fish TV, Watch ESPN, ESPN Play, Philos TV e Telecine On
Programadoras de televisão fechada	Fox Play, FOX+, HBO Go, Globosat Play, Cracle e Esporte Interativo Plus
Empacotadora de televisão	PlayPlus
Operadoras de televisão fechada	Clarovídeo, Sky Online, Vivo Play, Net Now e Oi Play
Festivais	My French Film Festival
Empresas de Tecnologia	Microsoft Movies & TV, Google Play, Sony Video Unlimited, Xbox Video, Enterplay e Itunes Video
Instituições Sociais	Videocamp
Locadoras de mídias físicas	Netflix
Outras Instituições	Amazon Video, Planet Kids, ChunchyRoll, Babidiboo.tv, Univer e NBA TV

Fonte: autoria própria

Conclusão: Existe uma tradição de pesquisas sobre a dimensão extensionista dos aparatos tecnológicos: da expansão das civilizações no viés espacial ou temporal de Innis (2011) ao prolongamento dos sentidos com McLuhan (1964) e do processo comunicacional, com o sistema de resposta postulado por Braga (2006). Nessa linha de pensamento, o vídeo sob demanda emerge como uma extensão audiovisual (Processo FAPESP: 2017/ 25124-5).

Referências

- ANCINE. **Serviços sob demanda (VOD) disponíveis no Brasil**, disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/3001.pdf>. Acesso em: 30 out.2018.
- BRAGA, J. L. **A sociedade enfrenta sua mídia**. São Paulo: Paulus, 2006.
- GIDDENS, A. **A constituição da sociedade**. São Paulo: Editora Unesp, 1991.
- HJARVARD, S. **A midiatização da cultura e da sociedade**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2014.
- INNIS, H. **O viés da comunicação**. Petrópolis: Rio de Janeiro, 2011.
- MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Cultrix: São Paulo, 1964.

SCHULZ, W. **Reconstructing Mediatization as an Analytical Concept**. European Journal of Communication. v.1, n19.1, p87-101, 2004.

O MEDO NA LINGUAGEM AUDIOVISUAL

José Rubens Leal de O. Rossetto¹; Maysa Leal de Oliveira²

¹Graduado em Produção Audiovisual nas Faculdades Integradas de Bauru – FIB –
jrubensrossetto@gmail.com.br;

²Maysa Leal de Oliveira – Doutoranda na Universidade Federal de São Carlos - UFSCar -
maysaleal@hotmail.com

Grupo de trabalho: PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

Palavras-chave: audiovisual; medo; terror no audiovisual; linguagem não verbal.

Introdução: Nossa pesquisa propõe o estudo do medo e sua compreensão enquanto recurso na linguagem audiovisual. “As histórias de terror sempre fizeram parte do imaginário do ser humano” e sendo assim, o “prazer em sentir medo e a arte de infligi-lo”, desde o início do cinema, conquistaram seu espaço (GHIROTTI, 2011). Nosso trabalho procura compreender os caracteres do medo que possam ser explorados em linguagem audiovisual, despertando o medo do público. Para isso, estudamos o medo enquanto emoção, suas manifestações na natureza humana e buscamos aprofundar nosso conhecimento sobre o gênero de terror no audiovisual, estudando obras que exploraram o medo em linguagem verbal e não verbal, ou que independam de idiomas.

Objetivos: Nosso trabalho procura compreender se existem caracteres universais do medo que possam ser explorados em linguagem audiovisual.

Relevância do Estudo: Existe um fascínio causado pelo gênero de terror no cinema que, segundo Ghirrotti (2011), encontra sua principal explicação no fato de “lidar com questões que culturalmente nos inspiram alguma apreensão, tais como os pesadelos ou o medo da morte”. Esse gênero possui “uma estética peculiar, em que aspectos técnicos como iluminação e trilha incidental têm uma maior importância na composição do suspense, contribuindo para que o espectador seja induzido à apreensão” (Ghirrotti, 2011). Compreender os mecanismos do medo e sua trajetória no cinema de terror e em obras audiovisuais de outros gêneros refinam a competência dos que se interessam pela realização de produções audiovisuais que explorem o tema.

Materiais e Métodos: Com os recursos da Internet buscamos, inicialmente, referências em artigos da área da Psicologia que conjugaram os temas “medo” e “cinema”. Optamos a seguir, por uma revisão histórica e analítica da filmografia clássica do gênero de terror no cinema e seguimos com a análise do medo em obras audiovisuais de outros gêneros, incluindo o cinema mudo e aquelas que causam medo sem fazer recurso ao idioma.

Resultados e Discussões: O medo é uma “das emoções primárias” presentes em todos os animais superiores (e, portanto, no homem) e resulta de uma “aversão natural às ameaças” (Muralha, 2016). Na arte, o medo aparece como uma forma de entretenimento e, por isso, constitui só por si um gênero narrativo. Encontramos “na mitologia e nas religiões” as “primeiras fontes de material bruto para as criações artísticas deste gênero”. É partindo da mitologia que o terror chega à literatura e depois salta para as telas do cinema. O gênero ganhou corpo nos anos de 1930, quando “foi dominado por completo” pelo famoso estúdio de cinema norte-americano Universal, que promoveu a “ascensão dos monstros”, fornecendo “pesadelos de infância” e investindo “pesadamente nas lendas mais famosas: Múmia, Frankenstein, Drácula, Lobisomem”. Na década de 1960, a companhia inglesa Hammer viveu um “período de ouro” ao acrescentar “sangue na rotina dos filmes”. Além

disso, “diretores como Bergman, Polanski, Wyler, Aldrich, Clayton, Powell e Hitchcock perceberam que o segredo para o sucesso estava na psique humana” e “o quanto a insanidade do homem nos assusta”. Também “no campo fantástico”, o período “foi marcado por grandes gênios”, com destaque para “Bava, na Itália” e “Mojica Marins, no Brasil” (Lehmann, 2017). Na década de 1990, o diretor norte-americano “Wes Craven trouxe o terror para nosso inconsciente na forma de um esturpador que matava os adolescentes em seus sonhos” (Lehmann, 2017) O século XXI “veio com novas ideias e novos conceitos” e “A Bruxa de Blair, de Sanchez e Myric”, emplacaram “o seu terror com a ferramenta mais palpável que se poderia imaginar: o marketing publicitário”. O gênero de terror parece evidenciar diferentes variações, conforme época e o país em destaque e atualmente, o segredo estaria em perguntar o que nos assusta: “Espíritos? O fundamentalismo religioso? Jovens encapuzados dispostos a tomar nossa propriedade? A fragilidade familiar? As respostas são individuais, claro. Mas o problema é contínuo” (LEHMANN, 2017).

Conclusão: Na história do cinema, os maiores medos humanos foram matéria-prima para uma infinidade de produções concentradas “no lado obscuro da vida, no proibido, em eventos estranhos e alarmantes”, lidando “com a nossa natureza mais primitiva”, com nossos “pesadelos, nossa vulnerabilidade, nossa alienação, nossas repulsões, nosso terror do desconhecido” e, sobretudo, com “nosso medo da morte” (DIRKS, 2017). A ambiguidade e a estranheza, assim como a dissonância cognitiva aparecem como importantes recursos do medo no audiovisual. Chamou-se “vale da estranheza” a classe de “coisas assustadoras que nos remetem ao que conhecemos e com o que estamos familiarizados” (FREUD, 1919:2). O vale da estranheza ou o inquietante surgem da ambiguidade entre o familiar e o não-familiar provocando incertezas sobre qual a reação adequada, o que é, em essência, a fonte do sentimento de inquietação. Os limites entre o familiar e o inquietante são tênues; estão nas sutilezas, e é a ambiguidade que nos lança no vale da estranheza. A dissonância cognitiva por sua vez, refere a “simultaneidade ou sucessão de dois ou mais sons desarmoniosos”, “uma desproporção desagradável”, uma “incoerência”, um “desconcerto ou má combinação” (de palavras ou estilo). A linguagem audiovisual, por permitir a sobreposição, a simultaneidade e a sequenciação de ideias, não demorou em explorar essa condição de maneira criativa, tornando o vale da estranheza e a dissonância cognitiva recursos espetaculares e universais para se causar o medo numa produção audiovisual.

Referências

- DIRKS, Tim. **Horror films**. AMC, FilmSite. Disponível em: <http://www.filmsite.org/horrorfilms.html>. Acesso em: 01 abr. 2017.
- FREUD, Sigmund. **The “Uncanny”**. 1919. Disponível em <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2017.
- GHIROTTI, Joaquin. Filmes de Terror. **A história dos sustos na sétima arte**. Publicado em 10/04/11. Disponível em: http://www.spectrumgothic.com.br/gothic/cinema/filmes_terror.htm
Acesso em 13 mar.2017.
- LEHNEMANN, Andrey. **A evolução do medo no cinema de terror**. Publicado em 12/01/2017. Disponível em: <http://dc.clicrbs.com.br/sc/entretenimento/noticia/2017/01/andrey-lehmann-a-evolucao-do-medo-no-cinema-de-terror-9298481.html>. Acesso em: 29 mar.2017.
- LOIOLA, Rita. **Entenda por que gostamos de sentir medo**. In: Revista Galileu (28/12/2009). Disponível em: <http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0,,EMI113919-17579,00-ENTENDA+POR+QUE+GOSTAMOS+DE+SENTIR+MEDO.html>. Acesso em: 13 mar.2017.
- MURALHA, Edson Moraes. **Os sentimentos e suas emoções**. Publicado em 19/02/2016. Disponível em: <https://www.wattpad.com/272322545-os-sentimentos-e-suas-emo%C3%A7%C3%B5es-capitulo-v-a-coragem>. Acesso em 13 mar.2017.
- PRIMATI, Carlos. In: GARCIA, Demian. **Cinemas de horror**. São José dos Pinhais/PR: Editora Estronho, 2016.

VÍDEO, TEATRO E A CULTURA DA SALA DE ESPETÁCULOS: OS ANOS SUBTERRÂNEOS DO TEATRO OFICINA (1979-1993)

Ivan Augusto Soares Vinagre¹; Fabíola Pereira Soares²

¹Mestrando em Imagem e Som – Universidade Federal de São Carlos – UFSCar –
ivancgctba@gmail.com

²Professora de Produção Audiovisual – Faculdades Integradas de Bauru – FIB
fapsoares@yahoo.com.br

Grupo de trabalho: PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

Palavras-chave: cinema, vídeo, teatro; intermedialidade; teatro oficina

Introdução: O Teatro Oficina, a mais longeva companhia teatral do Brasil em atividade, nasceu em 1958 no Largo São Francisco, em São Paulo e viveu, durante os anos de 1960, um momento ascensional, encenando os maiores dramaturgos do mundo, de Brecht a Oswald de Andrade e excursionando diversas vezes, pelo Brasil e pela Europa. A intensa censura enfrentada durante a ditadura obrigou alguns de seus integrantes ao exílio, dissolvendo o grupo, que retornaria as atividades na abertura dos anos 1980. Por investir em pesquisas multidisciplinares, envolvendo diversas formas de expressão artística, sobretudo cinema e vídeo, o período é de pouco interesse de pesquisas com viés teatral, como se observa pela declaração do pesquisador Luis Fernando Ramos em seu verbete na Enciclopédia Itaú de Cultura Brasileira: “Após seu retorno para o Brasil, concentra esforços em projetos que incluem novas linguagens. A década de 1980 registra limitada ação do grupo” (ITAÚ CULTURAL, 2018, verbete *Teatro Oficina*). Por esse motivo, os anos entre 1979 e 1993 são chamados de Anos Subterrâneos, um período de prolixa produção audiovisual, no qual, porém, o Oficina não estreou oficialmente nenhum espetáculo teatral.

Objetivos: Geral - Promover uma revisão historiográfica sobre os Anos Subterrâneos (1979-1993) do Teatro Oficina, enfatizando e analisando a produção audiovisual, que se tornou a principal frente de produção do grupo nesse período. **Específicos** - Compreender como a inserção do vídeo como ferramenta de produção alterou a produção teatral do Oficina nos anos seguintes ao retorno do exílio; analisar relações intermediáticas entre Vídeo e Teatro a partir da bibliografia oferecida pelo campo de estudo das novas mídias, a Intermedialidade; medir e analisar os impactos causados pela produção de vídeo do Oficina no contexto de emergência dessa nova mídia em São Paulo, nos anos de 1980.

Relevância do Estudo: Apesar de manter, até os dias de hoje, a respeitável média de montagens de dois espetáculos por ano, a produção acadêmica relacionada ao Oficina se concentra no período em que o grupo surgiu como companhia profissional (1961-1973) e há poucos estudos referentes aos aspectos relacionados a sua produção audiovisual, tão rica e diversificada quanto a teatral. Sobre esse fenômeno, a pesquisadora Isabel Silva observa:

É curioso observar que, apesar de estar em atividade até os dias de hoje, a quase totalidade da bibliografia enfatiza a importância do “Oficina” exclusivamente na década de 1960. O mesmo ocorre com as análises específicas sobre o grupo que, com exceção dos trabalhos mais recentes como o de Meiches, Labaki e Pires, não fazem referências ao período posterior aos anos de 1970. Entretanto, mesmo as análises voltadas para o período posterior a década de 1960 tomam o teatro como foco principal e desconsideram a produção audiovisual”. (SILVA, 2002, p. 10).

Esse trabalho se dirige, exatamente, a atuar nesse problema, lançando luz sobre os anos subterrâneos do grupo.

Materiais e Métodos: A principal fonte de materiais é o próprio acervo audiovisual do grupo, registrado em uma diversidade impressionante de mídias: U-Matic, VHS, S-VHS, VHS-C, BETACAM, BETA ANALÓGICA, BETA DIGITAL, MINI DV, DV e HD (cartões), além de material em película (SUPER 8, 16mm, 35mm). O conjunto descrito acima será analisado segundo referencial metodológico oferecido pela bibliografia de estudos da área de novas mídias e intermedialidade: “Intermedialidade” de Claus Cluver, “Politics of Impurity” de Lúcia Nagib e “ReMediation, Understanding New Media” de Jay Bolter e Richard Grusin,

Resultados e Discussões: Os Anos Subterrâneos representaram para o Oficina o amadurecimento de sua tradição pregressa com o audiovisual, sobretudo o vídeo. Mesmo em um período de dificuldades financeiras e políticas (retorno do exílio), a atividade constante em diversas frentes culturais manteve o teatro em funcionamento, com obras audiovisuais que problematizavam a lentidão da abertura política do país, ao mesmo tempo em que ensaiavam práticas que viriam a ser exploradas no futuro da companhia. A análise dessas obras audiovisuais também sugere o *modus operandi* do grupo em relação ao vídeo como arma política pelas reivindicações de verbas para a manutenção de sua produção. De fato, o vídeo mais assistido no portal da Folha de São Paulo em 2017 é uma reunião filmada por um ator-cinegrafista do Oficina entre Zé Celso, João Dória Jr. (ex-prefeito de São Paulo) e Sílvio Santos, com mais de 640 mil visualizações até agosto de 2018.

Conclusão: O Oficina não teria passado pelos anos 1980 sem o vídeo, que se revelou uma arma política e de difusão de ideias para um grupo impedido, pela censura e pela coerção econômica, de montar novas peças. As práticas audiovisuais seguiriam pelos 30 anos seguintes, sendo até hoje um importante elemento da produção do grupo. Infelizmente, por um histórico de pesquisas que se baseiam nas especificidades de um meio artístico, essa produção ficou de fora de muitos estudos sobre o grupo. Uma metodologia baseada em estudos interartes e intermídias possibilita o resgate e a contextualização desses materiais, de imensa importância artística e histórica para o teatro e o cinema paulista.

Referências

- BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. **Remediation: understanding new media**. MA: The MIT Press, 1999.
- CLÜVER, Claus. **Intermedialidade**. Aletria: Revista de estudos de literatura. MG nov. 2011.
- NAGIB, Lúcia, “Politics of impurity”. In. NAGIB, L.; JERSLEV, A. (eds). **Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film**. London, New York: I.B. Taurus, 2014, p. 21-39.
- SILVA, Isabel Pereira. Bárbaros **Tecnizados: cinema no Teatro Oficina**, São Paulo: USP, 2006.
- TEATRO Oficina. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

“TRAMAS DO ENTARDECER” (1943): UMA ANÁLISE DA ORGANIZAÇÃO DE IMAGENS SIMBÓLICAS NO CINEMA ATRAVÉS DA EDIÇÃO

Liene Saddi¹; Eduardo Trombini²

¹ Docente do Curso de Produção Audiovisual – Faculdades Integradas de Bauru – FIB – lienesaddi.fib@gmail.com

² Graduado em Produção Audiovisual (Faculdades Integradas de Bauru) e em Design (IESB-Bauru) eduardoctrombini@gmail.com

Grupo de trabalho: PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

Palavras-chave: cinema experimental; montagem; símbolo; arquétipos.

Introdução: A obra de Maya Deren (1917-1961), cineasta experimental húngara radicada nos Estados Unidos, inaugura princípios criativos até hoje incorporados na cinematografia contemporânea. Na realização de alguns curtas-metragens em vida, a cineasta se preocupou majoritariamente com a questão de como a ‘experiência da realidade’ pode ser incorporada pelo audiovisual (DEREN, 2008). Além de uma atenta observadora da estrutura de produção cinematográfica industrial e advogando sobre a possibilidade de realizar obras independentes com baixo orçamento, Deren indicava forte interesse na construção de imaginários de ‘estranheza’ por meio da narrativa cinematográfica, da organização de símbolos e de formas arcaicas de expressão e na reconstrução de lógicas rítmicas e visuais por meio da edição em seus filmes. A obra “Tramas do Entardecer” (*Mesher of the Afternoon*, 1943), seu primeiro curta-metragem realizado em parceria com Alexander Hammid, é considerado pela crítica mundial um clássico do cinema norte-americano e anuncia uma série de questões que serão desenvolvidas ao longo de sua filmografia, em especial a função da narrativa audiovisual como ritual de organização entre pulsões internas e imagens do inconsciente coletivo.

Objetivos: A partir de uma análise da montagem do filme “Tramas do Entardecer” (1943), discutir como a edição contribui na construção de uma narrativa audiovisual, que tem como foco a organização de ideias arquetípicas.

Relevância do Estudo: A forma de contar histórias pelo cinema, de certa forma, esteve historicamente ligada também ao desenvolvimento da Psicanálise (DANCYGER, 2003), com diferentes apropriações pelos cineastas a partir do século XX. Ao falar sobre Maya Deren, o teórico de cinema Ismail Xavier considera que a “busca por uma imagem-arquétipo coerente em si mesma, sem referenciais de espaço e tempo, capaz de criar uma ‘experiência mitológica’” (2005, p. 116) tem uma função específica na organização da consciência humana. Diferentemente de filmes de cunho surrealista, que priorizam a vazão subjetiva de conteúdos de desejo e traumas, os filmes de Deren apontam para um interesse em *organizar* estes conteúdos em uma experiência totalizadora e integrativa, procedimento que ela chama de *cinema-ritual*. Neste cinema, as formas que aparecem se coadunam com a concepção de Jung de que “a reação necessária e da qual o inconsciente coletivo precisa se expressar através de representações formadas arquetipicamente. O encontro consigo mesmo significa, antes de mais nada, o encontro com a própria sombra” (2000, p. 32). Esta forma de organização de conteúdos, no caso de Maya Deren, está fortemente ligada com seus procedimentos de edição, e sua análise pode fornecer caminhos para a compreensão de potenciais narrativos de outras obras audiovisuais.

Materiais e Métodos: Serão utilizados como materiais o curta-metragem “Tramas do Entardecer” (1943), além de bibliografia pertinente às áreas dos estudos visuais e da narrativa cinematográfica. A metodologia de análise do curta prevê, inicialmente, a

decupagem de planos, seguida de consolidação das observações sobre a estrutura de montagem da obra e de cotejamento dos dados com a bibliografia levantada.

Resultados e Discussões: A montagem neste curta-metragem opera essencialmente por meio da construção de uma atmosfera, em que a distinção entre misticismo e realidade se dissolve. Com uma decupagem controlada na composição de espaços internos, objetos e gestos físicos, em especial os da protagonista, é possível destacar alguns elementos preponderantes: montagem rápida com deslocamentos abruptos entre cenários, mas mantendo *raccords* de ação; múltipla exposição e variação de ângulos na apresentação da personagem, potencializando a sensação da existência de duplos e aumentando a sensação de fuga ou dissociação da realidade; construção de um espaço interno psíquico por meio da decupagem do interior da casa; utilização de imagens simbólicas que introduzem temas como: identidade, desejo, violência e libertação; valorização do olhar e da visão como espaço de projeção; conflito latente entre pulsão de vida e de morte, tensionado através de *loops* narrativos; rompimento da tensão ao final do curta, com um *take* da quebra de um espelho na beira da praia, em solução que “confirma a primazia da difusão da identidade” (DANCYGER, p. 230). A quebra do *loop*, nesse sentido, indica a resolução do conflito entre impulso e consciência, mesmo que de forma trágica.

Conclusão: No campo dos Estudos Visuais, Domenèch (2011) considera que

as imagens são lugares complexos nos quais se reúne o real, o imaginário, o simbólico e o ideológico, e nos quais, portanto, iniciam-se constelações de significados que é possível perseguir indefinidamente no sentido do sujeito ou do social

Assim, na discussão do potencial de uma imagem, é importante a reflexão dos caminhos por ela percorridos. No caso de “Tramas do Entardecer”, a questão da transfiguração da personagem é viabilizada pela montagem de planos entre a protagonista e seus duplos, a figura de manto e o homem, indicando a possibilidade de encontro de todas as personalidades dissociadas. Desta forma, considerando o uso simbólico de espelhos, que representariam o interior da psique, sua quebra ao final do curta ocorre, rompendo o *loop* narrativo anterior, anunciando imagetivamente a morte da personagem e, simbolicamente, a ruptura de padrões anteriores e o início de um novo ciclo. Há de se considerar, portanto, que esta forma narrativa assume a organização de símbolos como constituintes do interior do si mesmo, procedimento distinto, por exemplo, de narrativas em que a figura do antagonista, de monstros ou sombras aparecem como forças externas ao protagonista.

Referências

- DANCYGER, Ken. A influência das ideias psicanalíticas na montagem. In: **Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.
- DEREN, Maya. **Essential Deren**: collected writings on film. Kingston: Documentext, 2008.
- DOMÈNECH, Josep M. **A forma do real**: introdução aos estudos visuais. São Paulo: Summus, 2011.
- JUNG, C.G. Sobre os arquétipos do inconsciente coletivo. In: **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.