

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual – Mestrado

“VOU TE CONTAR UMA HISTÓRIA!”
ESTUDO A PARTIR DO FILME *SIMEÃO, O BOÊMIO*, DE JOÃO BENNIO

Marla Cardoso Oliveira Cunha

Goiânia/GO
2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
Biblioteca da UEG de Goiânia Laranjeiras
Bibliotecária: Jackellyne Nascimento da Costa CRB-1/1914

C972v Cunha, Marla Cardoso Oliveira.
“Vou te contar uma história!” : estudo a partir do filme
Simeão, o boêmio, de João Bennio [manuscrito] / Marla
Cardoso Oliveira Cunha. - 2011.
147 f. : il.

Orientadora: Profª. Pós-Drª. Alice Fátima Martins.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais, 2011.
Bibliografia.
Inclui lista de figuras.

1. Espectatorialidade 2. Cinema feito em Goiás 3.
Simeão, o boêmio 4. Narrativa visual I. Título.

CDU: 791.43(817.3)

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual – Mestrado

“VOU TE CONTAR UMA HISTÓRIA!”
ESTUDO A PARTIR DO FILME *SIMEÃO, O BOÊMIO*, DE JOÃO BENNIO

Marla Cardoso Oliveira Cunha

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual - Mestrado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE EM CULTURA VISUAL, sob orientação da Prof.^a Pós-Dr.^a Alice Fátima Martins.

Goiânia/ GO
2011

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual – Mestrado

“VOU TE CONTAR UMA HISTÓRIA!”
ESTUDO A PARTIR DO FILME *SIMEÃO, O BOÊMIO*, DE JOÃO BENNIO

Marla Cardoso Oliveira Cunha

Dissertação defendida e aprovada em 30 de junho de 2011.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Alice Fátima Martins (FAV/UFG)
Orientadora e Presidente da Banca

Prof. Dr. Lisandro Nogueira (FACOMB/UFG)
Membro Externo

Prof. Dr. Raimundo Martins (FAV/UFG)
Membro Interno

Prof.^a Dr.^a Iria Brzezinski (PUC-GOÍÁS)
Suplente do Membro Externo

Prof. Dr. Marcos Antônio Soares (FAV/UFG)
Suplente do Membro Interno

“O futuro da ciência reside no mundo mais
sutil do imponderável.”

Pietro Ubaldi

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer às pessoas que contribuíram para que eu chegasse até aqui, que acreditaram em mim, compartilharam comigo angústias, dificuldades, sorrisos, vitórias e que colocam muitas reticências em minhas histórias.

Ao meu marido, Leandro, pelo apoio e amor que me motivou a seguir em frente e que impulsiona minha evolução material e espiritual. Às minhas filhas, Mahalia e Beatriz, por existirem na minha vida e darem sentido a ela. À minha mãe, “*in memorian*” por sempre dizer que estudar é o princípio de tudo. Ao meu pai, pelo apoio e exemplo de que adquirir conhecimento é tarefa diária. Às minhas irmãs, meus irmãos, cunhadas, cunhados, concunhadas, concunhados, sobrinhas e sobrinhos, por fazerem parte da minha família. À minha sogra e ao meu sogro, pelo apoio e incentivo de continuar essa jornada.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Alice Fátima Martins, pela competência e sensibilidade que motiva e transforma àqueles à sua volta. Alice, obrigada pela paciência e auxílio nos momentos difíceis desta minha trajetória. Obrigada por acreditar em mim!

Aos meus amigos, pela paciência de me escutarem falar “*depois da dissertação...*”.

À Paula, minha grande amiga, que me motivou muito e me aconselhou sempre para o bem.

À Joanise Levy, Jô, pela amizade, incentivo e participação na pesquisa.

Aos participantes do grupo de discussão, que disponibilizaram seu tempo para fazerem parte dessa pesquisa.

Ao Eudaldo Guimarães, por fornecer informações importantes sobre o cinema feito em Goiás.

Ao Antônio Segatt, pela conversa esclarecedora.

À professora Lia, pela vontade e disponibilidade de me ajudar.

À Ivanete, por cuidar de minha família e dar opinião na hora certa.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG), por proporcionar minha bolsa de estudo.

Aos professores Dr.^a Irene Tourinho e Dr. Lisandro Nogueira, por participarem da banca de qualificação.

Aos professores Dr. Lisandro Nogueira, Dr. Raimundo Martins, Dr.^a Iria Brzezinski e Dr. Marcos Antônio Soares, por aceitarem participar da banca de defesa desta dissertação.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é investigar o cinema feito em Goiás com recorte no filme de João Bennio (1927-1984) *Simeão, o boêmio* (1969), a partir da sua relevância no âmbito sociocultural e histórico e de interpretações constituídas pelo grupo de discussão, formado por oito alunos e três professores do Curso de Comunicação Social/Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás. Para discutir sobre as possíveis relações entre público e realizador de cinema, foram promovidos sete encontros com o grupo de discussão, que aconteceram em duas etapas. A primeira contou com seis encontros organizados com a apresentação da proposta do projeto; projeção e discussão do filme; discussão com o grupo a partir de imagens diversas que se relacionam com o filme e nossos percursos e afetos; criação e realização de uma narrativa visual a partir dessas imagens e suas interpretações. A segunda etapa constituiu-se de apenas um encontro para apresentação, ao grupo de discussão, do resultado obtido com a narrativa visual finalizada. Considerando que as relações entre o espectador e o filme fazem parte das práticas sociais em uma constante relação entre ensinar e aprender, o espectador é pensado não como um consumidor passivo, mas como personagem principal que produz valores sociais e linguagens culturais, integrando a complexidade das dinâmicas da sociedade contemporânea. Considero que as histórias apresentadas neste trabalho não foram finalizadas, mas portam reticências para outras possíveis histórias que virão e outras tantas mais.

Palavras-chave: cinema, espectador, grupo de discussão e práticas sociais.

ABSTRACT

The object of this research is to investigate the cinema produced in Goiás specifically in the film by João Bennio (1927-1984) *Simeão, o boêmio* (1969), from its sociocultural and historical relevance and from interpretations constituted by a discussion group, formed by eight students and three professors of the Social/Audiovisual Communication Course at *Universidade Estadual de Goiás*. In order to discuss the possible relations between public and film producer, seven meetings with the discussion group have been called and happened in two phases. The first encompassed six meetings organized with the project proposal presentation; film projection and discussion; argumentation with the group based on various images which relate to the film and our trajectories and affection; creation and realization of a visual narrative derived from those images and their interpretations. The second phase consisted of only one gathering intended for presenting the result obtained with the the finalized visual narrative to the discussion group. Considering that the relations between the spectator and the film are part of the social practices in a constant relationship between teaching and learning, the viewer is thought of not as a passive consumer, but as a main character who produces social value and cultural languages, integrating the complexity of the contemporary society complexities. I consider that the histories described in this paper have not been concluded, still they bear some reserve for other possible histories yet to come and many more.

Key words: cinema, spectator, discussion group and social practices.

SUMÁRIO

	Página
APRESENTANDO O <i>SET</i> DE UMA NARRATIVA VISUAL	14
1 ARGUMENTO: A ESPECTATORIALIDADE E SUAS RELAÇÕES COM O FILME	19
1.1 Percursos da abordagem espectral	20
1.2 Os estudos culturais e a espectralidade cinematográfica	23
2 ROTEIRO DE PESQUISA: MOTIVAÇÕES E PRIMEIRAS ESTRATÉGIAS	26
3 PRIMEIRA SEQUÊNCIA: MEUS ENCONTROS COM O CINEMA FEITO EM GOIÁS	35
3.1 <i>Take</i> 1: Goiás e suas primeiras investidas no cinema	37
3.2 <i>Take</i> 2: Meu encontro do João Bennio, um cidadão do mundo, um mineiro no cinema goiano	38
3.3 <i>Take</i> 3: Meus encontros com <i>Simeão, o boêmio</i>	48
3.4 <i>Take</i> 4: Meus novos encontros com <i>Simeão, o boêmio</i>	49
4 SEGUNDA SEQUÊNCIA: OS ENCONTROS DO GRUPO DE DISCUSSÃO COM <i>SIMEÃO, O BOÊMIO</i>	59
5 TERCEIRA SEQUÊNCIA: <i>O CABARÉ DE JOHN TRAVOLTA</i>	113
6 EPÍLOGO	118
REFERÊNCIAS	123
APÊNDICE A - Tabela 1: Quem seriam os participantes do grupo de discussão, situação no curso, conheceu João Bennio e assistiu aos seus filmes	130
APÊNDICE B - Tabela 2: Adesão ao convite informal para formação do grupo de discussão	131

APÊNDICE C - Tabela 3: Lista de presença nos sete encontros (de 12 de maio a 23 de junho de 2010 e 04 de março de 2011)	132
APÊNDICE D - Tabela 4: Como ficou o grupo de discussão	133
ANEXO A – DVD: Filme <i>Simeão, o boêmio</i> (1969) e Narrativa visual <i>O cabaré de John Travolta</i> (2011)	134
ANEXO B - FICHA TÉCNICA FILME: <i>Simeão, o boêmio</i> (1969)	135
ANEXO C: Imagens trazidas por Jéssica Gomes da Silva	137
ANEXO D: Imagens trazidas por Juliany Vieira Germano	138
ANEXO E: Imagens trazidas por Yasmim Lopes Silva	139
ANEXO F: Imagens trazidas por Letícia Gouveia Rodrigues	140
ANEXO G: Imagens trazidas por Priscilla Gabrielle Pereira da Silva	141
ANEXO H: Imagens trazidas por Davi Rodrigues de Barros	142
ANEXO I: Imagens trazidas por Lissa Sousa	143
ANEXO J: Imagens trazidas por Renata Beatriz Oliveira	144
ANEXO K: Imagens trazidas por Loanise Levy (Jô)	145
ANEXO L: Imagens trazidas por Marla Cardoso Oliveira Cunha	146

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

	Página
Figura 1: retrato de João Bennio jovem	38
Figura 2: João Bennio a esquerda no papel de um louco em um hospício de uma cidade grande e Mazzaropi a direita no papel de Candinho no filme homônimo	39
Figura 3: João Bennio representando Gumercindo Tavares na peça <i>As mãos de Eurídice</i>	39
Figura 4: Ana Maria Magalhães no papel de Maria e João Bennio no papel de Júlio no filme <i>O diabo mora no sangue</i> (1968)	43
Figura 5: Tônia Carreiro no papel de Marta e João Bennio no papel de Antônio em cena do filme <i>Tempos de violência</i> (1969)	44
Figura 6: cartaz do filme <i>Tempos de violência</i> (1969)	45
Figura 7: João Bennio no papel de Simeão no filme <i>Simeão, o boêmio</i> (1969) ...	46
Figura 8: Paschoal Guida no papel de Azarento no filme <i>O Azarento, um homem de sorte</i> (1972)	46
Figura 9: cena de abertura do filme <i>Simeão, o boêmio</i>	53
Figura 10: cena de abertura do filme <i>Simeão, o boêmio</i> , o comício	53
Figura 11: cena do filme <i>Simeão, o boêmio</i> , o passeio de Simeão pelas ruas de Velha Ponte	53
Figura 12: cena do filme <i>Simeão, o boêmio</i> , diversão no rio	54
Figura 13: cena do filme <i>Simeão, o boêmio</i> , pessoas influentes no gabinete do prefeito Jacinto	54
Figura 14: cena do filme <i>Simeão, o boêmio</i> , esposa do prefeito Jacinto reunindo com mulheres de Velha Ponte	54
Figura 15: cena do filme <i>Simeão, o boêmio</i> , imaginação da Beata açoitando Simeão	55
Figura 16: cena do filme <i>Simeão, o boêmio</i> , o encontro do jovem casal na torre da igreja	55
Figura 17: cena do filme <i>Simeão, o boêmio</i> , o coronel Isidório e seus capangas em frente sua casa	55

Figura 18:	cena do filme <i>Simeão, o boêmio</i> , Simeão chega com Maria para reconciliar as duas famílias rivais	56
Figura 19:	cena do filme <i>Simeão, o boêmio</i> , Simeão pede ao padre para abrir a porta da igreja para celebrar o casamento do jovem casal	56
Figura 20:	cena final do filme <i>Simeão, o boêmio</i> , o jovem casal dá adeus a Simeão	56
Figura 21:	final do filme <i>Simeão, o boêmio</i> , a paz é restabelecida	57
Figura 22:	cena do filme <i>O ébrio</i> no bar	62
Figura 23:	cena do filme <i>Simeão, o boêmio</i> no bar	62
Figura 24:	velório	72
Figura 25:	cena do filme <i>E o vento levou</i>	72
Figura 26:	vista parcial da cidade de Pirenópolis destacando a Igreja do Rosário .	72
Figura 27:	vista frontal em <i>contra plongée</i> da Matriz de Nossa Senhora do Rosário em Pirenópolis	73
Figura 28:	ponte de madeira e Matriz de Nossa Senhora do Rosário ao fundo	73
Figura 29:	ponte de madeira e Casa de Câmara e Cadeia de Pirenópolis ao fundo	73
Figura 30:	banho em cachoeira de Pirenópolis	74
Figura 31:	ruas de pedras na cidade de Pirenópolis	74
Figura 32:	casa da ponte na Cidade de Goiás	74
Figura 33:	rua e casas da cidade de Goiás	74
Figura 34:	variedade partidária da atualidade	75
Figura 35:	recorte do Jornal do Brasil com notícia do seqüestro do embaixador alemão	75
Figura 36:	movimentação política, comícios	76
Figura 37:	a dança da deputada federal Ângela Guadagnin (PT-SP)	77
Figura 38:	desmistificação do estereótipo feminino	77
Figura 39:	reunião de mulheres	77
Figura 40:	a atriz Sônia de Paula e seu personagem Cadeirudo	78
Figura 41:	Juliana Paes no papel de Creusa na novela <i>América</i>	79
Figura 42:	máscaras da hipocrisia	79

Figura 43:	Betty Faria no papel de Tieta com José Mayer como Osnar, ex-amante de Tieta e Yoko Bell em <i>Bang Bang</i>	80
Figura 44:	Arlete Salles como Copélia e Fernanda Souza como Isadora no programa humorístico <i>Toma Lá Dá Cá</i>	80
Figura 45:	Stella Miranda como D. Álvaro em <i>Toma Lá Dá Cá</i>	81
Figura 46:	Mariana Santos como Dirce e Bernardo Jablonski como Aderbal em <i>Zorra Total</i>	81
Figura 47:	imagem de modelo	82
Figura 48:	Derci Gonçalves e a imagem do Sagrado Coração de Maria	82
Figura 49:	uma vizinha	83
Figura 50:	representação de um boêmio	83
Figura 51:	açoite de Jesus Cristo	84
Figura 52:	proteção paternal	84
Figura 53:	Virgem Santíssima	85
Figura 54:	Jesus Cristo e seus seguidores	85
Figura 55:	Jesus, o iluminado	85
Figura 56:	o uso de véu na igreja	86
Figura 57:	imagens de Nossa Senhora Aparecida, São Sebastião e Santa Bárbara, da Igreja Católica	86
Figura 58:	o pecado original	87
Figura 59:	casamento 1	87
Figura 60:	casamento 2	87
Figura 61:	o homem banana	88
Figura 62:	casamento 3	89
Figura 63:	casamento 4	89
Figura 64:	lua de mel	90
Figura 65:	casamento <i>gay</i> entre pastores	90
Figura 66:	Família	91
Figura 67:	Coração	91
Figura 68:	cartaz do filme <i>A última música</i>	92

Figura 69:	janela que mostra a vida alheia	92
Figura 70:	a fofoca	93
Figura 71:	seleção tricampeã em 1970	93
Figura 72:	John Travolta em <i>Nos embalos de: sábado à noite</i>	94
Figura 73:	<i>As panteras</i>	94
Figura 74:	o estilo <i>hippie</i>	95
Figura 75:	<i>hippie chic</i>	95
Figura 76:	biquínis e cabelos ditando moda	96
Figura 77:	LP de Chitãozinho e Xororó	97
Figura 78:	uniformes de colegiais	97
Figura 79:	o antes e o agora	98
Figura 80:	bohemia x boemia	98
Figura 81:	rapaz e sua filosofia boêmia	99
Figura 82:	a terra não existe	99
Figura 83:	a hierarquia em <i>Simeão, o boêmio</i>	99
Figura 84:	passeio de carroça	100
Figura 85:	refrigerante <i>crush</i>	101
Figura 86:	o Rei Roberto Carlos	101
Figura 87:	a união faz a força	101
Figura 88:	o grupo criando nossa história	103
Figura 89:	mapa da narrativa visual	105
Figura 90:	participantes do grupo de discussão no sétimo encontro	107
Figura 91:	o título da narrativa visual	109



APRESENTANDO O *SET* DE UMA NARRATIVA VISUAL

O ato de contar história é inerente ao ser humano, acompanhando-o desde os tempos mais antigos. Assim, os homens tecem redes a partir do contexto em que vivem. Desde que os humanos começaram a se agrupar, as narrativas fazem parte de sua vida. Elas não foram inventadas com o cinema, que tem pouco mais de 100 anos de idade, ou com a televisão, com mais de meio século de existência.

Desde milhares de anos, artistas se empenharam para dar vida às suas histórias, para contaminar sua audiência.

Mais recentemente, o cinema usa do poder de contar histórias para aterrorizar, encantar e inspirar espectadores.

Segundo George Miller² (2005, vídeo, parte IV):

Quando assistimos um filme muito bom algo extraordinário acontece. Ficamos tão envolvidos com o que está acontecendo que sentimos como se estivéssemos vivendo a história. Narrativas visuais têm um poder singular sobre nossa imaginação. Ela nos cativa. É trabalho do autor cativar o máximo de audiência que puder. Utilizamos todas as técnicas e conhecimento na construção de um filme visando encantar a audiência, para superar sua descrença, para acreditar de fato no que acontece a sua frente. (sic)

Desse modo, mais de um século depois, ainda pulsam as questões a respeito dessa máquina fantástica que em 28 de dezembro de 1895 deixou perplexo o público, ante a ilusão,

² Produtor e diretor de cinema americano.

o sonho, a forte “impressão” da realidade por ela projetada, que é uma das razões do grande sucesso do cinema. Não importa se a representação vista na tela de cinema é fidedigna ou não, o que interessa é a força da imposição à realidade, as interpretações e significações ocorridas durante o momento mágico experimentado na sala de cinema, a cada nova projeção. A instituição cinematográfica está imbuída de imaginação, simbolismo e desejo que leva espectadores a processos de identificação e projeção nos jogos e complexos mecanismos do inconsciente. O fascínio, a ilusão e a magia fazem do cinema um território que desperta paixões e ocupa imaginários.

No decurso do século XX, o cinema e a televisão compareceram como dois poderosos meios de entretenimento de massa. Daí a idéia de que *ninguém jamais saiu perdendo ao subestimar o gosto do público* não deixa de ser correta, mas é ao mesmo tempo cínica, no tocante a esses dois meios de comunicação, porque, em última instância, no processo de fazer um filme, cabe ao público o papel de garantir seu sucesso ou insucesso. Sendo assim, a indústria cinematográfica, por meio do público, transforma filmes em produto que a sociedade consome. Onde falar do cinema como prática social é falar, sobretudo, de seu público.

Com a convicção de que fazer cinema é estabelecer relações com o imaginário do espectador, cineastas trabalham nessa fantástica fábrica que tem a liberdade de fragmentar e manipular a história de várias maneiras, justapondo temas e tempos, articulando continuidades mesmo em sequências filmadas em diversas locações diferentes, sem comprometer a coerência da narrativa como um todo.

As grandes produções cinematográficas não ocorrem fora dos centros hegemônicos. Porém, nas periferias, esforços e experiências de menor pujança propagam-se. Embora sem maiores poderes no mercado cultural, a produção da periferia tem importância para o desdobramento da linguagem, da cultura e para a constituição de público.

Nesse sentido, a história do cinema no Estado de Goiás não é exceção. Sustenta ensaios malogrados, intenso empenho condimentado com sonhos e paixão, mas ainda encontra muitos obstáculos. Sem estudos históricos sistemáticos, para esta pesquisa foi necessário entrecruzar informações dos livros de Beto Leão com pessoas que conheceram João Bennio e produziram o cinema feito em Goiás.

Diante de muitas dificuldades, o cenário cinematográfico goiano vem tentando se estabelecer através do fomento das políticas de incentivo para sua produção. As dificuldades com que realizadores se deparam, vivenciam ao tentarem fazer cinema na terra em que prevalece uma cultura agropecuária, têm levado o sonho de João Bennio ainda a reverberar

naqueles que acreditam na possibilidade de Goiás vir a ter produções cinematográficas relevantes.

A oportunidade de discutir a produção audiovisual de Goiás me motiva a investir esforços nesse projeto, que também foi de João Bennio, e ainda é de todos aqueles que debatem a cultura local em interação com a produção de fora.

Minha proximidade com a produção audiovisual goiana e a convivência com professores e alunos do curso de Comunicação Social/Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás abriram a possibilidade de situar o cenário desta pesquisa.

Devido à escassez de disciplinas nos cursos de Comunicação Social que discutam o cinema feito em Goiás e suas implicações na formação de pessoas que têm a possibilidade de trabalhar com cinema, proponho que essa discussão venha a ser desenhada no âmbito da cultura visual, para deflagrar outras posturas no pensar a produção cinematográfica em Goiás e suas relações de natureza cultural, social, histórica.

A atualidade contempla estudos em cultura visual, ao expandir o campo das artes visuais, que “inclui as belas artes, a televisão, o cinema e o vídeo, a esfera virtual, a fotografia de moda, a publicidade, etc.” (FREEDMAN, 2000, apud HÉRNANDEZ, 2007, p. 51). Além de a cultura visual englobar discussões que reúnem vários aspectos da visualidade, também busca estimular questões que se misturam a partir de estudos no campo da história da arte, da estética, da teoria filmica, da literatura, da antropologia e dos estudos culturais.

A pergunta que orienta este estudo é: que relações podem ser estabelecidas, entre o público e o filme *Simeão, o boêmio* (1969), tendo como referência um grupo específico de discussão, no exercício de formular interpretações possíveis e produzir uma narrativa visual?

O objetivo desta pesquisa é investigar o cinema feito em Goiás com recorte no filme de João Bennio *Simeão, o boêmio*, a partir da sua relevância no âmbito sociocultural e histórico, e de interpretações constituídas pelo grupo de discussão formado com oito alunos e três professores do curso de Comunicação Social/Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás.

A dissertação foi estruturada em cinco capítulos. O primeiro consiste na revisão teórica, com temas pertinentes ao objeto de estudo, uma tentativa de discutir questões acerca do cinema e seu público, que fazem parte do processo da vida e que estão em incessante transformação.

O segundo capítulo contém as orientações teórico-metodológicas para o desenvolvimento desta pesquisa, baseada na pesquisa qualitativa. Esse capítulo traz o roteiro da pesquisa, trazendo as relações entre o espectador e o filme fazem parte das práticas sociais,

integrando, portanto, toda a complexidade das dinâmicas da sociedade contemporânea, suas tensões, conflitos, construções de sentidos e horizontes utópicos.

O capítulo três, Primeira Sequência, envolve meus encontros com o cinema feito em Goiás, seguidos de meus encontros com João Bennio, acompanha meus encontros com o filme *Simeão, o boêmio* e contempla uma análise fílmica.

Na Segunda Sequência, capítulo quatro, está a coleta de dados, que foi dividida em duas etapas. A primeira contou com seis encontros organizados para a apresentação da proposta do projeto, a primeira projeção e discussão do filme, a segunda projeção e discussão do filme, dois encontros para a discussão com o grupo a partir das imagens que relacionam o filme e nossos percursos e afetos, e, por último, a execução de uma narrativa visual (que o grupo denominou posteriormente de *O cabaré de John Travolta*) a partir dessas imagens e suas interpretações. A segunda etapa constituiu-se de apenas um encontro para apresentação, ao grupo de discussão, do resultado obtido, já com a narrativa visual finalizada.

O capítulo cinco, sequência três, consiste em um reencontro com a narrativa visual de *O cabaré de John Travolta* (2010), traçando um paralelo dos temas recorrentes e suas distintas abordagens com a história criada pelo grupo de discussão e o filme *Simeão, o boêmio* (1969).

Após muitas histórias contadas neste trabalho, seguem minhas considerações, que trazem as transformações ocorridas em mim e nas pessoas que participaram desse processo de investigação. O constante ensinar/aprender não se encerra, mas tem apenas reticências.

Como parte desta dissertação consta em anexo um DVD que contem o filme *Simeão, o boêmio* (1969) e a narrativa visual *O cabaré de John Travolta* (2010).



1 ARGUMENTO: A ESPECTATORIALIDADE E SUAS RELAÇÕES COM O FILME

“As grandes teorias vão e vêm, mas a pesquisa e o conhecimento persistem.”
David Bordwell

Embora os filmes sejam feitos por atores, diretores e produtores, em última instância é do público que depende seu sucesso. Muito se faz para promover um filme, e a indústria cinematográfica não conhece limites quando o assunto é buscar estratégias para prender a imaginação do espectador.

Desde as primeiras décadas do século XX, alguns teóricos do cinema têm abordado a figura do espectador. Efetivamente, o público de cinema na atualidade mudou muito em relação a cinquenta anos atrás. Foi-se o tempo em que se ia ao cinema uma vez por semana, e isso envolvia todo um ritual familiar e social. O declínio dessa prática foi precedido pela expansão da televisão no final da década de 1940. Além disso, o surgimento da televisão por assinatura, os videocassetes, os DVDs têm suas parcelas na diminuição do público nas salas de cinema.

Apesar desses impactos, com vistas a reconquistar público para as salas de exibição, o mercado seguiu a tendência do *multiplex*, que “pelo menos proporciona a estrutura material para uma variedade maior de filmes do que se via antes” (TURNER, 1997, p. 99).

As histórias contadas pelos filmes se expandem para além das salas escuras, desde que não há mais a necessidade de deslocamento até o cinema para assistir a um lançamento. A *internet* proporciona facilidades para os cinéfilos aficionados. Antes do lançamento de um filme, internautas podem assistir em primeira mão àquilo que estará em cartaz semanas

depois. Assim, com a *internet* e os *shoppings centers*, a juventude passou ser a grande consumidora do mercado de filmes.

Além dessa nova prática de ir ao cinema ou assistir a filmes pela *internet* ou televisão, as mudanças também ocorreram nos estudos sobre a espectralidade cinematográfica.

1.1 Percursos da abordagem espectral

Nos anos de 1910 e 1920, uma forma de arte mais autônoma e cada vez mais elaborada passou a existir após o surgimento do cinema mudo. Esse período coincidiu com o desenvolvimento das teorias da percepção, principalmente da percepção visual. A mais célebre dessas teorias é a *Gestalttheorie*, que tem em Hugo Münsterberg e Rudolf Arnheim pesquisadores do fenômeno da ilusão representativa no cinema e as condições psicológicas pressupostas por essa ilusão no espectador.

Hugo Münsterberg interessou-se pelo espectador e sua recepção do filme. Por um lado, tratou de desenvolver questões sobre as relações entre a estrutura dos filmes e a natureza dos meios fílmicos e, por outro lado, tomou a perspectiva filosófica marcada pelo idealismo de Emmanuel Kant pelas grandes “categorias” do espírito humano. Para Münsterberg, o “cinema é a arte da atenção”, “da memória e da imaginação” e “das emoções” (AUMONT, 1995, p. 225).

Desde a simples ilusão de movimento até toda uma complexa gama de emoções que passam por fenômenos psicológicos, o cinema existe no espírito que lhe proporciona realidade. Dessa maneira,

[...] exprimindo mais uma concepção do cinema do que uma psicologia do espectador, mas destinando ao último um lugar bem preciso: ele é aquele para quem o filme (pelo menos o filme “estético”) funciona idealmente; do nível mais elementar, a reprodução do movimento, ao nível mais elaborado, o das emoções e da ficção, tudo é feito para reproduzir, representar o funcionamento de seu espírito, e seu papel é, portanto, atualizar um filme ideal, abstrato, que só existe para ele e por ele (AUMONT, 1995, p. 226).

Mas foi entre os cineastas russos que a reflexão sobre esse tema ganhou sistematização a partir da década de 1920. Ela foi desenvolvida primeiramente pela institucionalização do cinema soviético como meio de expressão, de comunicação e também de educação e propaganda e, em seguida, pelo fato de as primeiras formulações a propósito do material

cinematográfico se reportarem a Lev Kulechov, que, em seus textos, não considera as consequências da concepção de montagem em relação ao filme e espectador.

Mas foi Vsevolod Pudovkin o primeiro a abordar a possibilidade de cálculos analíticos das reações do espectador. Ele estabeleceu, de maneira simplista, uma equivalência entre acontecimentos filmicos e emoções elementares, tornando ideia geral, adotada por todos os importantes cineastas soviéticos dos anos 20, a afirmação da influência exercida sobre o espectador pelo filme.

Essa etapa da reflexão sobre o espectador de cinema não foi concluída – em virtude, principalmente, do caráter mecânico das teorias psicológicas subjacentes, que levou a impasses patentes. Todavia, ela continua sendo importante, essencialmente por sua vontade de *racionalidade*, que quase só se igualará – e num terreno bem diferente – à conduta de inspiração psicanalítica... (AUMONT, 1995, p. 231)

A partir de 1947, após a guerra, constatou-se, novamente, a emergência do interesse pelo espectador de cinema. O recente conflito de abrangência mundial revelara, na prática, o poder de impacto das imagens cinematográficas, principalmente no cinema de propaganda.

Os estudos filmológicos interessaram-se pelas condições psicofisiológicas da percepção da imagem de filme. Aplicando os métodos da psicologia experimental, multiplicaram-se os textos que pretendiam analisar as reações do espectador em determinadas condições. Um segundo aspecto da pesquisa filmológica era caracterizado pelo estudo das percepções diferenciais segundo as categorias de público, notadamente identificadas pelos ensaios de Edgar Morin, ao considerar o cinema uma realidade imaginária.

Em 1956, Edgar Morin publicou seu ensaio *Le Cinéma ou L'Homme Imaginaire* propondo uma discussão sobre a relação entre “o imaginário da realidade” e “a realidade do imaginário” (MORIN, 1997, p. 16), numa abordagem de bases antropológicas e sociológicas. Seu intento foi pensar as transformações, perceptíveis aos seus olhos, elaborada por essa máquina de produzir imaginário, o cinematógrafo. A condição imaginária da percepção fílmica é tratada na relação entre o “duplo” e a imagem. Para o autor, todos os aspectos da percepção mágica são apresentados a partir da percepção fílmica, que é baseada na crença no duplo, nas metamorfoses e na ubiquidade, na fluidez universal, na analogia recíproca do microcosmo e do macrocosmo, no antropocosmomorfismo.

Antes de Edgar Morin, as relações entre as estruturas da magia e do cinema eram referidas apenas intuitivamente e pronunciadas de modo indireto. Em contrapartida, o parentesco entre o universo do filme e o sonho era captado com frequência. Desse modo,

cabe-lhe o mérito de buscar compreender a relação de projeção-identificação estabelecida entre o espectador e a obra fílmica, fundamental para o aprofundamento dos estudos da teoria do cinema.

Nos anos de 1970 continuam atuais as teses de Edgar Morin, que pressupõe “os trabalhos de semio-psicanálise do filme” (AUMONT, 1995, p. 241), como as desdobradas por Christian Metz em *O significante imaginário* (1977). Metz definiu a essência de perseverança da semiologia como “entender como o filme está sendo entendido” (ODIN, 2005, p. 32). Com seus estudos, o desenvolvimento da semiologia obteve um inesperado estímulo.

Com Roland Barthes, a semiologia tomou outro rumo, desviou-se do estudo de códigos imagéticos para o dos textos verbais. Com essa mudança, houve uma propagação de investigações textuais de filmes. Essas análises foram o início de um esboço, em tramas, que relacionavam a localidade e o labor do espectador de cinema. A partir dessa pesquisa, Jean-Louis Baudry e Christian Metz mudaram a abordagem sobre o espectador de cinema por meio de tratamento mais específico e radical a partir de um ponto de vista metapsicológico.

Nas décadas de 1980 e 1990, acentuou-se o grande interesse pela espectralidade diferenciada. Esse período é considerado como de “ascensão do pós-estruturalismo, do pós-modernismo, do multiculturalismo e das ‘políticas de identidade’, como os estudos *gays*, lésbicos e os estudos das culturas minoritárias” (BORDWELL, 2005, p. 26).

Bordwell (2005, p. 25) mostra, a partir do cenário acadêmico norte-americano, que, após os anos de 1970, duas grandes correntes de pensamento para os estudos de cinema foram demarcadas: a “teoria da posição subjetiva e o culturalismo”. O culturalismo traz para os estudos contemporâneos de cinema uma ordenação mais autoconsciente e afirma, conforme Bordwell (2005, p. 35), “que mecanismos culturais mais difusos determinam as funções sociais e psíquicas do cinema”. O autor ressalta que o objeto de estudo não é formado pelos “textos”, mas pelos “usos” feitos dos textos (BORDWELL, 2005, p. 37). Assim, “a subjetividade não é, portanto, a personalidade ou a identificação pessoal de um ser humano, mas é inevitavelmente social” (BORDWELL, 2005, p.31).

Atualmente, as abordagens referentes à espectralidade são sustentadas pelos intensos “efeitos subjetivos” produzidos pelo cinema narrativo, que não são separados do desejo, da experiência e do conhecimento de espectadores situados historicamente, constituídos fora do texto e atravessados por conjuntos de relações de poder (STAM; SHOHAT, 2005, p.420).

1.2 Os estudos culturais e a espetatorialidade cinematográfica

Talvez a versão de maior influência do culturalismo sejam os estudos culturais. Segundo Bordwell (2005, p. 35), podem-se discernir “três linhas de teoria culturalista”: o culturalismo da Escola de Frankfurt, o pós-modernismo e os estudos culturais. Essas três linhas teóricas, de acordo com as explicações do conhecimento e das ações, são fundamentalmente iguais. Peculiarmente, o culturalismo aporta os agentes sociais se ajustando em uma série de diligências.

Mesmo com fundamentos análogos, o conceito de cultura baseado nos estudos culturais interpreta a cultura como

[...] um espaço de disputa e contestação entre diversos grupos. Uma cultura é concebida como uma rede de instituições, representações e práticas que produzem diferenças de raça, herança étnica, classe, gênero/preferência/sexual, etc. Essas diferenças são centrais na produção de sentido (BORDWELL, 2005, p. 36).

A cultura, na atualidade, tem a mídia não apenas como provedora de debates, mas também como interventora “sobre o desejo, a memória e a fantasia” (STAM; SHOHAT, 2005, p. 423). Em oposição, o ativismo multicultural pode servir para criar novas identidades ou mesmo proteger identidades ameaçadas, atuando como um acelerador ou retardador para a elevação da “interseccionalidade de uma emergente cultura transcultural” (STAM; SHOHAT, 2005, p.424).

O posicionamento espetatorial é relacional: as comunidades podem identificar-se umas com as outras com base em uma proximidade compartilhada ou em um antagonismo (o bode expiatório) em comum. As posições espetatoriais são multiformes, fissuradas, esquizofrênicas, desigualmente desenvolvidas, cultural, discursiva e politicamente descontínuas, e constituem parte de um domínio em constante modificação (STAM; SHOHAT, 2005, p. 420).

Tais posições provocam fendas. O mesmo indivíduo pode ser traspassado por discursos e códigos discrepantes. O fato de ele não pertencer a um determinado lugar não o impede de articular identificações e combinações “imaginárias transraciais e transculturais” (STAM; SHOHAT, 2005, p. 421).

Os diferentes locais de recepção de filmes, os hiatos temporais resultantes de assistir a filmes em diferentes momentos históricos, as colocações subjetivas e aflições comunitárias embativas derivam da espetatorialidade de natureza culturalmente diversa.

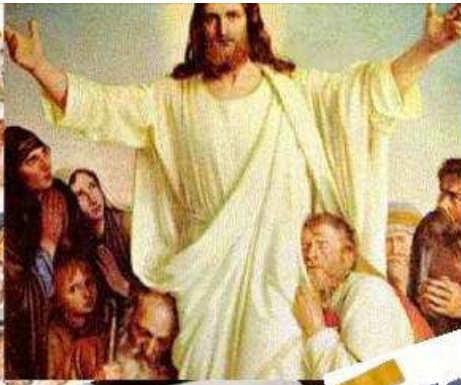
A abordagem de produção de sentido pelo próprio público é frequentemente considerada como algo novo. Ao contrário, Christian Metz, em 1968-1969, escrevia textos instituidores de uma semiologia perdurável do cinema, e Sol Worth, etnólogo americano, em seu artigo *The Development of a Semiotic of Film* (1969), afirmou que “um filme não tem sentido em si” (ODIN, 2005, p. 29). Desse modo, o sujeito e suas relações com o filme é que adquirem sentido em si.

Worth denomina no modelo *Story Organism*, considerado um texto fílmico, um impulso significacional. Nesse modelo, observa-se que existe um duplo processo de produção de sentidos e não uma comunicação que transmite mensagem de um emissor para um receptor. Muitos teóricos, depois de Worth, caíram na armadilha de “considerar o espectador um agente individual, livre para produzir o texto como quiser” (ODIN, 2005, p. 30). É essencial que sejam consideradas as imposições externas no processo comunicacional.

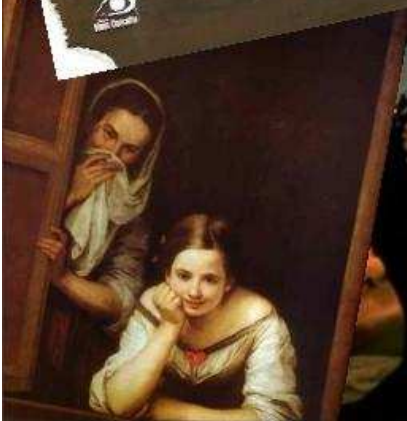
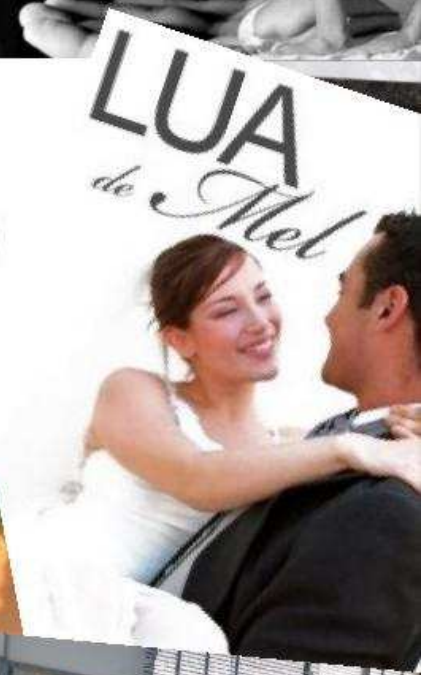
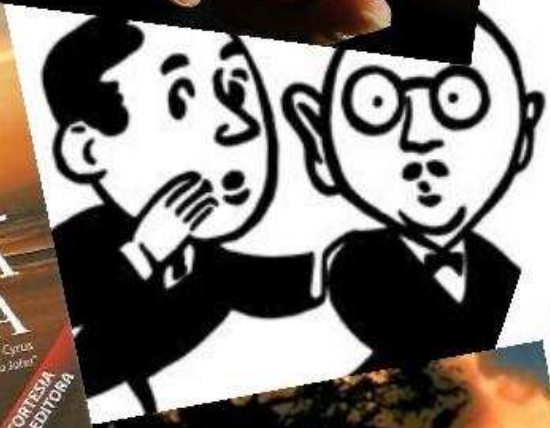
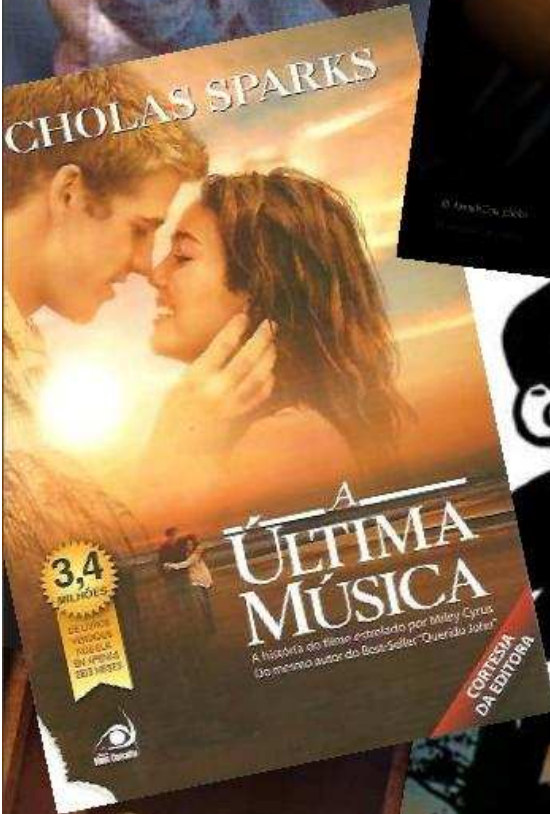
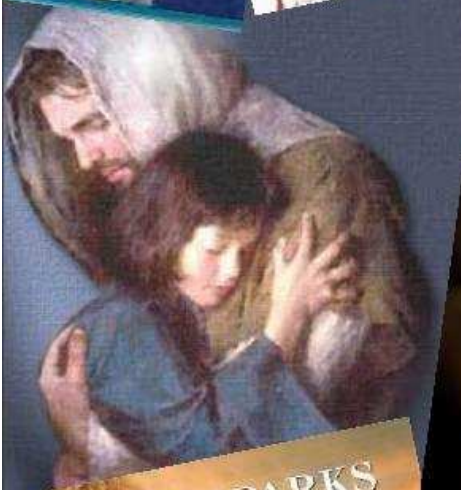
Considera-se, na produção de sentidos, que o espectador não é um ser individual nem livre. Estamos embrenhados em nossos contextos sócio-cultural-históricos. Por certo compartilhamos com nós mesmos e com os outros nossas próprias histórias.

Vale salientar que estudos de cinema que abordam interpretações de imagens, leituras possíveis e excessivas informações dadas – em geral pelo público – estão ganhando importância, especialmente “quando investigam os papéis exercidos pela cultura, pela rede de relações sociais, pelo imaginário e pelos aspectos da subjetividade nesses processos” (MARTINS, A. 2007, p. 121).

Desse modo, a prática social de assistir a filmes é um constante ensinar e aprender, que faz do espectador não um consumidor passivo, mas personagem que produz valores sociais e linguagens culturais. Os espectadores por sua vez, fazem parte do processo da vida e estão em incessante transformação.



Travolta



2 ROTEIRO DE PESQUISA: MOTIVAÇÕES E PRIMEIRAS ESTRATÉGIAS

“Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender.”
Paulo Freire

Paulo Freire já ensinava: “não há docência sem discência”. Ou seja, a “dodiscência” integra o ciclo gnosiológico: “em que se ensina e se aprende o conhecimento já existente e o em que se trabalha a produção do conhecimento ainda não existente” (FREIRE, 1996, p. 28). As experiências vividas nesta pesquisa foram e continuarão a ser um constante ensinar e aprender, por sermos sujeitos inacabados em constante transformação.

Diante dessa incessante transformação, busco uma investigação voltada para o constante ensinar e aprender, numa construção de que possíveis relações podem ser estabelecidas, na atualidade, entre o público e o filme *Simeão, o boêmio*, tendo como referência um grupo específico de discussão, no exercício de formular interpretações possíveis e produzir uma narrativa visual.

Para indagar a produção de sentidos que se estabelece entre o grupo de discussão o filme *Simeão, o boêmio*, norteiei a metodologia desta investigação pela pesquisa qualitativa. Segundo a definição geral de Denzin e Lincoln (2006, p.17), “a pesquisa qualitativa é uma atividade situada que localiza o observador no mundo”. Logo, é um conjunto de práticas materiais e interpretativas que interpreta o mundo a partir de uma série de representações. Além disso, pesquisadores qualitativos estudam seus objetos em seus cenários naturais e tentam entender ou interpretar os fenômenos a partir dos significados que as pessoas concedem. Ademais, a pesquisa qualitativa tem por finalidade real não “contar opiniões ou

peessoas, mas, ao contrário, explorar o espectro de opiniões, as diferentes representações sobre o assunto em questão” (GASKELL, 2008, p. 68).

Desse modo, Bauer, Gaskell e Allum (2008, p.26) afirmam,

O que é necessário é uma visão mais holística do processo de pesquisa social, para que ele possa incluir a definição e a revisão de um problema, sua teorização, a coleta de dados, a análise dos dados e a apresentação dos resultados.

Com o intento de aguçar os sentidos e os significados que as imagens suscitam ao espectador, cabe a estimulação à visualização de quem somos³, onde estamos e de como nos sentimos no contexto do espaço e do tempo da narrativa apresentada.

Buscando em minha agenda, encontrei anotações do dia primeiro de agosto de 2008 sobre o tema de um possível projeto de pesquisa. Nesse dia, estávamos eu, a professora Claudia Márcia⁴ e a professora Sueli Maria⁵ conversando sobre João Bennio. A certa altura da conversa, surgiu a ideia de montarmos um projeto de pesquisa para estudarmos arte, filosofia e imagem no cotidiano, tendo a filmografia de João Bennio como objeto inicial. Infelizmente o projeto ficou apenas nas conversas soltas dos ligeiros encontros nos corredores e nas conversas paralelas nas reuniões acadêmicas, até que resolvemos deixar esse estudo para depois.

Concomitantemente, eu dialogava com a professora Joanise Levy⁶ sobre o meu interesse em pesquisar a obra de João Bennio. No primeiro semestre de 2009, ela me convidou para assistir a uma de suas aulas da disciplina de Realidade Regional⁷. Nessa disciplina a professora Jô – como é conhecida – exibia dois filmes de João Bennio, *O diabo mora no sangue* (1968) e *Simeão, o boêmio* (1969). No dia marcado, eu me encontrava na sala de aula com os alunos do segundo ano para assistir ao filme *O diabo mora no sangue*. Fiquei ali observando a reação dos alunos e percebi que muitos dos presentes se sentiram incomodados com a película. Os motivos eram diversos: a ação lenta, o enredo, a qualidade do som. Não fosse a avaliação após a exibição do filme, muitos não teriam assistido à

³ A primeira pessoa do plural deve-se ao fato de eu me incluir no grupo, como membro ativo que também traz experiência aos processos de discussão e representação.

⁴ A professora mestre Cláudia Márcia Romano é coordenadora adjunta de Extensão e professora de Filosofia no primeiro ano do Curso de Comunicação Social/Audiovisual da UEG.

⁵ A professora doutora Sueli Maria é professora de Oficina de Texto no primeiro ano do Curso de Comunicação Social/Audiovisual da UEG.

⁶ A professora mestre Joanise Levy, conhecida como Jô, foi coordenadora do Curso de Comunicação Social/Audiovisual da UEG na gestão de 2007/2010. Ministrou a disciplina Realidade Regional no período de 2007 a 2009 e atualmente leciona Leitura Crítica das Mídias e Teorias da Comunicação.

⁷ Conteúdo da disciplina Realidade Regional: a disciplina aborda o contexto sociocultural e econômico da produção audiovisual goiana, seu percurso histórico e as perspectivas contemporâneas.

projeção até o fim. Essa experiência me fez refletir sobre a resistência que, muitas vezes, temos diante do que é supostamente “antigo”. Também me ocorreu questionar, além das técnicas utilizadas e da história do filme apresentado, o que mais poderia interessar àquele público.

A partir daí, comecei a indagar: como alunos e professores do Curso de Comunicação Social/Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás percebem, interpretam e se relacionam com o filme *Simeão, o boêmio*?

Considerando como ponto de partida que a obra de João Bennio tem relevância no contexto do cinema em Goiás e ainda levando em conta as lacunas em relação à discussão de sua obra, inclusive acadêmica, é fundamental o desenvolvimento de estudos a partir de seus filmes. Além do descrédito de que, em geral, a produção cinematográfica goiana se ressentir junto ao público, senti-me instigada a propor uma discussão com o grupo formado para esta pesquisa.

O propósito foi ampliar as discussões que envolvem o filme *Simeão, o boêmio* e seus significados a partir do espectador no contexto social, histórico e cultural, estabelecendo relações com os estudos culturais que consideram o espectador um observador que “se identifica com as figuras na tela ou com os compromissos culturais articulados pelo filme” (BORDWELL, 2005, p. 47).

Dessa forma, o espectador esforça-se em suplementar o significado do personagem ou do evento a partir do discernimento que tem de si mesmo. Logo, o espectador é um autor no comando do processo de identificação, proporcionando sua própria criação de sentidos.

Instigada pelas possíveis interpretações que o grupo de discussão construiria diante de duas possibilidades de estudo – *O diabo mora no sangue* e *Simeão, o boêmio* –, fui motivada a escolher *Simeão, o boêmio* como foco desta investigação pelas seguintes razões: mesmo não sendo o primeiro filme de João Bennio, foi o primeiro que ele dirigiu, além de ele ter sido responsável pela adaptação e produção, tendo atuado também como ator. Segundo, por ter sido filmado em Pirenópolis, que é cenário de vários outros filmes e ainda por ambientar parte da história de Goiás. Terceiro, porque, dos quatro filmes produzidos por João Bennio, *Simeão, o boêmio* é o que mais caracteriza uma identificação entre ator e personagem. Há um reconhecimento entre João Bennio e o personagem Simeão.

Segundo Machado, essa projeção consiste numa identificação secundária, ou seja, “*lato sensu*, aquela que se dá com o representado, com as personagens da intriga” (2007, p. 101).

Nesse sentido, é relevante, no âmbito social, histórico e cultural, uma interpretação a partir de “novos olhares”. Então, minhas inquietações partiram dos seguintes questionamentos: qual é a familiaridade que o aluno e o professor do Curso de Comunicação Social/Audiovisual da UEG têm com as obras cinematográficas produzidas há 40 anos em Goiás? Qual é a atualidade da temática no filme de João Bennio? Quais são os significados, a partir dessa obra, que o grupo de discussão traria para a construção de uma nova narrativa?

A partir das minhas indagações iniciais e após definir meu campo de atuação, chegou o momento de decidir quem faria parte do grupo focal. Conforme Gaskel (2008, p. 79), grupo focal

É um debate aberto e acessível a todos: os assuntos em questão são de interesse comum; as diferenças de *status* entre os participantes não são levadas em considerações; e o debate se fundamenta em uma discussão racional. Nesta característica final, a idéia de “racional” não é que a discussão deva ser lógica ou desapaixonada. O debate é uma troca de pontos de vista, idéias, experiências, embora expressas emocionalmente e sem lógica, mas sem privilegiar indivíduos particulares ou posições.

O que diferencia o grupo focal é o papel do entrevistador e o tipo de abordagem por ele estabelecida. Sendo que

O entrevistador grupal exerce um papel mais diretivo no grupo, pois sua relação é, a rigor, diádica, ou seja, com cada membro. Ao contrário, o moderador de um grupo focal assume uma posição de facilitador do processo de discussão, e sua ênfase está nos processos psicossociais que emergem, ou seja, no jogo de interinfluências da formação de opiniões sobre um determinado tema. Os entrevistadores de grupo pretendem ouvir a opinião de cada um e comparar suas respostas; sendo assim, o seu nível de análise é o indivíduo no grupo. A unidade de análise do grupo focal, no entanto, é o próprio grupo. Se uma opinião é esboçada, mesmo não sendo compartilhada por todos, para efeito de análise e interpretação dos resultados, ela é referida como do grupo (GONDIM, 2002, p. 4).

Nesta pesquisa o grupo focal está denominado como “grupo de discussão”, que, pela definição de Gondim (2002, p. 4), é uma das modalidades de grupo focal. Segundo ele, grupo de discussão é

[...] uma técnica analítica que utiliza bases teóricas provenientes da lingüística, psicanálise e sociologia para interpretar os conteúdos latentes das opiniões sociais. O foco não se encontra na análise dos conteúdos manifestos nos grupos, mas sim no discurso que permite inferir o sentido oculto, as representações ideológicas, os valores e os afetos vinculados ao tema investigado. A premissa é a de que os pequenos grupos tendem a reproduzir, nos jogos de conversação, o discurso ideológico das relações macrosociais. Eles seriam, pois, uma forma de desvelar este processo de alienação e torná-lo consciente para os participantes.

O planejamento previa, inicialmente, a participação de três alunos e quatro professores do Curso de Comunicação Social/Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás. Em um segundo momento o grupo foi aberto para oito integrantes, sendo cinco professores e três alunos. Entretanto, no desenvolvimento dos trabalhos, o grupo se constituiu de três professores e oito alunos, porquanto eu tomei parte do grupo de discussão em uma posição privilegiada, não sendo apenas observadora, mas moderadora e participante.

O procedimento para formar o grupo de discussão envolveu convite informal aos alunos e professores do Curso de Comunicação Social/Audiovisual da UEG. O critério adotado para convidar os alunos é que eles estivessem cursando o primeiro, segundo e terceiro anos do curso. A definição dos alunos do primeiro ano deve-se ao fato de que eles ainda não cursaram a disciplina Realidade Regional, quando o cinema feito em Goiás é parte do conteúdo, e são exibidos os dois filmes de João Bennio já referidos. O pressuposto, portanto, era de que esses alunos ainda não tinham contato com a produção cinematográfica local, ao menos formalmente, no contexto do curso. Alunos do segundo ano foram convidados por estarem cursando a disciplina Realidade Regional, embora ainda não tivessem assistido aos filmes de João Bennio. Já no caso do convite feito para os alunos do terceiro ano, o critério foi exatamente o fato deles já terem cursado a disciplina Realidade Regional e já terem assistido e participado de discussões sobre os filmes de João Bennio.

Eu, moderadora e participante do grupo de discussão, fiz parte desta pesquisa por ter conhecido João Bennio em 1983 e conhecer sua filmografia.

Para o convite feito – e aceito – por quatro professores do Curso de Comunicação Social/Audiovisual da UEG, utilizei dos seguintes critérios: a professora Cláudia e a professora Suely foram convidadas porque conheceram João Bennio pessoalmente e porque assistiram a seus filmes na década de setenta; a professora Jô, por conhecer a filmografia do cineasta e sua história de vida, embora não o tenha conhecido pessoalmente. Já o professor José Eduardo⁸ não conheceu João Bennio e não conhecia sua filmografia.

Minha motivação para trabalhar com esse grupo específico de discussão foi por fazermos parte do mesmo conjunto, o Curso de Comunicação Social/Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás, Unidade Laranjeiras, Goiânia, GO. Desse modo, minha relação com as pessoas envolvidas neste processo de pesquisa deflagram ações estabelecidas

⁸ José Eduardo Ribeiro, professor mestre, leciona as disciplinas de Sociedade Brasileira no primeiro ano; Antropologia Audiovisual, no terceiro ano; e Metodologia de Pesquisa, no terceiro e quarto anos no Curso de Comunicação Social/Audiovisual da UEG.

no convívio diário, já que sou professora nesse curso e convivo com os integrantes do grupo de discussão.

A partir da educação visual, nós, sujeitos da ação, tivemos participação ativa no processo de investigação e interpretação. Logo, nossas ações buscavam discutir problemas com o objetivo de transformar espectadores em produtores. Encontrei na pesquisa-ação o procedimento metodológico que ofereceu os fundamentos para compreender a transformação do sujeito no processo.

A pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social com base empírica que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação ou do problema estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo (THIOLLENT, 1985, p. 14).

Utilizei o conceito de Thiollent⁹ para justificar minha posição no grupo de discussão. O cenário desta pesquisa é o lugar onde trabalho. Logo, minha relação com o grupo de discussão não se reduzia aos encontros para discussão do filme. Continuo a encontrá-los nas dependências da Unidade Laranjeiras da Universidade Estadual de Goiás, mantendo frequente contato. O trabalho da pesquisa repercute em nossas relações diárias.

A pesquisa-ação introduz uma maneira distinta de conceber as relações entre saber e poder subsidiada pela crítica foucaultina para auxiliar a desconstrução da “premissa moderna que vincula *poder* a opressão e *saber* a verdade e liberdade” (COSTA, 2007, p. 98). Logo,

[...] o ponto de vista do sujeito não é soberano; o sujeito também se constrói no e como objeto de pesquisa. [...] o sujeito unificado da filosofia moderna estaria dando lugar ao sujeito descentrado, pós-moderno, que não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente. [...]. Os sujeitos se constituem no interior de tramas históricas. Eles são, simultaneamente, constituídos e constituintes. (COSTA, 2007, p.98, 99).

A investigação reuniu alunos e professores no mesmo grupo de discussão. Os questionamentos não percorreram a autonomia individual, mas as forças produziram os discursos apropriados da linguagem dos sujeitos envolvidos em questões sobre quem, onde,

⁹ Um dos aspectos sobre os quais não há unanimidade é o da própria denominação da proposta metodológica. As expressões “pesquisa participante” e “pesquisa-ação” são frequentemente dadas como sinônimas. A nosso ver, não o são, porque a pesquisa-ação, além da participação, supõe uma forma de ação planejada de caráter social, educacional, técnico ou outro, que nem sempre se encontra em propostas de pesquisa participante. Seja como for, consideramos que pesquisa-ação e pesquisa participante procedem de uma mesma busca de alternativas ao padrão de pesquisa convencional (...) (THIOLLENT, 1985, p. 7).

quando e como se produz. O propósito do grupo, tão diversificado, foi para que o “saber articulado”, “o pensar certo”, as verdades pudessem dar espaço aos sujeitos inconcluídos que somos. Implicando, necessariamente, “a inserção do sujeito inacabado num permanente processo social de busca” (FREIRE, 1996, p. 55).

A partir dessa proposta, a pesquisa teve como objetivo desenvolver um estudo de recepção, entendido não como uma terminologia adotada no âmbito das discussões sobre cultura de massa, que têm no espectador um elemento passivo ao que lhe seja disponibilizado para consumo, mas como recepção que estabelece uma relação ativa, na interpretação e na construção de sentidos e significados pelo público, referido no nosso grupo, que foi formado por pessoas de diferentes perfis. O processo ativo de interpretação, segundo propõe Turner (1997), é essencial para a análise do cinema e para o prazer que ele proporciona.

Com intenção de motivar aqueles que já haviam aceitado e também aqueles que poderiam vir a aceitar o convite de participar do grupo de discussão, propus à direção¹⁰ do Curso de Comunicação Social/Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás que os encontros fizessem parte de um curso de extensão, de modo que os participantes do grupo de discussão recebessem certificado cuja carga horária fosse computada como atividades complementares. Além do reconhecimento da Universidade Estadual de Goiás, Unidade Laranjeiras, apresentei ao presidente¹¹ da Associação Brasileira de Documentaristas-Seção Goiás (ABD-GO) o projeto e a proposta do certificado de participação para o grupo de discussão. A associação apoiou o projeto, já que as discussões do grupo estavam pautadas no audiovisual goiano. Com projeto apoiado por ambas as instituições, coube a mim organizar os encontros e a elaboração dos certificados.

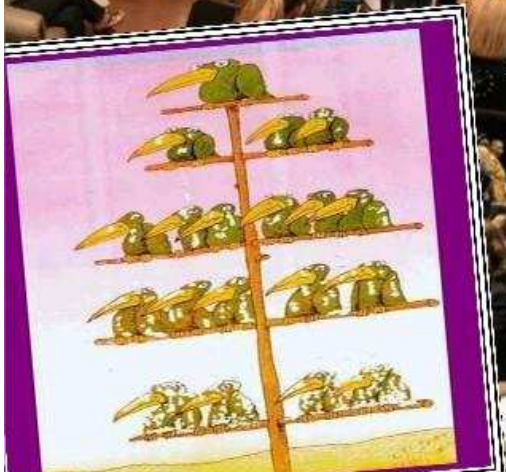
Minha familiaridade com as pessoas que integravam o grupo e os vínculos com meu lugar de trabalho – o fato de a investigação acontecer “no meu quintal” – aumentam a necessidade de atenção às questões éticas. Ao contrário, o formulário de permissão e autorização para a publicação dos dados foi preenchido pelos integrantes do grupo com os devidos esclarecimentos, reforçada a informação de que a transcrição seria fiel à fala de cada um. Consultados, todos os participantes escolheram autorizar a publicação de seu nome, bem como a identificação de suas imagens.

¹⁰ A Direção da Unidade Laranjeiras Goiânia da Universidade Estadual de Goiás, em 2010, estava a cargo da Sr.^a Idiner Serra Dourada.

¹¹ Leandro Bezerra Cunha, presidente da ABD-Goiás, na gestão 2010-2011.

Os trabalhos com o grupo de discussão foram registrados por meio de gravador MP4, câmera fotográfica Nikon D300S, utilizada nas funções de filmadora e câmera fotográfica, entrevista com grupo focal e diário de campo.

Esta pesquisa poderá ser desdobrada em experiências que tratem tanto do cinema goiano quanto dos processos de mediação com grupos de discussão, permitindo divulgação em outras mídias. A narrativa visual em vídeo (*O cabaré de John Travolta*) poderá ser disseminada nas redes sociais e outros meios de divulgação. Desse modo, busco, com essa pesquisa, colaborar nos estudos e discussões sobre o cinema feito em Goiás e contribuir para as discussões sobre as relações entre o cinema e a cultura visual.



3 PRIMEIRA SEQUÊNCIA: MEUS ENCONTROS COM O CINEMA FEITO EM GOIÁS

“A melhor metáfora para o cinema é a cachoeira – uma água que não para de fluir.”
Arnaldo Jabor

Desde 1999, após trabalhar na primeira edição do Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA)¹², aproximei-me mais do cinema feito em Goiás. A partir de então, fui convidada a trabalhar na terceira edição do FICA, e, em seguida, na primeira Goiânia Mostra Curtas¹³ e nas edições seguintes. Nesse entrosamento com organização de festivais e mostras, foi-se acentuando meu interesse em compreender as dificuldades e enredos que envolvem a realização do cinema feito em Goiás. Para mim não fazia sentido haver pessoas interessadas em produzir cinema, porém impedidas pela falta dos incentivos necessários. A revista Documentário Goianidade (1992, p. 159) refere-se a esse quadro no início da década de 1990:

Muitos chegam a travar sérias discussões ao dizer que na terra do pequi com arroz não existem cineastas, mas tão somente cinéfilos. Isto é, que nunca se produziu nada, apenas se assistiu o que é feito em outros estados e no mundo. Não se pode limitar a trilha aberta por alguns sonhadores desde princípios dos anos 50. Se Goiás não conseguiu elaborar nenhum longa-metragem nesses últimos anos, não foi por falta de interessados no assunto. O maior entrave, ontem e hoje, é simplesmente a carência de investimentos na arte cinematográfica. Vide fechamento da Embrafilme e aposentadoria precoce da Lei Sarney.

¹²FICA – Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental é realizado pelo Governo de Estado de Goiás e acontece anualmente na Cidade de Goiás – Goiás.

¹³GMC – Goiânia Mostra Curtas é realizado pelo Icumam – Instituto de Cultura e Meio Ambiente e acontece anualmente na cidade de Goiânia. Sua primeira edição foi no ano de 2001.

Na atualidade, o panorama do cinema feito em Goiás tem apresentado algumas mudanças em relação à década de 1960. Os incentivos para a produção local têm sido estabelecidos por meio de premiações nos festivais e mostras do estado de Goiás e do Brasil. Além dessas estratégias de estímulo, em 2006, o governo do estado implantou o curso de Comunicação Social/Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Na verdade, questões políticas motivaram a criação desse curso. O fechamento do curso de Comunicação Social com Habilitação em Rádio TV da Universidade Federal de Goiás e o aumento da demanda por esse perfil de formação encorajaram o governo do estado a formar pessoas que tivessem interesse em trabalhar nas diversas áreas do audiovisual: cinema, rádio, televisão e outras mídias. Desse modo, o curso de Comunicação Social/Audiovisual da UEG foi iniciado como formador de sujeitos capazes de pensar e produzir o audiovisual goiano. Embora já tenham transcorrido mais de 40 anos desde as primeiras produções cinematográficas, quem se envolve com a produção audiovisual em Goiás ainda tem que *dinamitar caminhos* para abrir passagem.

Minha atuação como formadora de sujeitos que pensam e produzem audiovisual iniciou-se em fevereiro de 2007, quando assumi as disciplinas de Fotografia e Teoria da Imagem no Curso de Comunicação Social/Audiovisual da UEG. Então, o contato com professores e alunos do Curso de Comunicação Social/Audiovisual motivou o meu interesse em pesquisar o cinema feito em Goiás, especificamente João Bennio. Principalmente por constatar, após várias conversas informais com docentes e discentes, que todos reconhecem a importância de João Bennio para o cenário cultural do estado. Embora seus filmes sejam tão pouco conhecidos do público em geral, pude confirmar a unanimidade no reconhecimento de sua importância.

Para discutir o cinema feito em Goiás, trazendo para o debate as relações entre a cultura local e os processos de globalização, é preciso ter em conta que

[...] a tese do imperialismo midiático necessita de uma drástica reinstrumentalização na esfera contemporânea. Primeiramente, é simplista imaginar um Primeiro Mundo ativo simplesmente impondo seus produtos a um passivo Terceiro Mundo. Em segundo lugar, a cultura de massa global não tanto substitui a cultura local como coexiste com ela (...). Em terceiro lugar, a cultura de massa importada também pode ser nacionalizada, mobilizada para uso local (STAM & SHOHAT, 2005, p. 396).

Logo, a *reinstrumentalização* da hegemonia midiática é condição para que as populações dos chamados países periféricos saiam da condição de meros receptores. Em

Goiás, diante de muitas dificuldades, o cenário cinematográfico vem tentando se estabelecer por meio de fomento das políticas públicas e de alguns produtores independentes.

3.1 *Take 1: Goiás e suas primeiras investidas no cinema*

Goiás, considerado não apenas em sua territorialidade geográfica, mas principalmente em sua conformação de produção cultural, não fica fora dos campos de abrangência da máquina fantástica, o cinema.

Nas décadas de 1940 e 1950, a cidade de Anápolis acolheu astros *hollywoodianos* que escolheram o interior de Goiás para fugirem das agitações do badalado mundo dos famosos. Foram três casais norte-americanos, atrizes famosas e seus maridos bem-sucedidos que vieram para o Planalto Central em busca de tranquilidade. Conhecida pelos candangos como dona Joana, Joan Lowell e seu marido, Leek Bowen, foram os primeiros. Em seguida, a atriz principal do filme *Aurora*¹⁴ (1927), Janet Ganyor, e o marido, Gilbert Adrian. Por último, o casal de atores Mary Martin e Richard Halliday, que foram convidados por Adrian e Janet para conhecerem Goiás, gostaram tanto que resolveram vir morar em uma fazenda em Anápolis. Mesmo ainda não havendo cogitações sobre produções cinematográficas de ficção em Goiás, fica o registro de personalidades do cinema norte-americano que optaram em viver por aqui.

Porém o cinema de ficção em Goiás resultou da iniciativa da teatróloga Cici Pinheiro, cuja intenção era realizar um filme ficcional inteiramente goiano. *O Ermitão de Muquém* começou a ser filmado em 1966. Mas Cici Pinheiro teve sua produção interrompida por falta de apoio financeiro, e o filme não foi finalizado. A respeito disso, Cici Pinheiro já abrira as portas para a exploração da realidade goiana, para onde seguiam produtores e cineastas de outros estados.

Esse foi o caso de João Bennio, considerado o pioneiro do cinema de ficção em Goiás.

¹⁴ (...) um dos dez maiores filmes da história do cinema e a obra máxima do genial cineasta alemão F. W. Murnau, diretor dos memoráveis *Nosferatu*, *Fausto* e *Tartufo* (...). Seduzido por uma moça da cidade, um fazendeiro tenta afogar sua mulher, mas desiste no último momento. Esta foge para a cidade, mas ele a segue para provar o seu amor. Vencedor de três Oscar, incluindo melhor atriz para Janet Gaynor (*Nasce uma Estrela*), *Aurora* é uma obra poética de grande beleza plástica, repleta de cenas inesquecíveis. (Disponível em http://www.interfilmes.com/filme_17982_Aurora-%28Sunrise.A.Song.of.Two.Humans%29.html). Acesso em 24 de maio de 2010.

3.2 *Take 2: Meu encontro com João Bennio – um cidadão do mundo, um mineiro no cinema feito em Goiás*

Conheci João Bennio no ano de 1983. Eu era muito jovem e não imaginava quem seria aquele homem bem relacionado com artistas e intelectuais. Na época não fez sentido pra mim escutar uma conversa entre João Bennio e um amigo sobre seu sonho de comprar uma Kombi e voltar a produzir teatro e cinema. Passados sete anos, fui perceber que aquele homem que encontrara por três vezes era pessoa importante no cenário cultural do estado de Goiás.

João Bennio Baptista (João Bennio)¹⁵ nasceu em Mutum¹⁶, Minas Gerais, em 11 de abril de 1927, e faleceu em Goiânia, em 18 de junho de 1984. Filho de Pedro Baptista, professor de latim, e de dona Maria Vieira de Paiva, professora e diretora de peças teatrais escolares e evangélicas. João Bennio enveredou pela arte: em suas veias corria um *caruncho*

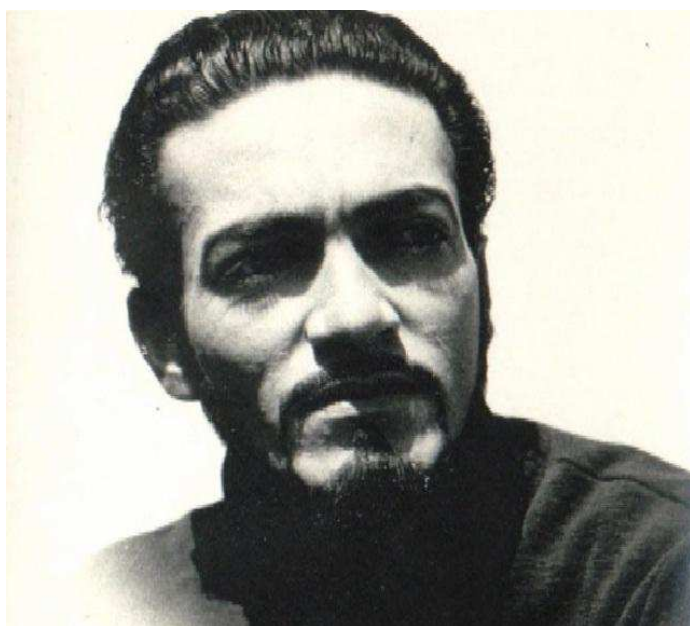


Figura 1: retrato de João Bennio jovem

voraz que o consumiu por toda sua vida. Mas, antes de ser ator, escritor e cineasta, experimentou outras profissões, tendo sido bancário, escrivão de polícia, fotógrafo e professor ginásial.

Em 1953, João Bennio autodirigiu, e estreou no Colégio de Pedra Azul, o monólogo psicodramático *As Mãos de Eurídice*, de Pedro Bloch. A peça percorreu os estados de Minas Gerais, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia.

Nessas andanças pelo Brasil, João Bennio estreou na sétima arte com o filme *Candinho*, dirigido por Abílio Pereira de Almeida, em 1954, nos tempos áureos da Companhia Vera Cruz.

¹⁵ O nome “Bennio” era formado pelas três primeiras letras do prenome de seu avô paterno, Benedito, e pelas três últimas do prenome de seu avô materno, Antônio. (RODRIGUES, Abgair; LIMA Letícia e PRISCILA, Sara. *João Bennio: relatos de uma vida*. Goiânia: Faculdades Alfa, 2007, p. 22).

¹⁶ A cidade é Manhumirim, mas popularmente é conhecida por Mutum. (*Documentário Goianidade*. Associação Goiana de Imprensa. Goiânia, 199, p. 161).

O filme *Candinho* é uma livre adaptação de *Candide*, de Voltaire, no qual João Bennio fez um pequeno papel, um louco de um hospício de uma cidade grande. O protagonista, um estreante também, era Mazzaropi, um caipira que estava à procura de sua mãe.

A peça *As mãos de Eurídice* estreou em Goiânia no dia 17 de julho de 1955 no salão do antigo Jôquei Clube de

Goiás. A princípio, João Bennio faria apenas essa apresentação em Goiânia para prosseguir em sua turnê. No entanto, após ter-se apaixonado por uma moça misteriosa, ele acabou ficando na cidade, fazendo mais 37 apresentações. Por muito tempo, *As mãos de Eurídice* foi seu maior sucesso nos palcos de Goiás, na capital e em cidades do interior. No entanto há

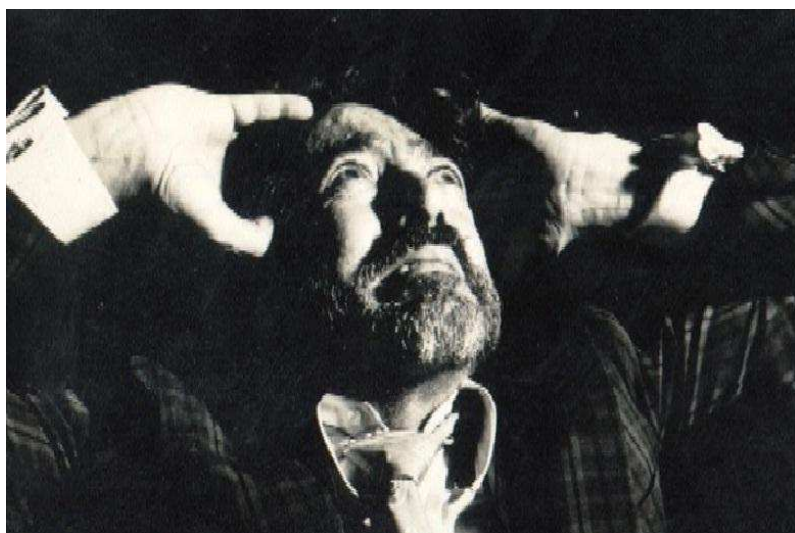


Figura 2: João Bennio representando Gumerindo Tavares na peça *As mãos de Eurídice*.

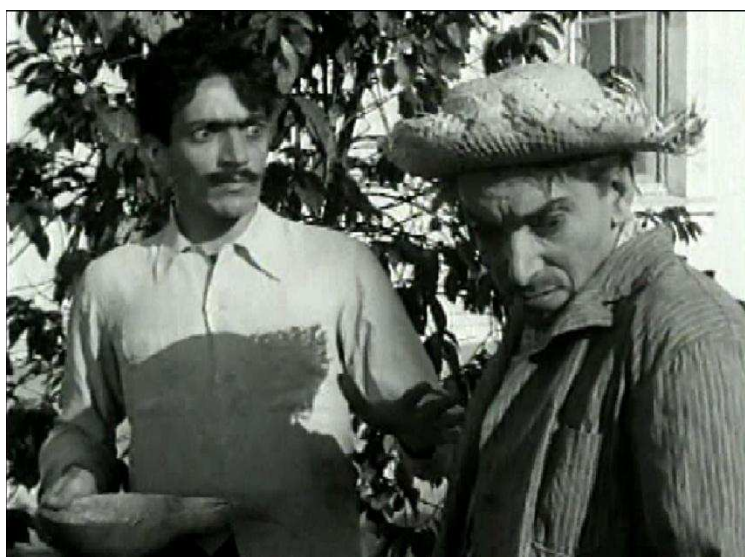


Figura 3: João Bennio a esquerda no papel de um louco em um hospício de uma cidade grande e Mazzaropi a direita no papel de Candinho no filme homônimo.

controvérsias sobre o sucesso de João Bennio no papel de Gumerindo Tavares. Algumas pessoas até dizem que era uma lástima sua interpretação. Resta aqui ficarmos divididos entre as poucas informações impressas e algumas conversas informais com pessoas que assistiram a seus espetáculos.

Tempos depois, João Bennio, não se sabe se por desencanto amoroso ou irrealização profissional, estava planejando seguir para São Paulo, quando um grupo de jovens o procurou para dirigir uma peça. Assim,

“[...] como estava querendo partir, pedi um preço absurdo para a época: dez mil cruzeiros. Para meu espanto, eles aceitaram. Dirigi a peça e fui me tomando de encantos por Goiânia, formei um grupo de teatro e aqui estou até hoje”. (LEÃO, 1999, p. 72).

A partir daí, estava estabelecida a união definitiva entre o sonhador e uma gente carente de produção teatral, cinema, entre outras atividades culturais. João Bennio formou seu grupo de teatro amador, *Companhia Bennio e Seus Artistas*, com o qual encenou muitas peças.

No governo de José Feliciano Ferreira (1959 a 1961), João Bennio, com apoio do escritor e jornalista Carmo Bernardes e do arquiteto Elder Rocha Lima, conseguiu, junto ao engenheiro Geraldo de Pina, então secretário de Viação e Obras Públicas, uma autorização para construir o “seu” teatro – o Teatro de Emergência¹⁷. Situado na Rua Três no Centro da cidade, foi construído em terreno cedido por sistema de comodato pelo Jóquei Clube de Goiás através de Nelson Siqueira.

João Bennio dizia que

(...) a arte é uma coisa maravilhosa. Outro dia, lendo o Ermínio Borba Filho, ele fez uma pergunta: Quem era o prefeito de Londres no tempo de Shakespear? Ninguém sabe. A arte permanece. Pode até desaparecer a língua inglesa, mas as obras de Shakespeare, jamais. Como também não desaparecem: Camões, Ésquilo, Sófocles, Joyce, etc. A arte é que conta a história de um povo (LEÃO, 1999, p. 117).

O Teatro de Emergência, desde sua inauguração em meados de 1962, até o fim de sua existência no governo Otávio Lage (1969), quando foi determinada sua demolição, era o grande centro de atividades artísticas e intelectuais do estado. Nesse espaço havia intensa

¹⁷ Sempre bem humorado, Bennio fazia uma metáfora do futebol com o teatro, comparando os grupos amadores aos *laranjinhas* e os pequenos teatros aos campos de várzea. “Eu sempre digo, se o Estádio Serra Dourada fosse construído sem que tivéssemos o Olímpico, o campo do Goiás, do Vila, do Goiânia, do Atlético, se não tivéssemos os campinhos de pelada dos bairros, para que serviria o Serra Dourada? Onde nossos atletas iriam aprender a jogar futebol para o espetáculo do grande estádio? E o Ginásio Rio Vermelho? Foi construído, mas a seu lado várias quadras de treinamentos, piscinas etc. Por que não fizeram a mesma coisa com o Teatro Goiânia? Onde nossos amadores vão aprender a fazer teatro para chegarem lá? Onde os teatrinhos de bairros? Onde os campos de treino da arte? Para que tivéssemos atores, autores, diretores, cenógrafos. **E até público. Porque público também tem que ser treinado. Inda mais agora com a incultura das novelas!** (grifo meu). O teatro é uma coisa maravilhosa e perigosa. Deficitário em todo o mundo. Se o governo não o amparar ele não sobrevive. No Brasil está quase abandonado. Basta dizer, que é uma profissão que não existe. Estou começando em Goiás um grande movimento teatral, mas que por enquanto não posso falar muito nele. Será a profissionalização do teatro, já estou formando o elenco, pois só assim poderemos fazer um bom teatro. Mas, para isso, vou ter de contar com a ajuda do governo e do povo em geral”. (LEÃO, Beto. *Bennio: da cozinha para a sala escura*. Goiânia: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1999, p. 78, 79 e 80). João Bennio concedeu entrevista a Beto Leão em seu gabinete, no Teatro Goiânia, poucos meses antes de falecer.

atividade cultural. A música, a pintura, a escultura, a poesia, a literatura, o teatro amador e até a culinária eram acolhidos pelo principal centro cultural de Goiás, até que a ditadura militar determinou a prisão e o banimento dos artistas e intelectuais que frequentavam suas dependências.

Devido a uma série de implicações políticas, João Bennio perdeu o direito de trabalhar no Teatro de Emergência. A demolição do teatro foi planejada pelo novo regime, sob a alegação que ali se reuniam subversivos. A ditadura militar organizou de modo que a destruição de um patrimônio cultural público não provocasse protestos, ao contrário, fosse desejada. Para isso, todas as portas do Teatro de Emergência foram mantidas abertas, dia e noite. Até que, sem direção e uso, marginais, mendigos e prostitutas tomaram conta das dependências do teatro. Logo, o espaço destinado à arte e à cultura em Goiás tornou-se um infame albergue noturno. Estavam criadas as condições que levaram à determinação da demolição do Teatro de Emergência. Assim, *Bennio e Seus Artistas* ficou impossibilitado de recomeçar.

João Bennio foi preso político na Penitenciária de Goiás, Cepaigo, durante 23 dias, na cela 16 do 3º andar. Mesmo em liberdade, ele respondeu a vários inquéritos policiais militares. Posteriormente, João Bennio foi ameaçado de ser preso novamente se insistisse em reativar seu grupo de teatro. A repressão impossibilitou-o de continuar suas atividades em Goiânia.

Não suportando mais a perseguição política, em 1966 seguiu para o Rio de Janeiro, em caráter de autoexílio. Nessa época, João Bennio já era um cozinheiro de mão-cheia, um mestre-cuca. Desde jovem, em Minas Gerais, descobriu a culinária nas cozinhas das pescarias, onde começou lavando pratos e panelas, depois foi picar tomates e por fim passou a ajudante de cozinha. Aos poucos foi descobrindo que cozinha é arte. João Bennio foi treinando e tomando gosto pela arte de cozinhar, até fazer amizade com um falido conde francês, ex-professor de arte culinária em Paris, André de Velmont e Valmond, que morava em Goiânia, e que lhe proporcionou muitos ensinamentos sobre cozinha.

Com a ideia formada de conseguir fazer cinema a partir da arte culinária, ele colocou, ao partir de Goiás, suas panelas dentro de seu carro e disse a um amigo que com aquelas panelas voltaria a Goiânia para fazer cinema.

Ao chegar ao Rio de Janeiro, em pouco tempo, reinaugurou a Sala Cecília Meireles, interpretando importante papel na peça *Ópera de Três Vinténs*¹⁸ de Kurt Weill e Bert Brecht, dirigida por José Renato.

Homem originalmente do teatro, João Bennio, além do cinema, transitou em outras áreas, como rádio e televisão. Ainda que o teatro fosse considerado por ele como a *grande arte de interpretar sentimentos de amplitude infinita*, arte completa, a certo momento de seu percurso foi inevitável a mudança de segmento artístico. Enquanto morou no Rio de Janeiro, ele continuou fazendo teatro, mas seu sonho era voltar a trabalhar no cinema. Finalmente, dificuldades financeiras o conduziram à indústria cinematográfica.

Cinema vi desde menino. Desde o tempo em que o filme só começava depois que Dona Etelvina do Coronel Osório chegava na sala. E se ela chegasse e já tinha começado, voltava-se tudo ao princípio. Aí, dos meus sonhos de infância, o cinema fazia parte integrante, com muita força. Foi a primeira manifestação de arte que senti (LEÃO, 1999, p. 120).

Com essa idéia fixa de voltar a trabalhar com a indústria cinematográfica, seu retorno ao cinema veio graças à culinária.

Em 1967, João Bennio conseguiu financiamento para um filme através dos contatos estabelecidos com João do Nascimento Pires, um banqueiro do Rio de Janeiro, presidente do Banco Mineiro do Oeste, onde seu cunhado trabalhava. Em um jantar na casa de sua irmã, João Bennio conheceu o banqueiro João do Nascimento Pires, que se dispôs a financiar seu filme.

¹⁸ Em 31 de agosto de 1928, estreou em Berlim a "Ópera dos Três Vinténs", de Kurt Weill e Bert Brecht. Apesar de ser uma adaptação da "Beggar's Opera", de John Gay, foi esta versão que tornou a obra conhecida no mundo todo. Em 1927, o autor dramático, poeta lírico e narrador alemão Bertolt Brecht propôs a Kurt Weill escrever a música para o libreto de Die Dreigroschenoper (A Ópera dos Três Vinténs). Brecht baseou-se numa tradução da Bagger's Opera (Ópera do Mendigo), feita pela alemã Elisabeth Hauptmann, na qual John Gray, em 1728, havia feito um retrato satírico da classe dominante inglesa. Inspirados nos gêneros opereta e comédia musical, Brecht e o até então desconhecido Weill contaram a história de Mac Navalha e de seu amor por Polly, a filha de J. J. Peachum, seu inimigo. Este, mais conhecido por Rei dos Mendigos, vestia sua gangue como deficientes ou mendigos e os mandava pedir esmolas. Mac, por seu lado, defendia uma linha mais dura, explorando assaltos e prostituição. Sucesso até 1933. Nem libreto, nem música estavam prontos na véspera da estreia, de forma que todos apostavam no seu fracasso. O nome da obra foi decidido poucos minutos antes de abrir a cortina para a estreia da peça. O texto definitivo só ficou pronto em 1931. Apesar disso, o sucesso foi estrondoso, tanto na Alemanha como no exterior, até 1933, quando os nazistas tiraram a peça de cartaz. Músicas como a Balada da Boa Vida, que Mac canta na prisão, ou a Canção da Dependência Sexual, da senhorita Peachum, em pouco tempo adquiriram caráter popular. Além disso, Brecht conseguiu mexer com o público, levando-o a refletir. No final do segundo ato, por exemplo, o elenco discute a condição humana ("num mundo como este, o homem, para sobreviver, tem de suprimir a sua humanidade e explorar o seu semelhante"). Brecht criticava as disparidades sociais da sua época: "Quero fazer um teatro com funções sociais bem definidas. O palco deve refletir a vida real. O público deve ser confrontado com o que se passa lá fora para refletir como administrar melhor sua vida", dizia o autor. MÖDERLER, Catrin (rw). Disponível em <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,619827,00.html>. Acesso em 28 de julho de 2011.

Com o empréstimo garantido, João Bennio formou sociedade com seu cunhado, abrindo a Bennio Produções Cinematográficas.

A grande paixão por Goiás e sua gente o trouxe para Goiás em 1967 e o levou a escrever uma história para um dos objetos de seus amores, o Rio Araguaia. Por isso ele criou um roteiro que se passasse às margens do rio: *O diabo mora no sangue*¹⁹ (1968). O



Figura 4: Ana Maria Magalhães no papel de Maria e João Bennio no papel de Júlio no filme *O diabo mora no sangue* (1968).

filme tem argumento escrito por João Bennio, roteiro de Ziembinsk e Hugo Brockes, direção cinematográfica do ator Cecil Thiré, que marca sua estreia. Também estreante no cinema, Ana Maria Magalhães atua como Maria, ao lado de João Bennio, no papel de Júlio.

O diabo mora no sangue, rodado na Ilha do Bananal, foi o primeiro filme de longa-metragem da Bennio Produções Cinematográficas. A partir daí, o cinema feito em Goiás passou a constar do cenário cinematográfico local, nacional e internacional. O filme ficou na lista dos dez melhores filmes brasileiros em avaliação feita pela crítica especializada da época e representou o Brasil em 39 países. *O diabo mora no sangue* tem duração de 90 minutos e foi o primeiro filme do país a abordar o tema do incesto, além de ter vários outros elementos capazes de atrair o grande público, dentre os quais, o cenário. Muito antes de se iniciar o discurso nacional e internacional sobre o ecologicamente correto ou das preocupações com o meio ambiente, o filme já fazia uma crítica contundente à destruição da natureza e à depredação do Rio Araguaia.

Com esse filme, João Bennio obteve grande lucro financeiro, comprando até uma Mercedes Benz.

Aí, no cinema, descobri uma coisa apaixonante: quando eu estava fazendo teatro, tanto aqui como no Rio, as dificuldades financeiras eram muito grandes. O grande problema era pagar apartamento, comer, comprar cigarros. No cinema, as dificuldades financeiras também eram grandes.

¹⁹ Entretanto há controvérsias em relação ao filme dirigido por Cecil Thiré. O média-metragem *A Fraude* (1968), de Jocerlan Melquíades de Jesus, disputa com *O diabo mora no sangue* o reconhecimento de primeiro filme de ficção de Goiás (LEÃO, 1999).

Como conseguir um milhão para fazer outro filme, como comprar um carro novo, como ir num festival na Europa? (LEÃO, 1999, p. 121).

Logo após as filmagens de *O diabo mora no sangue*, João Bennio viajou para o Rio de Janeiro para finalizar o filme. Com a veemência de continuar fazendo cinema, ele iniciou o projeto do conto *A Enxada*²⁰, de Bernardo Élis. Foi sua primeira tentativa frustrada. Quando ele retornou a Goiânia, Bernardo Élis havia cedido o direito de filmagem do conto a outro grupo.

João Bennio ainda iria constatar que viver de cinema em Goiás não era muito diferente de viver de teatro. Grandes dificuldades ainda estariam por vir. Seu segundo filme, *Tempo de Violência* (1969), é um clássico do cinema policial. Filme de denúncia, aborda a violência urbana, situado, do ponto de vista



Figura 5: Tônia Carreiro no papel de Marta e João Bennio no papel de Antônio em cena do filme *Tempos de violência* (1969).

histórico, no ambiente da ditadura militar. Nesse contexto, em *Tempo de Violência*, João

Bennio desenvolveu uma ficção para contar a história do contrabando de minérios atômicos no Brasil, aberto às multinacionais na década de 1960.

João Bennio aventurou-se a produzir no Rio de Janeiro, e as coisas não corriam conforme seu planejamento. Ele achou muito difícil fazer *Tempo de Violência*. Segundo dizia, a história não o agradava, mas, pela vaidade pessoal em contracenar com Tônia Carrero, acabou aceitando. A proposta do diretor do filme, Hugo Kusnet, argentino radicado no Brasil, era que João Bennio fornecesse os negativos, condição para que o papel principal fosse dele. Só que o dinheiro do diretor não foi suficiente para bancar um *cinema novo-rico*. Para que as filmagens não parassem, João Bennio acabou financiando o restante do filme. O prejuízo foi enorme, e o lucro de 60%, que caberia ao produtor, nunca foi recebido.

²⁰ [...] o conto de Bernardo Élis não foi filmado na época, como já previa Bennio, que lamentou até à morte não ter tido a oportunidade de concretizar o seu sonho. Somente 30 anos depois, Iberê Cavalcanti levou a cabo a idéia de Bennio [...] (LEÃO, 1999 p. 38).



Figura 6: cartaz do filme *Tempos de violência* (1969).

Com o fracasso financeiro de *Tempo de Violência*, João Bennio desentendeu-se com seu sócio da Bennio Produções Cinematográficas e desfez a sociedade.

Entretanto as atividades da Bennio Produções Cinematográficas não cessaram. Ao longo de sua existência, suas produções foram: *Na mira do assassino* (1967); *O diabo mora no sangue* (1968); *Tempo de violência* (1969); *Simeão, o boêmio* (1969); *Ascensão e queda de um paquera* (1970); *Balada dos infiéis* (1970); *Romualdo e Juliana* (1971); *Quando as mulheres paqueram* (1971); *O Azarento, um homem de sorte* (1972); *O grande gozador* (1972); *Um verão entre as mulheres* (1974); *Quando as mulheres querem provas* (1974) e *O padre que*

queria pecar (1975).

A tabela da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) identifica títulos produzidos no Brasil entre 1970 a 2006 com público superior a 500 mil. Dentre muitos títulos com público acima desse quantitativo, cinco deles foram produzidos pela Bennio Produções Cinematográficas: *Ascensão e queda de um paquera* (1970), de Victor di Mello, com 990.078 espectadores; *O grande gozador* (1972), de Victor di Mello, com 526.689 espectadores; *Quando as mulheres querem provas* (1974), de Victor Di Mello, com 772.692 espectadores; *Um verão entre as mulheres* (1974), de Victor di Mello, com 685.779 espectadores e *O padre que queria pecar* (1975), de Lenine Otoni, com 890.450 espectadores.

João Bennio saiu da Bennio Produções Cinematográficas, porém negociou com seu ex-sócio a produção de mais dois filmes de sua carreira. O primeiro foi *Simeão, o boêmio* (1969), que é parte da história desta pesquisa.

Simeão, o boêmio (1969) tem como cenário a cidade histórica de Pirenópolis, Goiás. De maneira irônica e sarcástica, retrata as antigas brigas político-partidárias no interior goiano. A narrativa tem ainda uma segunda história, uma espécie de *Romeu e Julieta do sertão*: dois jovens



Figura 7: João Bennio no papel de Simeão no filme *Simeão, o boêmio* (1969).

pertencentes a famílias rivais ousam ter um caso de amor, em um relacionamento tumultuado.

Simeão, o boêmio foi lançado no início de 1970, no Cine Capri, em Goiânia. Esse filme não trouxe retorno financeiro, mas foi um sucesso de público. Ficou em cartaz nesse cinema por quarenta dias e também foi exibido em várias cidades do interior de Goiás.

Ainda no ano de 1970, João Bennio iniciou a produção do filme *O Azarento, um homem de sorte* (1972), finalizando-o três anos depois. Piracanjuba e Goiânia são os cenários desse filme, que foi um fracasso de bilheteria. Os atores principais são Paschoal Guida e Sandra Barsoti. O filme conta a história de um homem humilde que morava na zona rural e



Figura 8: Paschoal Guida no papel de Azarento no filme *O Azarento, um homem de sorte* (1972).

era visto como símbolo do azar. Cansado de ser humilhado, ele resolve ir morar na cidade grande. A vida azarada continua mesmo na metrópole, até que um dia ele compra um par de sapatos com sola de borracha e percebe que seu azar ficou “isolado”. Com isso sua grande sorte chega. O Azarento começa a ganhar

dinheiro com a indústria de calçados e passa a ser ídolo da “máquina publicitária”.

O mesmo final feliz não teve João Bennio com este filme, uma comédia ingênua que, estranha ironia do destino, confirmou o seu título e constituiu-se num enorme fracasso de bilheteria para seu produtor/diretor. “Eu já vinha azarado desde o *Tempo de Violência*. O *Simeão*, o boêmio não deu dinheiro. Dinheiro é a coisa mais importante para você realizar alguma coisa. Você tendo dinheiro você tem: máquinas, filmes, material, casa de espetáculos etc. Estamos vivendo no século do sexo. O povo do mundo inteiro quer ver cenas eróticas (LEÃO, 1999, p. 43).

O público goiano tem acesso restrito à obra cinematográfica de João Bennio. O filme *O Azarento* (1972), quarto filme produzido por ele em Goiás, tem paradeiro desconhecido. Eudaldo Guimarães afirma que a Cinemateca possui apenas trechos desse filme.

Após o prejuízo financeiro com o filme *O Azarento*, um homem de sorte, João Bennio voltou ao palco de teatro. Por falta de salas adequadas, ele encenou várias peças teatrais no Cine Teatro Goiânia²¹. Com a eleição de Irapuan Costa Júnior (1974-1979) para o governo do estado de Goiás, o Cine Teatro Goiânia foi fechado em 1974 para uma grande reforma, que o transformaria definitivamente em Teatro Goiânia²². Nesse mesmo ano, João Bennio comprou uma chácara no Jardim Novo Mundo e a transformou em um restaurante rústico, inacabado. Fez um ranchão coberto de palmas e iniciou ali o ponto de encontro de intelectuais, artistas, políticos e alta sociedade goiana.

Em 1977, João Bennio fez sua segunda tentativa para filmar o conto *A enxada*. O diretor chegou a contratar dois artistas, Grande Otelo e Kleber Macedo. Filmou três dias, documentando a festa de Trindade. No entanto, devido a uma série de pressões irresistíveis, João Bennio suspendeu novamente seu sonho.

João Bennio participou como ator em mais um filme feito em Goiás, dirigido por Carlos Del Pino, *O leão do norte* (1973). Outra atuação dele foi no filme não finalizado *A mulher que comeu o amante* (1978), baseado em conto de Bernardo Élis.

Em 1982, mesmo com o sucesso de seu restaurante, João Bennio ainda não havia conseguido estabilidade financeira. Então o governador do estado, Íris Rezende Machado (1982-1985), confiou a ele a direção de Teatro Goiânia como forma de garantir-lhe um salário.

Após um desentendimento entre ele e o governo do estado de Goiás – que deixou de repassar verba ao Teatro Goiânia –, comentou-se que João Bennio reteve bilheterias de

²¹ João Bennio aplaudia a iniciativa do governador: uma casa de espetáculos ser entregue à população, mesmo com tantos problemas de infraestrutura. Para ele, Goiânia precisava de casas de espetáculos menores, espalhadas pelos bairros. Assim, atores, autores, diretores, cenógrafos e até o público poderiam ser treinados para usufruir de um teatro (LEÃO, 1999, p. 117-118).

²² O Teatro Goiânia foi reinaugurado em 1977.

espetáculos como pagamento de despesas do próprio Teatro Goiânia. Não se viu nenhum empreendimento particular com o nome de João Bennio envolvendo esse dinheiro.

Seu sonho de acabar de construir seu restaurante e conseguir pequeno lucro para manter um teatro e voltar a produzir cinema não foi realizado. No final de 1983 ele ficou doente e faleceu, vítima de câncer, no dia 18 de junho de 1984.

Seu corpo foi velado no *hall* do Teatro Goiânia. Durante o velório, um grupo formado por Eudaldo Guimarães, Paulo César Abreu, Ellifaz Rodrigues e Beto Leão resolveu imortalizar sua memória, criando o Cineclube João Bennio (CJB).

Ao longo da existência do CJB, Eudaldo Guimarães, Beto Leão e Eduardo Benfica foram alternaram a presidência da entidade entre si. Eudaldo Guimarães e Beto Leão já tinham experiência no Cineclube Antônio das Mortes²³.

Cineclubes têm por fundamento a prática social de envolver o espectador como sujeito que participa do processo da espectralidade. Para tanto,

Um cineclube define-se por algumas características básicas que são mantidas internacionalmente, como o fato de estar legalmente constituído, possuir caráter associativo e conter, nos seus estatutos, como finalidade principal, a divulgação, a pesquisa e o debate do cinema como um todo (RAMOS e MIRANDA, 1997, p. 128).

Cineclube é momento de aprendizado que faz do sujeito um participante da prática social estabelecida entre cinema e público. Contudo busco, nesta investigação, ir um pouco além dessa prática social. Ver, rever, debater e buscar significados para a produção de uma nova narrativa.

3.3 *Take 3: Meus encontros com Simeão, o boêmio*

Passados sete anos depois que eu havia conhecido João Bennio, fui, no início dos anos 1990, a uma mostra de filmes feitos em Goiás. Nessa mostra tive meu primeiro encontro com *Simeão, o boêmio*. Ao assistir ao filme, marcou-me apenas uma cena, o passeio de Simeão,

²³ O Cineclube Antônio das Mortes (nome em homenagem ao personagem lendário dos filmes de Glauber Rocha), fundado em 1977, sempre pensou no processo de formação. Numa época pré-tecnológica, era quase impossível ver os filmes "fora do circuito". As exibições alternativas eram realizadas com projetores de 16 mm (o VHS só apareceu, pra valer, em 1985; mesmo assim, poucos tinham condições de comprar e o acervo era pequeno). Nessa situação, qualquer filme "fora do circuito" era exibido com muita garra e interesse. É verdade que exibíamos muitos filmes ruins dos cinemas: alemão, francês, brasileiro, sueco e italiano. Entretanto, tivemos a oportunidade de ver obras raras e assim formar um pensamento e uma cultura cinematográfica. Disponível em < <http://lisandronogueira.blogspot.com/2010/08/cinema-feito-em-goias.html> > Acesso em 02 de maio de 2011.

usando somente uma sunga de banho, pelas ruas da cidade de Pirenópolis. O que me chamou a atenção foi a maneira como ele desfila, uma exibição que demonstra, por certo, sua vaidade.

Pode parecer estranho me lembrar apenas dessa cena, mas minha mente não gravou nada mais porque fui abatida por um sono incontrolável. Acordei com meu esposo me chamando para irmos embora.

Naquele momento de minha vida, minhas preocupações eram tomadas por outros objetivos. Nesse sentido,

A percepção da enunciação cinematográfica é muito mal compartilhada! Ela varia segundo o espectador, não somente em função de seus conhecimentos de linguagem cinematográfica, mas também de sua idade, do grupo social a que pertence e, talvez mais importante, do período histórico em que vive (GAUDREAULT, 2009, p. 63).

Tempos depois, após rever o filme, observei que essa cena está localizada nos primeiros quatro minutos da película.

Passadas as primeiras impressões, meu interesse pelo cinema feito em Goiás foi surgindo, e, como ponto de partida para esta pesquisa, foi necessária uma maior aproximação com *Simeão, o boêmio*. Enveredei-me então nos caminhos da decomposição dos elementos constitutivos desse filme para proceder a sua análise.

Analisar cinema é antes de tudo passar pela primeira instância, que é subsidiada pelas primeiras impressões, emoções, intuições que “nascem da relação do espectador com o filme” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 13).

Então analisar consiste na prática do espectador de se relacionar com o filme. Portanto, para analisar, é necessário entremear nas instâncias das sensações, impressões, compreensões e ordenações das ações na narrativa.

3.4 Take 4: Meus novos encontros com *Simeão, o boêmio*

A cada novo encontro com *Simeão, o boêmio*, fui percebendo que as instâncias se tornam rizomas capazes de estabelecer possibilidades de novas conexões a cada nova projeção. Logo, esta análise é uma tentativa de colocar em prática algumas instâncias.

Simeão, o boêmio está estruturado numa narrativa clássica, cujas técnicas cinematográficas “serão, portanto, no conjunto, subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como, é claro, seu impacto dramático” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 27).

Embora *Simeão, o boêmio* tenha sido produzido em 1969, final de uma década em que o cinema brasileiro promovia uma verdadeira “descoberta do Brasil” com o Cinema Novo e o Cinema Marginal, *Simeão, o boêmio* não comunga com a “postura mais agressiva” dessas duas vertentes do cinema brasileiro (XAVIER, 1997, p. 47).

O filme nasce de um sonho de vir a ser um projeto industrial, estilo Vera Cruz²⁴, companhia cinematográfica na qual João Bennio iniciou sua atuação na indústria cinematográfica. Além do sonho de um projeto industrial, o filme em questão é uma ingênua comédia melodramática.

O melodrama consiste em reservar

[...] a organização de um mundo mais simples em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo, em que o sucesso é produto do mérito e da ajuda da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e transforma-o em vítima radical (XAVIER, 2003, p. 85).

O cenário do filme *Simeão, o boêmio* é a cidade de Pirenópolis, nessa ficção chamada de Velha Ponte. O filme apresenta Pirenópolis, exibindo ruas, muros de pedras, a ponte de madeira, casarios em cenas internas e externas, as igrejas Matriz de Nossa Senhora do Rosário e Nosso Senhor do Bonfim e o Rio das Almas.

A história é baseada num conto de Isócrates de Oliveira, personalidade da literatura goiana. O filme é uma versão do clássico *Romeu e Julieta*, mas com final feliz. A ideia do filme consiste na história de um forasteiro que transgride as regras moralistas da cidade e tem a difícil tarefa de conciliar duas famílias rivais para que seus filhos pudessem se casar e ser felizes.

A narrativa gira em torno de três conflitos: primeiro, a situação de Simeão, que é considerado na cidade de Velha Ponte uma *persona non grata*; segundo, o confronto político-partidário entre a UDN (União Democrática Nacional)²⁵ e o PSD (Partido Social

²⁴ A CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ LTDA., empresa fundada em 1949 e ativa até hoje, produziu e coproduziu mais de 40 (quarenta) filmes de longa-metragem, além de alguns documentários. Muitos desses filmes adquiriram prestígio nacional e às vezes internacional, fazendo hoje parte integrante da história do cinema brasileiro. [...] Nos últimos anos tem operado principalmente como distribuidora. Recentemente iniciou um extenso trabalho buscando a recuperação de seu acervo e sua disponibilização ao grande público. VERA CRUZ CINEMA. Disponível em < <http://www.veracruzcinema.com.br/>>. Acesso em 18 de março de 2011.

²⁵ Fundada em 7 de abril de 1945 como uma "associação de partidos estaduais e correntes de opinião" contra a ditadura do Estado Novo, caracterizou-se essencialmente pela oposição constante a Getúlio Vargas e ao getulismo. Embora tenha surgido como uma frente, a UDN organizou-se em partido político nacional, participando de todas as eleições, majoritárias e proporcionais, até 1965. Perdeu três eleições presidenciais consecutivas (1945, 1950 e 1955) e apoiou a candidatura vitoriosa de Jânio Quadros em 1960 e o movimento militar de 1964. Contradições e cisões acompanharam a trajetória udenista.

Democrático)²⁶, representados, respectivamente, pelo prefeito de Velha Ponte e pelo coronel Izidório; terceiro, o romance quase impossível entre a filha do prefeito, Maria, e o filho do coronel Izidório.

Segundo Comparato (1995, p. 95), “o conflito designa a confrontação entre forças e personagens através da qual a ação se organiza e vai desenvolvendo até o final”. Logo, não existe drama sem ação, sem conflito. Devido à dialética intrínseca do ser humano, as relações do ser se desenvolvem a partir de antagonismos e contradições. Ou seja, a *diegese* – maneira como construímos em nossa vida as relações com os outros, com o mundo e com nós mesmos – faz do conflito algo essencial ao indivíduo.

As escolhas que se deve fazer para solucionar os conflitos são o porta voz para o nirvana. Ou seja, o tão idealizado momento da paz, da harmonia, que abstrai o antagonismo entre o “ser ou não ser, estar ou não estar, querer ou não querer, poder ou não poder, fazer ou não fazer” (COMPARATO, 1995, p. 96).

Para viver a trama é necessário que haja um ou mais personagens. Segundo Comparato (1995, p. 111), “a personagem vem a ser algo assim como personalidade e aplica-se às pessoas com um caráter definido que aparecem na narração”. Além disso, conforme Chion (1989, p. 120), “uma personagem pode e *deve* ser definida quanto ao seu caráter ou sua

Coexistiram na UDN teses liberais e autoritárias, progressistas e conservadoras. O partido que vota a favor do monopólio estatal do petróleo (1953) e contra a cassação dos mandatos dos parlamentares comunistas (1947) é o mesmo que se opõe à intervenção do Estado na economia, denuncia a “infiltração comunista” na vida pública e contesta os resultados quando perde as eleições. O partido ficou marcado pela vinculação com os militares e as aspirações das camadas médias urbanas, identificando-se também, extrapartidariamente, com o udenismo. Expressão de mentalidades e estilos de ver e fazer política, o udenismo caracterizou-se pela defesa do liberalismo clássico, o apego ao bacharelismo e ao moralismo e o horror aos vários “populismos”. O símbolo da UDN era uma tocha olímpica com as labaredas e o lema “O preço da liberdade é a eterna vigilância”.

(Disponível em <http://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/u/uni_demo_nacional.htm>. Acesso em 25 de maio de 2010).

²⁶ O Partido Social Democrático (PSD) foi um partido político brasileiro, fundado em 17 de julho de 1945 e extinto pela ditadura militar, através do Ato Institucional Número Dois (AI-2), em 27 de outubro de 1965. Foi formado sob os auspícios de Getúlio Vargas, reunindo antigos interventores do governo federal nos estados, como Benedito Valadares em Minas Gerais, Fernando de Souza Costa de São Paulo, Almirante Ernani do Amaral Peixoto do Rio de Janeiro e Agamenon Magalhães de Pernambuco. Seu código eleitoral era o 41. Entre 1945 e 1964, junto com o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), formava o bloco pró-getulista da política brasileira, em oposição à União Democrática Nacional (UDN), antigetulista. Durante sua existência, foi o partido majoritário na Câmara dos Deputados, tendo eleito dois presidentes da República: Eurico Gaspar Dutra, em 1945, e Juscelino Kubitschek de Oliveira, em 1955.

Após a extinção do PSD, seus membros se dividiram: uns foram para o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), único partido de oposição à ditadura permitido após a instituição do bipartidarismo com o AI-2; outros ingressaram na Aliança Renovadora Nacional (Arena), o partido que apoiava o regime instalado em 1964. O partido voltou na década de 1980, novamente com o número 41, mas não obteve o mesmo sucesso das décadas de 40 e 50. Sua última eleição foi em 2002. Em 2003, o PSD foi incorporado ao Partido Trabalhista Brasileiro. (Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Partido_Social_Democratico>. Acesso em 25 de maio de 2010).

função o mais cedo possível, *desde sua primeira cena*. Por outro lado, as personagens se definem umas em relações às outras, formando constelações”.

O personagem principal é Simeão, um homem que chegou à Velha Ponte desgostoso com sua filha, que fora embora de casa com um rapaz e nunca mais voltara. A partir desse fato, ele se tornou um boêmio e perambulava “por aí”, sem ter preocupação com a vida. Um homem cristão que se portava de maneira excêntrica, provocando agitação por onde passava, não apenas pelo comportamento de *bon vivant*, mas também pelos comentários e piadas que fazia sobre os moradores da cidade, sendo considerado uma *persona non grata*. Foi o anti-herói desregado que se tornou o herói salvador.

Os personagens secundários são: o prefeito Jacinto, do partido UDN, que vive em pé de guerra com o PSD, mas é submisso à esposa; sua mulher, que tem caráter forte, é autoritária e coloca-se como líder da cidade; Maria, a filha dos dois, moça recatada e apaixonada pelo filho do coronel Isidório (ela se entrega ao jovem e é expulsa de casa); o coronel Isidório, do partido PSD, que vive em conflito com a UDN; seu filho, jovem que jura amor eterno à Maria, mas é muito obediente ao pai; a solteirona da cidade, que suspira por Simeão; o coletor de impostos, que provoca risos com sua incontinência urinária e tem um discurso recheado de palavras difíceis; a Bisavó, senhora chamada assim por todos na cidade de Velha Ponte e, amiga de Simeão, que quando jovem foi muito regateira e na velhice se tornou carola; o padre, representante da igreja; os fofoqueiros: um rapaz amigo de Simeão e o sacristão; a prostituta.

Além dos personagens, que tomam parte ativa na trama, *Simeão, o boêmio* apresenta uma grande quantidade de figurantes. Muitos moradores de Pirenópolis se entregaram à produção do filme. Observa-se o grande número de figurantes, membros de famílias tradicionais da cidade, as famílias Jayme e Pina. João Bennio se caracterizava por ser uma pessoa muito carismática, o que, de certa forma, facilitou a adesão da população ao projeto de seu filme.

Os personagens vivem a ação dramática contada pelo conjunto de informações, que são distribuídas no decorrer da narrativa. Há uma progressão dessas informações “de acordo com as regras de alternância entre tempos fortes e tempos fracos e as da progressão contínua da tensão até o desenlace, passando pelo clímax” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 63).

“Uma estrutura clássica divide-se em três movimentos: primeiro, segundo e terceiro ato” (COMPARATO, 1995, p. 187). Conforme seus componentes, a exposição da estrutura de *Simeão, o boêmio* é a seguinte:

Primeiro ato:

A abertura do filme registra a cidade de Pirenópolis em grande plano geral, de um ponto de vista alto, e segue com imagens em contraluz, que servem de pano de fundo para os créditos iniciais.

Em seguida, surgem cenas da campanha política de Joca Neves para prefeito, na década de 1950. O prólogo situa o espectador no contexto histórico, dando um aspecto de documentário.

A partir do prólogo, inicia-se a exposição do problema. Embora inicialmente pareça que o filme trate apenas de conflito político-partidário, a narrativa muda de foco: a cena é deslocada para as ruas da cidade fictícia, Velha Ponte. Surge então a situação desestabilizadora, quando entra o personagem principal da trama. Simeão aparece no quadro desfilando apenas de sunga de banho e com um crucifixo pendurado no pescoço pela cidade pacata, que tem olhos e ouvidos por todos os lados. Escândalo para a época. Por onde passava causava a repulsa de alguns moradores, medo em outros e suspiros de desejo à solteirona da cidade.

Com tamanha excentricidade, Simeão provocava uma agitação por



Figura 9: cena de abertura do filme *Simeão, o boêmio*.



Figura 10: cena de abertura do filme *Simeão, o boêmio*, o comício.



Figura 11: cena do filme *Simeão, o boêmio*, o passeio de Simeão pelas ruas de Velha Ponte.

onde passava. Até que pessoas prestigiosas, como o prefeito, vereadores, conselheiros, o coronel, mulheres e cidadãos influentes, se reúnem para determinar a expulsão do boêmio, para que o sossego pudesse retornar à cidade. Tão grande era o problema que até o conflito entre o partido do prefeito, UDN, e o do coronel, presidente do PSD, que viviam em pé de guerra, poderia ter chegado ao fim. Homens da UDN procuram o coronel, que é do PSD, para se juntarem contra o “inimigo comum”, Simeão, e expulsá-lo da cidade.

Segundo ato:

O coronel, o prefeito e sua esposa, preocupados com as balbúrdias que o boêmio andava fazendo em Ponte Velha, deixaram de lado a preocupação com seus filhos. O surgimento da

complicação do problema acontece quando Maria, filha do prefeito, e o rapaz, filho do coronel, estavam apaixonados e têm um encontro amoroso na torre da igreja e a moça se entrega ao jovem, que lhe jura amor eterno..

A situação se agrava porque o sacristão da igreja os flagra na cena amorosa e espalha para todos da cidade o que havia acontecido na casa de Deus.



Figura 12: cena do filme *Simeão, o boêmio*, diversão no rio.



Figura 13: cena do filme *Simeão, o boêmio*, pessoas influentes no gabinete do prefeito Jacinto.



Figura 14: cena do filme *Simeão, o boêmio*, esposa do prefeito Jacinto reunindo com mulheres de Velha Ponte.

Grande vergonha para a família da moça.

A ação dramática é levada ao limite quando os pais de Maria, na tentativa de normalizar a situação, seguem o costume da época, que era expulsar de casa a moça que perdia a honra. A moça não foi mais aceita pela família nem por ninguém da cidade. Enquanto o rapaz voltou para a casa de seu pai porque lhe era obediente.

A separação do jovem casal movimenta a ação do melodrama.

A crise da ação é o momento em que Simeão se depara com a filha do prefeito, abandonada por todos. Ele reconhece em Maria sua filha e vê a possibilidade de reverter uma situação, o que não conseguira com a vicissitude de própria filha.

Terceiro ato:

O clímax da ação dramática se dá quando a mãe da moça lidera um grupo de homens e vão até a porta da casa do coronel para lavar a honra de sua filha. Simeão, sabendo dessa confusão, resolve fazer a união das duas famílias em favor do amor do jovem casal. Assim, ele organiza uma caminhada rumo à barricada montada em frente à casa do coronel. Ao chegar ao local, Simeão enfrenta o coronel Izidório e faz um discurso sobre sua vida, do porquê de



Figura 15: cena do filme *Simeão, o boêmio*, imaginação da Beata açoitando Simeão.



Figura 16: cena do filme *Simeão, o boêmio*, o encontro do jovem casal na torre da igreja.



Figura 17: cena do filme *Simeão, o boêmio*, o coronel Isidório e seus capangas em frente sua casa.

ter-se tornado um boêmio e aponta a falsa moralidade dos cidadãos.

A resolução do conflito acontece a partir da reflexão das famílias opositoras sobre suas atitudes, os pais acabam por aceitar a união do jovem casal e o abençoam. Na igreja, que estava fechada desde o incidente amoroso, é celebrado o casamento dos filhos das famílias rivais. Final feliz com as famílias unidas e um boêmio que deu uma lição de moral naquelas pessoas, que não passavam de falsos moralistas.

Assim como nas fábulas, a narrativa clássica guarda em si valores morais explícitos ou implícitos. A seu modo, o personagem de Simeão, no decorrer da narrativa, nos indica proximidades com o Mestre Jesus. Os indícios vão sinalizando algumas das passagens de Cristo que justificam essas semelhanças. No desfecho do filme está

implícita a moral no que tange a uma passagem bíblica do livro de São João (cap. VIII, v. 3 a 11): “Aquele que dentre vós estiver sem pecado, lhe atire a primeira pedra. Depois, abaixando-se de novo, continuou a escrever sobre a terra. Mas eles, ouvindo-o falar assim, se retiraram um após o outro, os velhos saindo primeiro; e assim Jesus



Figura 18: cena do filme *Simeão, o boêmio*, Simeão chega com Maria para reconciliar as duas famílias rivais.



Figura 20: cena do filme *Simeão, o boêmio*, Simeão pede ao padre para abrir a porta da igreja para celebrar o casamento do jovem casal.



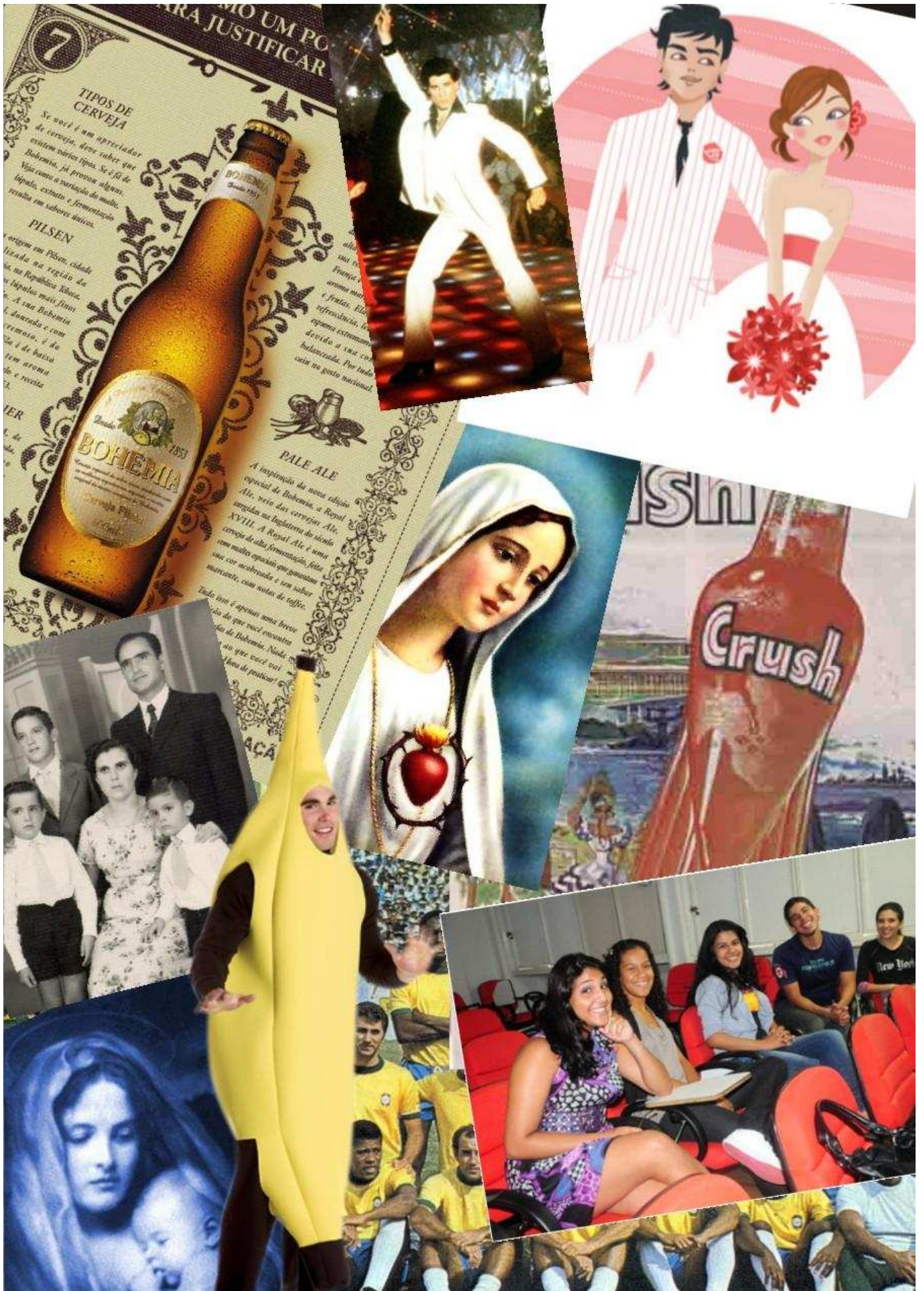
Figura 19: cena final do filme *Simeão, o boêmio*, o jovem casal dá adeus a Simeão

permaneceu só com a mulher, que estava no meio da praça”.

O protagonista, Simeão, se tornou o porta-voz para a resolução do problema em prol da moralidade e dos bons costumes. A paz é restabelecida e todos foram felizes “para sempre”.



Figura 21: final do filme *Simeão, o boêmio*, a paz é restabelecida.



4 SEGUNDA SEQUÊNCIA – OS ENCONTROS DO GRUPO DE DISCUSSÃO COM *SIMEÃO, O BOÊMIO*

“O cinema é uma prática social para aqueles que o fazem e para o público”.
Graeme Turner

Percorrido o trajeto de meu encontro com *Simeão, o boêmio*, agora seria o momento de o grupo de discussão trilhar o percurso dos encontros com o filme. Inicialmente, planejei que os encontros com o grupo de discussão aconteceriam na Unidade Laranjeiras, localizada na Chácara do Governador, em Goiânia. Mas depois mudamos o local dos encontros. Pelo fato de a unidade da UER ser um local distante, de difícil acesso, solicitei apoio à Cara Vídeo²⁷, cuja diretora executiva, Senhora Delma Maria, disponibilizou o espaço físico do Centro Cultural para os encontros, previstos, inicialmente, para as quartas-feiras, no período vespertino – assim, alunos e professores não deixariam de frequentar as aulas para participar da pesquisa.

O primeiro encontro aconteceu no dia 12 de maio de 2010. Compareceram sete alunos. Dos quatro professores que haviam aceitado ao convite, apenas um compareceu, o professor José Eduardo. As professoras Cláudia, Jô e Sueli justificaram sua ausência.

O método utilizado para esse e os encontros posteriores foi o da entrevista grupal, ou seja, do grupo focal, em que

o entrevistador, muitas vezes chamado de moderador, é o catalisador da interação social (comunicação) entre os participantes. O objetivo do grupo focal é estimular os participantes a falar e a reagir àquilo que outras pessoas

²⁷ Produtora Cultural Cara Vídeo, situada na Rua 83, Setor Sul, Goiânia, Goiás.

no grupo dizem. É uma interação social mais autêntica do que a entrevista em profundidade²⁸ (GASKELL, 2008, p. 75).

Para esse primeiro dia a programação era a apresentação dos participantes, a exposição do projeto e a explicação das questões éticas da pesquisa. Na condição de mediadora e membro do grupo, eu me apresentei e dei início à explanação do projeto.

Analisando minha intervenção, constato que, em função da ansiedade, esqueci-me de pedir aos participantes para se apresentarem naquele momento, logo após a minha apresentação – mas eles o fizeram posteriormente. Entretanto, ao final da pesquisa, percebi que esse fato não chegou a trazer prejuízo à proposta como um todo.

Dando continuidade à programação, esclareci quem foi João Bennio e como seria a pesquisa. Criei expectativas sobre o filme *Simeão, o boêmio* para aqueles que ainda não o conheciam. Em seguida passei os formulários de consentimento para os presentes lerem e assinarem. Havia duas alunas do 1º ano que eram menores de idade e por isso tiveram que levar os termos para que seus responsáveis autorizassem sua participação. Os demais assinaram ali mesmo.

Após falar sobre as questões éticas da pesquisa, pedi aos participantes que se apresentassem, e, ao fazê-lo, cada um dissesse por que aceitara fazer parte do grupo de discussão.

As justificativas para a participação do grupo de discussão, em sua maioria, destacaram o certificado que seria concedido e a possibilidade de contar o projeto como atividade complementar. Apenas uma aluna, do primeiro ano, disse ter aceitado por curiosidade de conhecer o trabalho de João Bennio e pela experiência que viveria. Destaca-se, contudo, a manifestação do professor José Eduardo, que explicou: “*Eu aceitei participar deste projeto porque percebo que nós pesquisadores estamos sozinhos, isolados com nossa pesquisa, participar da pesquisa do outro é sair da solidão e compartilhar conhecimento*”. Esse ponto de vista pareceu confirmar a importância de se reunir um grupo com diferentes perfis para construir aprendizagens conjuntas, na riqueza das trocas de experiências.

Nesse primeiro momento, minha intenção de fazer dos encontros uma “participação democrática” encontrou aprovação dos participantes. A expectativa estava no que poderia acontecer nos encontros seguintes. Mas eu tinha certeza de que todos acabariam se sentindo como sujeitos do processo.

²⁸ Entrevista individual ou de profundidade é uma conversação que dura normalmente entre uma hora e uma hora e meia (GASKELL, 2008, p. 82).

O fato de me perceber no mundo, com o mundo e com os outros me põe numa posição em face do mundo que não é de quem nada tem a ver com ele. Afinal, minha presença no mundo não é a de quem a ele se adapta mas a de quem nele se insere. É a posição de quem luta para não ser apenas *objeto*, mas sujeito também da História (FREIRE, 1996, p.54).

No segundo encontro, houve participação de oito alunos. O professor José Eduardo e a professora Cláudia justificaram que não poderiam participar desse e dos demais encontros, pois o dia e o horário não eram compatíveis com outras atividades que eles exerciam. A professora Jô também explicou sua ausência. No segundo encontro, compareceu a professora Sueli.

Antes de iniciarmos a projeção do filme *Simeão, o boêmio*, pedi à professora Sueli para nos contar como ela conhecera João Bennio, como foi ser jovem na década de setenta e o que significava assistir aos filmes de João Bennio naquela época. Ela conheceu João Bennio por intermédio de uma amiga, a professora Lenir. Se para ela foi terrível conviver com a ditadura militar, por outro lado foi gratificante viver a efervescência cultural daquele período. Ela reportou conflitos da liberdade sexual e ainda observou que assistir ao filme *Simeão, o boêmio* nos anos setenta “era o máximo e que de lá pra cá muita coisa mudou. (...) vivenciávamos aquilo, né? Crime de honra (...)”. E confessou também que as mulheres suspiravam por João Bennio, o galã da época.

Em seguida, dei início à projeção do filme. A idéia era de que durante a projeção prestássemos atenção ao filme. Mas nós estávamos muito à vontade e no decorrer da projeção surgiram alguns comentários. Os presentes comentaram sobre a degradação do Rio das Almas: “*nem sapo existe mais em Pirenópolis*”; o estrangeiro como algo terrível; o uniforme colegial; a cena do açoite como exemplo de sequência *trash*; atores que ainda hoje atuam; a efervescência sexual e o falso moralismo (o casamento para lavar a honra); a moça que perdia a vergonha; o modo como a ideia da fofoca é representada no filme (Lissa diz que é a técnica da fala corrompida²⁹), e várias cenas provocam risos (a fofoca, o homem com as calças molhadas, o *stop motion*³⁰ e quando os enamorados se abraçam no final do filme).

Eu, na condição de moderadora e participante do grupo, dei início à discussão após o término da projeção do filme. Embora minha fala tenha sido direcionada para todos ali

²⁹ É quando a fala tem efeitos (sintetizados, velocidade rápida ou lenta, etc.).

³⁰ É a técnica de animação na qual o animador trabalha fotografando objetos, fotograma por fotograma, ou seja, quadro a quadro. Entre um fotograma e outro, o animador muda um pouco a posição dos objetos. Quando o filme é projetado a 24 fotogramas por segundo, temos a ilusão de que os objetos estão se movimentando. *Stop motion*. Disponível em < <http://www.eba.ufmg.br/midiaarte/quadroaquadro/stop/princip1.htm>>. Acesso em 26 de outubro de 2010.



Figura 22: cena do filme *O ébrio* no bar.



Figura 23: cena do filme *Simeão, o boêmio* no bar.

presentes, a discussão ficou mais entre mim e a professora Sueli. Talvez isso tenha ocorrido devido ao fato de termos conhecido pessoalmente João Bennio. Além disso, embora a história do filme se passe na década de cinquenta, muitas cenas nos lembravam os tempos de criança e adolescente.

De início a professora Sueli fez uma analogia entre *Simeão, o boêmio* (1969) e o filme *O ébrio*³¹ (1946), de Vicente Celestino. No primeiro momento eu discordei dessa analogia.

Na sequência da discussão, verificamos algumas semelhanças. A professora Sueli reforçou sua defesa: “(...) essa desestruturação, porque ele também, ele se tornou um boêmio porque a filha fugiu com um cafajeste, né?”. Verificamos também que, na trilha sonora de *Simeão, o boêmio*, muitas músicas são de Vicente Celestino, o que indica uma referência ao filme *O ébrio*.

³¹Sinopse do filme *O ébrio* (1946): com grande talento para a música, o interiorano Gilberto Silva (Vicente Celestino) fica completamente sem posses quando seu pai perde a fazenda onde moram. Sem o apoio dos parentes, o rapaz vai para a cidade grande, a fim de tentar a sorte grande e, quem sabe, conseguir se formar em Medicina. Sem ter para onde ir, Gilberto acaba morando no anexo de uma sacristia. Incentivado pelo padre da igreja onde vive, ele acaba se inscrevendo para um programa de calouros da rádio e em pouco tempo torna-se um fenômeno de popularidade. Com o sucesso, Gilberto passa a ter condições para cursar a universidade e forma-se um excelente cirurgião. Rico e famoso, ele começa a ser procurado pelos parentes que o haviam desestimulado a tentar ser médico. Apesar disso, Gilberto recebe-os em sua casa. No entanto, um dos seus primos dá-lhe um golpe: rouba-lhe a mulher e a fortuna em jóias da família. Novamente desamparado, o médico decide abandonar tudo e transforma-se num bêbado errante. FICHA TÉCNICA - Diretor: Gilda de Abreu. Elenco: Vicente Celestino, Alice Archambeau, Rodolfo Arena, Victor Drumond, Walter D Ávila, Isabel de Barros. Produção: Gilda de Abreu, Adhemar Gonzaga. Roteiro: Gilda de Abreu. Fotografia: A. P. Castro. Trilha Sonora: Vicente Celestino. Duração: 126 min. Ano: 1946. País: Brasil. Gênero: Drama. Cor: Colorido. Distribuidora: Não definida. Estúdio: Cinédia. Disponível em < http://www.telefilme.net/sinopse-do-filme-9118_O-EBRIO.html>. Acesso em 26 de outubro de 2010. CLIPE: Vicente Celestino - O Ébrio "Tornei-me um ébrio e na bebida busco esquecer/Aquela ingrata que eu amava e que me abandonou/ Apedrejado pelas ruas vivo a sofrer...". Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=6AWiitGqTc>>. Acesso em 26 de outubro de 2010.

Mas, ao fazer uma breve análise entre os personagens principais, percebemos antagonismos entre eles. Uma das diferenças pode ser notada a partir da acepção dos verbetes “boêmio” e “ébrio”.

Boêmio - substantivo masculino: indivíduo natural ou habitante da Boêmia (região ocidental da República Tcheca). Pertencente ou relativo a indivíduo ou povo ciganos; que ou quem leva uma vida hedonista, alegre e livre; que ou quem leva uma vida erradia e incerta, fora de padrões; que ou quem leva vida desregrada, dissipada.

Ébrio - adjetivo e substantivo masculino: que ou aquele que está alcoolizado; bêbedo; que ou aquele que se embriaga frequentemente; que ou quem é propenso à bebida. Adjetivo: que está com a mente ou os sentidos perturbados; embriagado, estonteado, tonto; que se deixa dominar por algo que entusiasma ou encanta; extasiado. Derivação, sentido figurado: que se deixa transtornar completamente por uma paixão ou por algum forte sentimento; alucinado, embriagado; muito desejoso; sedento, ávido (HOUAIS; VILLAR, 2009, p. 304 e 718).

Os personagens foram construídos com base nessas acepções. Observemos as figuras 22 e 23. Também é diferente o modo como os personagens principais se apresentam e levam a vida: um é melancólico, o outro é um *bon vivant*.

Cuidando para que a discussão não ficasse apenas entre mim e a professora Sueli, comecei a chamar a participação dos outros participantes. Queria saber os motivos dos risos durante a projeção do filme. As respostas foram variadas. Yasmim disse que as cenas que provocaram risos nela foram as em que aparecia o coletor de impostos se urinando pelas pernas abaixo: “*o homem com incontinência urinária*”; Jéssica lembrou: “*aquela senhora que se fingia toda de santa, mas que na verdade era outra coisa*”.

A partir dos motivos que provocaram risos, a conversa foi para o campo dos diálogos com palavras difíceis usadas no filme. Uma das observações feitas por mim e a professora Sueli foi o tipo de linguajar usado pelos personagens masculinos envolvidos com a política da cidade, que lembrava muitos políticos atuais e de tempos atrás. O discurso com palavras difíceis ou estrangeiras (latim) serviam para impressionar, tornar-se inacessível, para não chegar ao povo. Vejamos o diálogo:

Cena no gabinete do prefeito, Sr. Jacinto:

COLETOR DE IMPOSTOS: *Temos que unir toda a cidade contra o inimigo comum!*

PREFEITO SR. JACINTO: *Jamais! Com o coronel Isidório, nunca! Eu me meter com essa gentinha do PSD! É baixo!*

COLETOR DE IMPOSTOS: *Temos que esquecer as desavenças partidárias. E movidos pelos imperativos do pudor e da honra pública, convocar as almas de escol para uma luta sem quartel contra o disseminador do opróbrio. O homem que os inquina com seu hálito infecto a integridade moral de nossa cidade íclita.*

ACESSOR DO PREFEITO: ***Purga, urban!***

COLETOR DE IMPOSTOS: ***Purga, urban! Muito bem dito! Purga, urban!***

(*Simeão, o boêmio*, 1969. Diretor: João Bennio)

A professora Suely comparou o linguajar difícil de alguns personagens do filme com a linguagem usada pelos advogados: *“ainda é bem imperialista, (...) pra não chegar ao povo mesmo”*. A aluna Leticia argumentou que *“não deveria ser assim. (...) buscar uma linguagem de forma que o povo tenha fácil acesso (...)”*. A partir desses comentários, a aluna Renata, que também é estudante do curso de Direito na PUC-Goiás, retrucou que *“não é o povo que tem que falar fácil, são as pessoas que têm que aprender mais, né?”* A discussão, então, acabou tomando outro rumo. Por vezes, o grupo se motivava a discutir questões alheias ao filme. Esses desvios, previsíveis, não foram referidos aqui.

Renata também destacou não gostar do filme *Simeão, o boêmio*. Ela diz ser um filme *“meio trash também, aquela hora que o povo fica rindo, não tem nada engraçado e o povo fica rindo do homem, é insuportável. Ai! Eu não sei, não gosto desse filme. Não vejo nenhuma grande mensagem que ele passa. (...) O filme é besta, eu gosto do outro dele”*. Ela se referia ao filme *O diabo mora no sangue*: *“ele é muito bom, existe uma discrepância e tal”*. Renata compara a atuação de João Bennio nos dois filmes. Embora ele seja o protagonista em ambos, em *O diabo mora no sangue* ela acha que sua atuação é boa; em *Simeão, o boêmio*, *“a atuação nesse filme é terrível”*.

A aluna Lissa comenta sobre a experiência própria de cada personagem. Creusa, que se faz se santa, mas *“se derrete por Simeão”*. A mulher do prefeito, *“ela é toda uma mulher de ordem (...) Ela nem é tão bonita assim, daí o marido... vai saber”*.

Embora a mulher do prefeito mandasse em todos da cidade, tal característica talvez não tenha muita discrepância em relação à atualidade, já que muitas mulheres vêm assumindo o papel de provedoras da casa. Além disso, aumenta cada vez mais o número de mulheres ocupando postos profissionais que antes cabiam apenas aos homens. Veja-se o exemplo de Dilma Rousseff, eleita, no dia 31 de outubro de 2010, presidenta do Brasil, primeira mulher a ocupar o cargo mais alto do país.

A professora Sueli chamou a atenção para o bipartidarismo, lembrando sua experiência na Itália,

- O bipartidarismo, por incrível que pareça, a gente acha que está longe dos tempos modernos, de jeito nenhum! Porque eu, quando vivi na Itália com o bipartidarismo, né? Então era o, o, partido comunista que mandava, ou o partido socialista. Então quer dizer, você, se você entrasse nos locais do, do, frequentava os do partido socialista você não podia entrar no partido comunista, nos locais, nos restaurantes, bares, principalmente bares, né? Você já, mesmo sendo estrangeiro, você estava se identificando com uma tendência. Então, eh, eu, ao saber disso, procurava frequentar lugares isentos, mais ou menos isentos e não existe, né? Pra eles, né? Ou você é uma coisa ou outra, né? Então, eh, nessa época era radical, né? Radical, e quem não fosse UDN ou PSD era comunista. (Fala da professora Sueli, 2010)

Com o relato da experiência da professora Sueli, percebemos o sentido de Simeão ser o estrangeiro, o vagabundo que concilia e coloca o povo também como conciliador no meio dos dois partidos, PSD e UDN. A aluna Yasmim, assim, comentou: “*pra mim ele quis dizer que os dois partidos só têm nomes diferentes, mas são todos iguais*”. Ideia reforçada com a fala da aluna Juliany:

- Que do mesmo jeito assim, todo mundo tem alguma coisa igual nessa sociedade, sabe, todo mundo tinha algum pecado, alguma coisa assim, sabe como é? Alguma sujeirinha. Não tinha motivo pra fazer isso com a menina e com o menino e nem ficar brigando com partido pra ver se vai morrer ou não vai morrer, eu acho, não sei!”. (Fala da aluna Juliany, 2010)

A partir desses comentários, percebemos o quanto o filme ressalta os binômios profano e santo, bem e mal, quem manda e quem obedece.

Após a discussão sobre os partidos políticos, surgiu a curiosidade de saber mais sobre os artistas que atuaram no filme e que ainda estão vivos, ou os que já morreram. A vida e a morte fazem parte desse intervalo de tempo. O que mais poderia haver nesse hiato? E novamente minha pergunta foi direcionada à professora Sueli, já que ela havia assistido ao filme no início da década de setenta. Então, para ela, o que mudou, entre ver o filme há quase quarenta anos e ver hoje?

À sua resposta, segue-se a reação da aluna Lissa:

Sueli: As famílias, né? As famílias, assim, eram muito autoritárias, exigentes, né? Então, você não tinha escolha ou, quer dizer, não tinha escolha, você tinha que se comportar de acordo com os ditames da sua família, do seu grupo social e não podia sair fora do seu grupo social. Então, aquilo ali em setenta, puxa vida, a gente vivia um drama, o drama da libertação feminina, né? Da Bete Freedom, né? Da Bete liberdade e

liberdade sexual, e lá Woodstok, né? O Woodstok, liberação total e renúncia aos valores da família, familiares, então, você vivia esse drama, vou viver com a minha família ou vou viver de acordo com essa nova ordem social? Então, puxa vida! Se você completasse vinte e cinco anos, né? Sem casar..., você já era velha.

Lissa: *Nooossa, Jesus!*

Sueli: *Vinte e cinco anos! E tem mais uma coisa...*

Marla: *Quando eu completei dezoito anos meu pai me perguntou: você não vai casar?*

Sueli: *Dependia do grupo, dependia do grupo, eh, dependia do grupo. Então, por exemplo, seu grupo... a gente vivia o drama, né? De grupo social e o grupo familiar, pro grupo familiar se você completou vinte e cinco anos e não se casou, já sabe! Já é solteira, solteirona, né? Beata! E se você, eeh por exemplo, liberação total, tá fofoora, rua, rua.*

Marla: *Era promíscua.*

Sueli: *Era promíscua, não era aceita em casa.*

Marla: *Chamada mulher da vida, né, Sueli?*

Sueli: *Agora... mulher da vida. Eh, eh, perdida, né? E para os colegas, por exemplo, é um grupo social jovem, se você completasse vinte e cinco anos e fosse virgem! Você também estava fora do grupo social...*

Lissa: *Noossa!*

Sueli: *Estava, de qualquer jeito você estava, porque você vivia o drama: com quem eu vou conviver? Qual é a minha referência?*

Marla: *E isso é muito mais para a mulher!*

Sueli: *Eh! para a mulher, sempre foi a mesma coisa. Agora, pra mulher, não! Pra mulher... eu vivi todo esse drama, sabe...*

Lissa tem dezenove anos e é uma “jovem mãe solteira”. Mora com a mãe e recebe pensão do pai de seu filho. A experiência de Sueli na década de setenta está muito longe de sua realidade, já que, quando Lissa ficou grávida, aos dezoito anos, foi amparada por sua mãe, que também é mãe solteira. Pudemos constatar o quanto a juventude, atualmente, tem mais abertura nas questões morais. O que justifica inclusive a aluna Jéssica dizer que admirou muito a postura da bisavó por ter criticado a todos pelo preconceito que a moça estava sofrendo na família e em toda a cidade. No filme, tudo leva a entender que a Bisa, como ela é chamada, foi uma *mulher da vida*, e, como é a pessoa mais antiga da cidade, ninguém mais se lembra de seu passado.

A professora Sueli enfatizou que “*era assim mesmo, tinha aquela, aquela, né? A gostosa da paróquia, eeh! Tinha, tinha, tinha muito aquela que é da alta sociedade, quer dizer, mais velado mais era chique, experiente!*”

Após percorrermos vários assuntos na discussão sobre o filme, a aluna Renata acabou dizendo que, a partir dos comentários feitos, ela até passou a gostar do filme. Principalmente porque ela não havia pensado o quanto poderia ter sido difícil mostrar as brigas de partidos políticos, já que o momento era de plena ditadura militar.

Encerramos esse encontro e combinamos que no próximo faríamos uma nova projeção dando pausas para comentarmos as cenas que nos fizessem sentido discutir.

Ao voltar para casa, retomei os diversos momentos do encontro, buscando avaliar possíveis erros e acertos em relação à condução da discussão. Percebi que eu poderia ter provocado mais os alunos. Porque, por mais que eu lhes desse abertura, não era sempre que eles se sentiam à vontade para fazer comentários. Em alguns momentos, ninguém falava nada. Sempre que possível, eu, que estava na condição de mediadora e participante, instigava alguém do grupo para participar dos comentários. A tendência era que a discussão se concentrasse entre mim e a professora Sueli.

Pensando a respeito disso, percebi estar mediando um grupo em que a noção de *discurso democrático* estava em questão. Passados alguns dias, minha reflexão sobre igualdade no discurso ampliou-se enquanto conversava com um participante do grupo de discussão sobre o segundo encontro. Na ocasião, o aluno disse que alguns colegas do grupo comentaram sobre a centralização da discussão apenas em mim e na professora Sueli. Eu, que até então me via na condição de democratizadora do saber, a partir daí comecei a observar o quanto mantinha ainda arraigada, na condução dos trabalhos, “a premissa moderna que vincula *poder* a opressão e *saber* a verdade e liberdade” (COSTA, 2007, p. 98). “Uma relação dialógica não é, necessariamente, uma relação de igualdade e nem garantia de participação democrática. A participação é sempre desejável, mas não assegura igualdade na produção de discursos” (COSTA, 2007, p.99). Se conhecimento se constrói socialmente, mas não democraticamente, seria desejável tentar modificar minha postura diante do grupo.

A previsão para o segundo encontro tinha sido para vermos o filme e discutirmos. Mas, com a presença da professora Sueli, o planejamento inicial foi alterado. Começamos conversando sobre como ela conheceu João Bennio e como era viver a adolescência no começo da década de setenta, para que após essa conversa projetássemos o filme. Enfim, estávamos ali construindo socialmente conhecimento. Já que o grupo era formado por

diferentes perfis, como se processava a produção democrática de saberes que eu julgava estar praticando?

Para responder a tal questão, passei a observar e formular uma síntese de cada encontro com ênfase nas dinâmicas e procedimentos do grupo. Agindo assim, supunha ter mais subsídios para fazer uma análise mais ampla dos processos.

Na sequência, a professora Sueli justificou que, por motivos particulares, não poderia participar do terceiro e tampouco dos demais encontros. Mesmo que o professor José Eduardo e a professora Sueli tenham participado de apenas um encontro, suas observações contribuíram muito para esta pesquisa.

O terceiro encontro contou com a minha presença e a participação de cinco alunos. A programação foi prevista com dois momentos. No primeiro, comentaríamos sobre o encontro passado e o que achamos do filme. No segundo, projetaríamos novamente o filme e faríamos mais observações.

O motivo que me levou a projetar o filme duas vezes foi a necessidade de várias instâncias para uma percepção da enunciação cinematográfica. Para Gaudreault e Jost (2009, p. 58) seriam apenas duas instâncias. A primeira “parte do que é visível e audível ao espectador que adere ao espetáculo, daquilo que *aparece*”. Já a segunda instância “estabelece *a priori* as instâncias necessárias para o funcionamento da narração fílmica e tem a tarefa de compreender a ordem das *coisas* em si, deixando de lado sensações e impressões do espectador”.

Considero incompleto um processo com apenas duas instâncias, já que, nas duas primeiras instâncias, estivemos atentos às imagens, aos barulhos, à ordem e compreensão da narrativa fílmica. Portanto a continuidade do processo de investigação seguiu com mais três instâncias, que estão descritas nos encontros subsequentes com o grupo de discussão, sendo elas: discussão com o grupo a partir de imagens diversas que trouxemos e que se relacionam com o filme e nossos significados; criação e realização de uma narrativa visual a partir dessas imagens e suas interpretações e um último encontro para apresentação, ao grupo de discussão, do resultado obtido com a narrativa visual finalizada.

Retomando as atividades, no terceiro encontro, eu contava inicialmente apenas comigo e três alunas. Relembrando o segundo encontro, perguntei sobre o que mais chamou a atenção no filme. Juliany foi a primeira a se manifestar:

- Parece uma novela, não parece um filme, que geralmente assim, pelo que eu conheci dos filmes aqui de Goiás são geralmente umas historinhas em Goiás Velho de Pirenópolis, tava até contando pra Jéssica, umas historinhas

tão tão simples, sabe, é um poeminha, é uma coisa... e ele não, parece uma novela, sabe, o que tá acontecendo, não é? (Fala da aluna Juliany, 2010).

Para Jéssica, “*o que é mais legal é que tem um final*”, e Juliany concorda dizendo que não “*tem aquela coisa, você se entenda com o que você quer*”. Fiz uma pergunta sobre o tipo de narrativa do filme, se Juliany achava que aquela estrutura era por causa da época ou não. Ela achava que “*tem a ver com a época, porque hoje, hoje mesmo eu não vejo um filme assim, sabe, tão detalhado, tão... você vê uns filme assim que o povo faz umas coisas mais louca do mundo, você precisa interpretar e se achar lá no meio (...)*”. Em seguida Juliany se lembrou de um filme dirigido pela professora Simone Caetano³² e acrescentou em seu comentário que a narrativa do filme *Ecléticos corações* (2008) “*tem uma história legal, tem uma narrativa, (...) tem início, meio e fim*”. Desse modo, “*é a narrativa que permite que a história tome forma, pois a história enquanto tal não existe*” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 41).

Juliany ainda comenta que *Simeão, o boêmio*, além de lembrar as novelas de antigamente, “*nem parece que foi feito aqui em Goiás, sabe? Porque geralmente a gente pensa que novela... é só aquelas de lá, né? Só as da Globo!*” Juliany se referia à Região Sudeste do Brasil, eixo Rio-São Paulo.

Logo em seguida, Priscilla, que é tímida e calada, manifestou-se espontaneamente. O que lhe chamou atenção foi o contexto político bipartidário no Brasil. Destacou que até aqui em Goiás havia briga entre dois partidos e que isso “*não era coisa só do Sudeste, como imagina*”.

Juliany também comentou ter achado interessante a forma como João Bennio mostrou a briga entre os dois partidos. Tomando como base o fato de ela própria não ser ligada às questões de partidos políticos, imagina que tenha sido bom ver o filme até para as pessoas daquela época, que também não eram ligadas à política, pois no filme foi mostrada apenas a postura dos dois partidos.

Na sequência dos comentários de Juliany, Jéssica observou: “*gostei muito porque ele atuou e dirigiu, eu fiquei impressionada como ele conseguiu fazer as duas coisas ao mesmo tempo né? Porque dirigir é muuuito difícil, né? Pro diretor ter que tomar todas as decisões e ainda mais atuar*”.

Após os comentários feitos a partir de nossas lembranças da exibição de uma semana atrás, passamos ao segundo momento: ver novamente o filme. O planejado seria passar trechos do filme para serem discutidos, mas preferi perguntar aos presentes se preferiam ver

³² A professora especialista Simone Caetano ministra as disciplinas de Roteiro e Produção I e II para o primeiro, segundo e terceiro anos do Curso de Comunicação Social/Audiovisual da UEG.

trechos ou o filme todo, de modo contínuo. Por consenso, achamos melhor assistir ao filme por inteiro e, nas cenas em que quiséssemos fazer os comentários, faríamos pausa.

Demos início à reexibição do filme. Estávamos presentes eu, Juliany, Jéssica e Priscilla. A conversa transcorreu sem timidez, e todas nós fazíamos as considerações que queríamos.

Lissa e Davi chegaram atrasados. Observei, então, que a dinâmica do grupo mudou sensivelmente. Priscilla, que é muito tímida, calou-se e não voltou a se manifestar a não ser quando eu a instiguei para falar alguma coisa e mesmo assim deu respostas curtas. Jéssica e Juliany ficaram mais caladas, embora, em alguns momentos, ainda comentassem alguma coisa, timidamente. Mais tarde perguntei a todos por que só Lissa, Davi e eu participamos da discussão. Responderam que não queriam comentar nada. Observei que as três meninas que estavam no começo se sentiram à vontade comigo, mas, quando chegaram os outros dois, eu as percebi encantoadas, achando melhor se calarem para não “pagar mico”, já que os retardatários são do terceiro ano e supostamente “sabem mais”. Novamente percebi as relações de poder estabelecidas, interferindo na articulação da fala e na formulação do conhecimento.

Com a intenção de conhecer mais a opinião dos participantes, quis saber o que eles pensavam sobre a dinâmica de projetar o filme e simultaneamente fazermos os comentários que quiséssemos. Iniciei com a pergunta direcionada à Priscilla, intencionalmente, assim ela poderia perder um pouco da timidez. Priscilla disse que “... *vai vendo coisas diferentes, observando coisas novas..., o que faz sentido e o que não faz*”. Davi acrescentou dizendo que “*pra mim o filme sempre complementa com a visão do espectador. O espectador já vem com uma bagagem, cada um tem uma bagagem diferente*”. Para Julliany foi bom, “*porque da primeira vez que eu assisti, mas, eu assisti o filme não com este intuito, né? Eu queria conhecer o filme pra ver o que tinha acontecido, tal! Ai, depois que a gente foi parando neste tempo, conversando e expondo as ideias parece que a gente foi fazendo tipo uma análise do filme e foi tão melhor...*”.

Para tanto, ao percorrermos as instâncias da enunciação cinematográfica, analisar

[...] um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, *examiná-lo tecnicamente*. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto-filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o **filme for rico**³³, usufruí-lo melhor (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 12).

³³Grifo meu.

Após desfrutarmos do filme e das discussões, fizemos o lanche e em seguida pedi aos presentes que, no próximo encontro, cada um trouxesse entre três e dez imagens daquilo que percebemos, interpretamos e relacionamos com o filme *Simeão, o boêmio*. A quantidade de imagens foi estabelecida para que o número de imagens trazidas pelo grupo chegasse ao quantitativo suficiente para montarmos a narrativa visual.

Disse ainda que as imagens poderiam ser captadas na *internet*, poderiam ser fotografias em papel ou digitalizadas, recortes de jornal, de revistas e ter outros formatos. Àqueles que faltaram a esse encontro, avisaríamos sobre a solicitação a fim de que se preparassem para o próximo encontro, na próxima quarta-feira.

Em junho foram realizados o quarto e quinto encontros, para os quais ficou programado trazermos as imagens e discutirmos sobre seus significados. Aqueles que não trouxeram imagens no quarto encontro puderam trazê-las no quinto. Os dois encontros destinados a esse trabalho foram pensados em função do número de participantes do grupo e do tempo necessário para os encontros, que era curto para todos apresentarem e comentarem suas imagens.

Nessa etapa da pesquisa, a professora Jô fez suas primeiras participações. Ela justificou as faltas, atribuindo-as a compromissos profissionais. Como ela já havia assistido ao filme várias vezes, suas considerações poderiam somar-se às discussões sobre o filme sem comprometer o processo que o grupo estava vivenciando. Considero sua participação no quarto e quinto encontros importante para nossas reflexões, já que suas pontuações foram voltadas para o filme e para as imagens que estavam em discussão.

Iniciei o quarto encontro pedindo que cada um apresentasse suas imagens, justificando suas escolhas. As imagens foram apresentadas no projetor. Apenas Davi não trouxe imagens. Renata, embora não tenha comparecido, enviou sua imagem por meio da rede mundial de computadores. Ela justificou sua falta da seguinte maneira:

16 de junho e 2010

Marla, n poderei ir hoje, entao vou te mandar a imagem que eu acho que tem uma relação com o filme.

Minha imagem é um velório, que representa a morte, porque eu acho que, Simeao se transformou pela perda. A morte nesse caso representa a perda, mas ao mesmo tempo também o renascimento. A morte representa o renascimento para uma outra vida (para quem acredita) e também para quem fica, porque eu acredito que cada pessoa especial que se vai nos transforma de alguma maneira, assim como cada pessoa especial que chega nos transforma também. E acredito que cada transformação é um renascimento. Portanto, acredito que Simeão se tornou o que se tornou pela

perda da filha (não para a morte, mas a perda). Entretanto, o que ele se tornou, um boêmio, acabou mudando também seu coração e ele aparente se tornou uma pessoa melhor, e provou isso ao ajudar o casal crucificado por todos. A perda o transformou em alguém melhor.

Beijo, Renata.

(e-mail enviado por Renata para o quinto encontro com o grupo de discussão no dia 16 de junho de 2010)



Figura 24: velório.

representação e está além dos limites da codificação e da cultura. A morte confunde todos os códigos” (SOBCHACK, 2005, p.134).

Jô trouxe a cena do clássico *E o vento levou* (1939) (figura 25), que apresenta similaridade, do ponto de vista estético, com cena de abertura de



Figura 25: cena do filme *E o vento levou*.

Simeão, o boêmio. Eu também faço essa associação, os demais participantes não fizeram, porque não assistiram ao filme *E o vento levou*. Eles observaram o uso de filtro para acentuar o alaranjado do sol poente nessa imagem..



Figura 26: vista parcial da cidade de Pirenópolis destacando a Igreja do Rosário.

O cenário do filme *Simeão, o boêmio*, a cidade de Pirenópolis, segundo Yasmim, Julliany e Letícia, poderia ter sido mais explorado. Foi feita também uma comparação de como era a cidade na época do filme e de como está nos dias de hoje.

Cogitamos, até, de fazermos uma excursão a Pirenópolis para detectarmos as mudanças no cenário. Ficamos apenas na vontade.



Figura 27: vista frontal em *contra plongée* da Matriz de Nossa Senhora do Rosário em Pirenópolis.

Cidade do interior do estado de Goiás, Pirenópolis, com mais de 200 anos, é tombada como patrimônio histórico nacional pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) desde 1988. Um pólo turístico regional que possui casarões seculares que contam parte da história goiana. A economia da cidade é baseada no artesanato, no turismo e na extração da pedra que leva seu nome. Pirenópolis ainda possui diversos atrativos na culinária e nas festividades folclóricas.



Figura 29: ponte de madeira e Matriz de Nossa Senhora do Rosário ao fundo.



Figura 28: ponte de madeira e Casa de Câmara e Cadeia de Pirenópolis ao fundo.

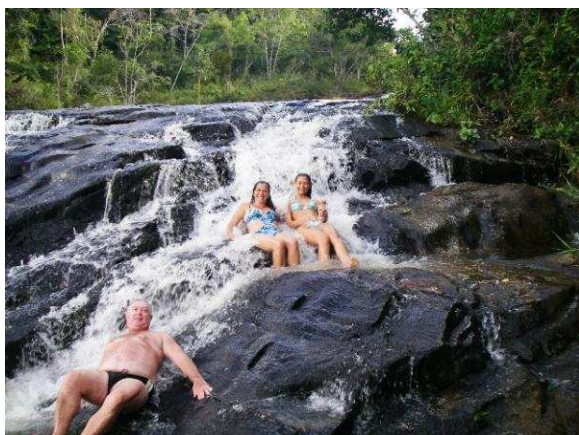


Figura 30: banho em cachoeira de Pirenópolis.



Figura 31: ruas de pedras na cidade de Pirenópolis.

Letícia trouxe algumas aproximações visuais entre a cidade de Pirenópolis e a Cidade de Goiás (figuras de 30 a 33). São “*duas locações perfeitas para se fazer filmes de época*”. Destacam-se suas ruas de pedras, a arquitetura, as cachoeiras e o fato de serem cidades históricas, o que fomenta o turismo.

Além desses fatores, as duas cidades também mostram sua importância no cenário político do estado de Goiás.



Figura 33: casa da ponte na Cidade de Goiás.



Figura 32: rua e casas da cidade de Goiás



Figura 34: variedade partidária da atualidade.

Na representação política de Velha Ponte, a briga partidária acontece entre o PSD e a UDN. Na atualidade, a figura 34 ilustra a variedade de partidos políticos que se contrapõe ao bipartidarismo de tempos atrás.

Lissa quis saber mais sobre a realidade política no período da ditadura militar e achou na internet a notícia do sequestro do embaixador da Alemanha no Brasil, Sr. Ehrenfried von Holleben (figura 35). O embaixador foi sequestrado por guerrilheiros urbanos, no Rio de Janeiro em 11 de junho de 1970.



Figura 35: recorte do Jornal do Brasil com notícia do seqüestro do embaixador alemão.

O seqüestro foi realizado pela Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e pela Frente de Libertação Nacional (FLN) com participação de 19 militantes. O embaixador foi libertado depois de cinco dias após os governos brasileiro e alemão negociarem a libertação de 40 presos políticos. Os presos estavam livres das prisões e das torturas, mas ficaram exilados na Argélia. Alguns deles só voltaram ao Brasil após a anistia política em 1979.

O Brasil viveu durante a ditadura militar uma

[...] repressão política e cultural, sem liberdade de imprensa, com os diretórios estudantis fechados, casas invadidas e pessoas desaparecidas. A esquerda se armou com a formação de vários grupos revolucionários. Assaltos a bancos, roubos de armas em quartéis, assaltos a carros fortes eram formas de angariar dinheiro para financiar a luta (AMORIM, 2008. Disponível em <
<http://www.jblog.com.br/hojenahistoria.php?itemid=8830>>. Acesso em 24 de maio de 2011).

Em 1984, iniciou-se o movimento das *Diretas Já*, que levou milhares de pessoas às ruas exigindo a volta das eleições diretas para Presidente da República. O movimento das *Diretas Já* (figura 36) foi o grande opositor da ditadura militar e consagrou o fim desse regime opressor.



Figura 36: movimentação política, comícios.



Figura 37: a dança da deputada federal Ângela Guadagnin (PT-SP).

Somente em 1989 o Brasil consolidou de vez a democracia. Com as eleições diretas a imprensa nacional pôde noticiar vários escândalos envolvendo nossos políticos. Diferentes dos escândalos no filme *Simeão, o boêmio*, eu trouxe a figura 37 para representar os atuais escândalos na política brasileira, que trás a deputada federal Ângela Guadagnin (PT-SP) que ficou nacionalmente conhecida pela *dança da pizza*, quando comemorava a absolvição do deputado João Magno (PT-MG) de acusações de corrupção.

No filme *Simeão, o boêmio*, há uma representação do estereótipo feminino de que quando mulheres se juntam não há ordem. Todas falam ao mesmo tempo. Esse estereótipo é desmistificado com as imagens 38 e 39, trazidas por Priscilla e apoiada pelo grupo de discussão que observou: o que se vê na atualidade são as transformações sociais dos papéis femininos.



Figura 38: desmistificação do estereótipo feminino.

Em espaços que antes eram ocupados apenas por homens, há, nos dias de hoje, também a participação da mulher. Embora ainda não esteja na condição ideal, atualmente o papel social da mulher expande-se para além das atividades domésticas. O engajamento político feminino levou o Brasil a eleger sua primeira Presidente da República, Dilma Rousseff, em 2010.



Figura 39: reunião de mulheres.

Outro estereótipo rompido é com a

identidade do personagem Cadeirudo da telenovela brasileira³⁴ *A indomada* (1997), figura misteriosa que atacava as mulheres da cidade de *Greenville* nas noites de lua cheia. Depois de muito suspense, no final da telenovela, quando todos achavam que seria um homem, foi revelada sua identidade, para surpresa geral era a beata Lurdes Maria (Sônia de Paula) (figura 40), a mais ferrenha da cidade que é associada à falsa moralidade da cidade de Velha Ponte no filme *Simeão, o boêmio*.



Figura 40: a atriz Sônia de Paula e seu personagem Cadeirudo.

³⁴ O fato de a Rede Globo ainda dominar audiência nas telenovelas justifica as imagens trazidas pelo grupo. Não houve nenhuma associação com telenovelas ou programas humorísticos de outra emissora.

Outro personagem de telenovela associado também a falsa moralidade e comparada à solteirona do filme *Simeão, o boêmio* é a Creusa, de *América* (2005) (figura 41), uma beata que frequenta qualquer manifestação religiosa, ela posa de fiel, prega lições moralistas e reprova o comportamento das pessoas. A falsa santa que seduz pela aparência de recato, gosta de seduzir homens desconhecidos e viver aventuras, mas que acaba sendo desmascarada pelos fieis. Outra representação da hipocrisia, figura 42, trazida por Letícia, são as máscaras escondendo sombras que polarizam sentidos negativos na luta interna de cada indivíduo.



Figura 41: Juliana Paes no papel de Creusa na novela *América*.



Figura 42: máscaras da hipocrisia

Jéssica e Juliany também trouxeram imagens de personagens de telenovelas. A figura 43 compara as duas personagens com às prostitutas do filme *Simeão, o boêmio*. Uma é da novela *Tieta* (1989-1990), adaptada do romance *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado. Beth Faria interpreta o papel de Tieta que após 25 anos ter sido escorraçada da cidade por seu pai, retorna à Santana do Agreste rica e exuberante para vingar daqueles que a maltrataram. ;A outra é de Daniele Suzuki interpretando Yoko Bell de *Bang Bang* (2005-2006), uma das “meninas” da “empresária” Vegas Locomotiv interpretada por Giulia Gam.

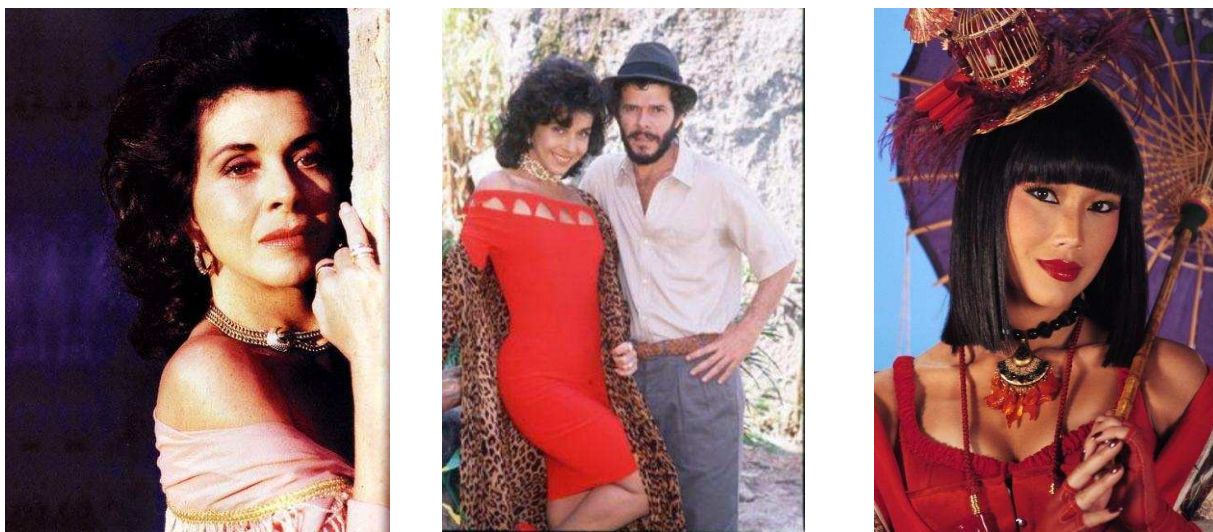


Figura 43: Betty Faria no papel de Tieta com José Mayer como Osnar, ex-amante de Tieta e Daniele Suzuki no papel de Yoko Bell em *Bang Bang*.

A telenovela tem relação direta com o público, é o que argumenta Aronchi de Souza (2004, p. 123),

A telenovela, ainda o gênero campeão de audiência da televisão brasileira, reflete momentos da história, dita moda, mexe com o comportamento da sociedade, influencia outras artes, presta serviços sociais, enfim, está ligada à vida do brasileiro de todas as idades e faixas sociais. As aferições atuais de audiência revelam a presença cotidiana da telenovela na vida dos brasileiros. O gênero telenovela desafia o conceito de telespectador passivo ou de TV como fonte de alienação, visto que o brasileiro percebe que sua vida está retratada nos folhetins diários.

Outro gênero da televisão cujas imagens foram trazidas pelo grupo foi de programas humorísticos, cujos quadros com seus personagens “marcaram época e alavancaram nomes que moldaram o humor brasileiro na televisão” (ARONCHI DE SOUZA, 2004, p. 111).



Figura 44: Arlete Salles como Copélia e Fernanda Souza como Isadora no programa humorístico *Toma Lá Dá Cá*.

Dos programas humorísticos, as imagens também relacionadas com as prostitutas do filme foram as personagens Copélia e Isadora, do programa humorístico *Toma Lá Dá Cá* (2007). Com seu modo de vestir e falar, elas incitam o estereótipo de exagero para as prostitutas (figura 44).

Outras duas personagens de programas humorísticos, *Toma Lá Dá Cá* e *Zorra Total*, foram comparadas com a autoritária mulher do prefeito Jacinto. A primeira é a D. Álvaro, a carrasca síndica do prédio, que manda e desmanda (figura 45). A segunda é a Dirce, que é uma tagarela indiscreta e utiliza do bordão “Cala a boca, Aderbal!” para ultrajar toda fala de seu marido (figura 46).



Figura 45: Stella Miranda como D. Álvaro em *Toma Lá Dá Cá*.



Figura 46: Mariana Santos como Dirce e Bernardo Jablonski como Aderbal em *Zorra Total*.



Davi trouxe a imagem da modelo (figura 47) como referência também à mulher do prefeito Jacinto, que se faz ser notada, não pela forma de vestir, mas por sua voz ativa e pela ousadia de não ter medo de nada. A mesma imagem representa também a beata do filme *Simeão, o boêmio*, porque, embora ela fosse recatada, sua vontade era de se mostrar.

Figura 47: imagem de modelo.

Yasmim, Juliany e Jô trouxeram imagens de Dercy Gonçalves do Sagrado Coração de Maria (figura 48) e uma vozinha (figura 49) que foram comparadas à bisavó do filme.

Uma pelos seus pensamentos à frente do tempo, outra pela bondade de acolher a personagem Maria do filme *Simeão, o boêmio* e a vozinha, que, além da semelhança física com a bisavó, nos fez lembrar as casas de nossos avós, que, em sua maioria, têm retratos pendurados nas paredes. “Casa de vó”, segundo as falas do grupo, nos dá sensação de aconchego e ainda faz lembrar o cheiro de café com biscoito de polvilho frito.



Figura 48: Dercy Gonçalves e a imagem do Sagrado Coração de Maria.



Figura 49: uma vizinha.

Estabelecer relações com imagens midiáticas e correlacioná-las com nossas experiências de vida é buscar em nossa memória os sentidos e afetos deliberados pela nossa construção de mundo. Assim, construímos nosso universo imagético.

“A memória da gente, ela é também uma memória que não tá somente marcada pelas experiências pessoais que a gente teve. Mas que, todo o universo da mídia, ele é tão presente, e essas imagens que a gente tem, que são imagens que estão no cinema ou na televisão, começam a compor nossa própria história, a nossa memória. Então, assim, quando eu, por exemplo: ao ver aquilo, você falou, demarcou que era alguma coisa pessoal e eu me lembro de uma minissérie ou ela se lembra de uma novela, não sei o quê. É incrível, mostra o quanto a gente, a nossa memória é também marcada por por esse conjunto imagético que a mídia nos oferece” (Jô, junho de 2010).



Figura 50: representação de um boêmio

Simeão, o boêmio nos oferece oposições múltiplas entre o santo e o profano nas representações de Simeão, que é o boêmio (figura 50), mas que, em algumas cenas, parece sugerir a figura de Jesus Cristo. Aquele que desfruta dos prazeres da vida também pode ser o salvador, o herói. “Um herói se define pelos eventos que o acometem e, sem dúvida, a reação espiritual e moral a estes eventos”. MILLER, (2005, vídeo, parte VI)

Os indícios são representados no pensamento da beata, que o imagina como o Salvador sendo açoitado – e expulso de Velha Ponte (figura 51). É o Cristo pelo

amparo paternal (figura 52) que Simeão dá à jovem Maria, abandonada por todos, e pelo sermão de Simeão, no desfecho do conflito, ao falar da falsa moralidade dos acusadores do comportamento da jovem Maria.



Figura 51: açoite de Jesus Cristo.



Figura 52: proteção paternal.

O fato de Simeão reconhecer na jovem Maria sua própria filha, Juliany, o compara à Virgem Santíssima (figura 53) pelo sentimento de carinho e proteção que ambos tiveram com seus filhos.



Figura 53: Virgem Santíssima.

No início ele era uma *persona non grata*, um marginal que zombava das fraquezas daqueles que se julgavam sem defeitos morais. Mas ele se torna “o Iluminado e o protegido do céu” (figuras 54 e 55) depois de esclarecer o motivo que o levou a seguir uma vida boêmia e ao conciliar as duas famílias.



Figura 54: Jesus Cristo e seus seguidores.



Figura 55: Jesus, o iluminado.

Priscilla trouxe a imagem 56 para ilustrar o momento da missa que mostra as mulheres de véu, que “*simboliza a castidade e a pureza*”. Mesmo que alguns participantes da pesquisa frequentem cultos religiosos, usar véu não mais faz parte de seus hábitos.

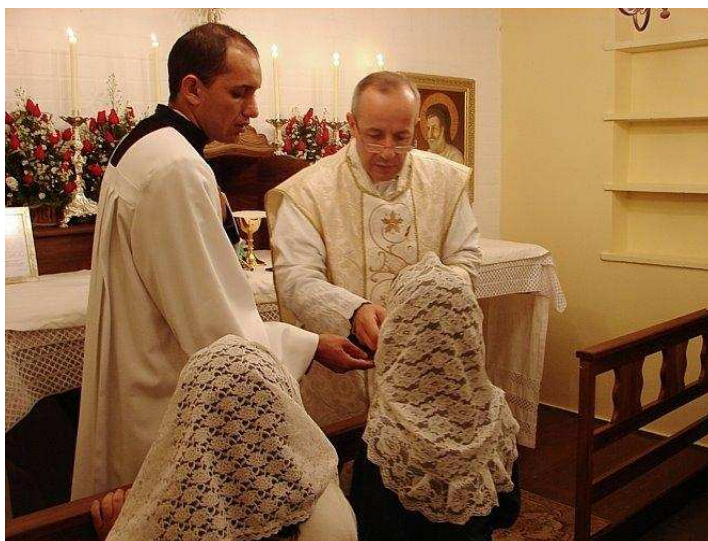


Figura 56: o uso de véu na igreja.



Figura 57: imagens de Nossa Senhora Aparecida, São Sebastião e Santa Bárbara, da Igreja Católica

Juliany trouxe imagens de Nossa Senhora Aparecida, São Sebastião e Santa Bárbara, da Igreja Católica (figura 57), para ilustrarem a cena do ato sexual do jovem casal na torre da igreja. A cena utiliza a metáfora de colocar o casal sendo observado pelas imagens santas e corujas para mostrar que eles não estão sozinhos, alguém está ali. A figura 58 ilustra também o ato sexual antes do casamento, identificando-o com o pecado original. Seguindo o ideário cristão da Igreja Católica o pecado original é o ato

no qual todos os homens nascem, sendo o estado de privação da santidade e da justiça originais. É um pecado por nós «contraído» e não «cometido»; é uma condição de nascimento; não se dá por um ato pessoal. Por causa da unidade de origem de todos os homens, ele transmite-se aos descendentes de Adão com a natureza humana, «não por imitação mas por propagação». Essa transmissão permanece um mistério que não podemos compreender plenamente (CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA – COMPÊNDIO, pergunta 76.)

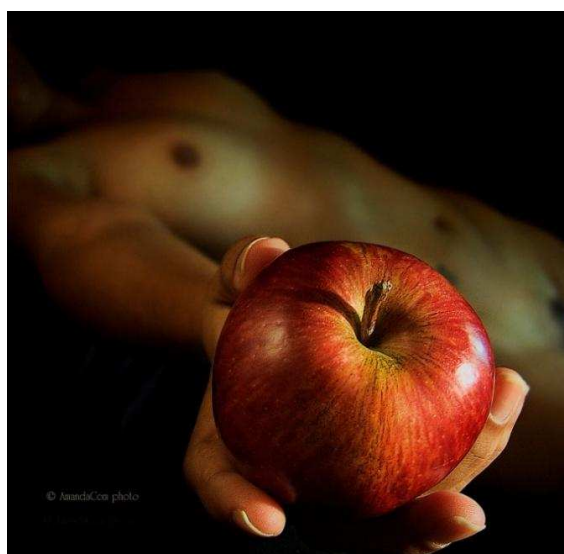


Figura 58: o pecado original.

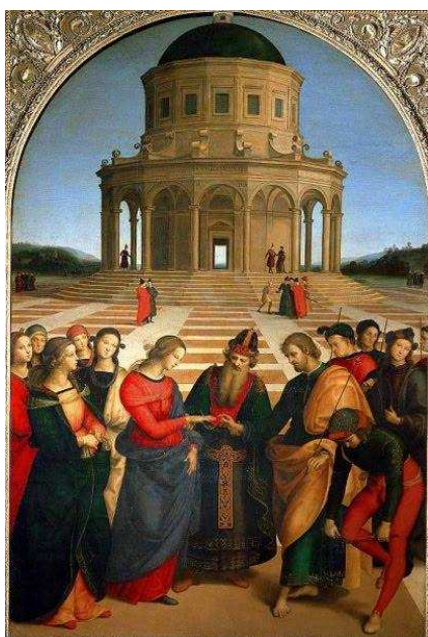


Figura 60: casamento 1.



Figura 59: casamento 2.

No entanto, se não podemos compreender plenamente o pecado original, podemos tentar corrigi-lo pela liturgia do casamento (figura 59). Para Juliany,

“casamento é um mometo muito marcante na vida de uma pessoa, tem que saber certo com quem quer casar, tudo direitinho, programar para depois não ir morar no fundo da casa da mãe, ainda bem que os dois eram ricos e essa foto (figura 60), ela é bem juvenzinha e me lembra os dois que casaram um pouco jovem. Antigamente o povo casava mais cedo do que hoje! Hoje em dia o povo namora mais tempo. Meu pai mesmo nem foi tanto tempo assim, ele namorou dez anos, né? Meus primos também namoram muito tempo. São namorados quase casado, mas num vai lá e formaliza no cartório nem perante a igreja. É, eles estão namorando. Antigamente o povo namorava um ano e já casava. As meninas de doze anos casavam. Minha mãe casou com quinze e a mãe do meu namorado com doze” (junho de 2010).

Juliany tem dezenove anos e pensa em se casar depois que terminar a faculdade, ela quer se programar para esse momento, que considera importante para sua vida.



Figura 61: o homem banana.

Além disso, ela declara que não quer se casar com um rapaz igual ao filho do coronel Isidório, do filme *Simeão, o boêmio*. Para ela, o homem banana (figura 61) significa *o homem que não é ideal*. No imaginário da Juliany, no meu e no da maioria das mulheres, a figura masculina é associada a uma figura forte, que pode ser nosso companheiro a nos acompanhar nos momentos difíceis da vida. Quase o herói. Mas, no filme, o homem banana faz o contrário: se esconde atrás do pai e espera que os outros lutem por ele.

Observamos o quanto o casamento tem suas distinções de acordo com a época e os sistemas culturais (figura 62). Exemplo são os

casamentos, em algumas culturas, que ainda é constituído por meio de acordos familiares e econômicos. Isso é distante da realidade das integrantes do grupo de discussão. Apenas eu sou casada e, após ter-me separado do meu primeiro marido, vivi doze anos do meu atual casamento em regime de união estável. A figura 63 mostra o casamento de um piloto de fórmula 1 e uma ex-modelo. A vida deles tem fatos semelhantes à minha história. As demais integrantes do grupo são solteiras.



Figura 62: casamento 3.

Algumas não querem casar, outras querem casar daqui a algum tempo. O casamento para estas não é prioridade em sua vida. Além do mais, elas escolherão com quem e quando irão se casar. Em *Simeão, o boêmio*, os pais de Maria fazem com que ela se case com o filho do coronel para não ficar mal falada na cidade, diferentemente de Lissa, jovem mãe solteira, que não foi obrigada, por sua mãe, a se casar quando se engravidou aos dezoito anos. Ela optou por continuar solteira e esperar por uma pessoa que tenha mais afinidades com ela. Lissa diz: “*se hoje a gente tem essa liberdade, essa aceitação da mulher sair de casa e ir morar com o namorado é porque vocês há vinte anos atrás quebraram esses paradigmas*”.

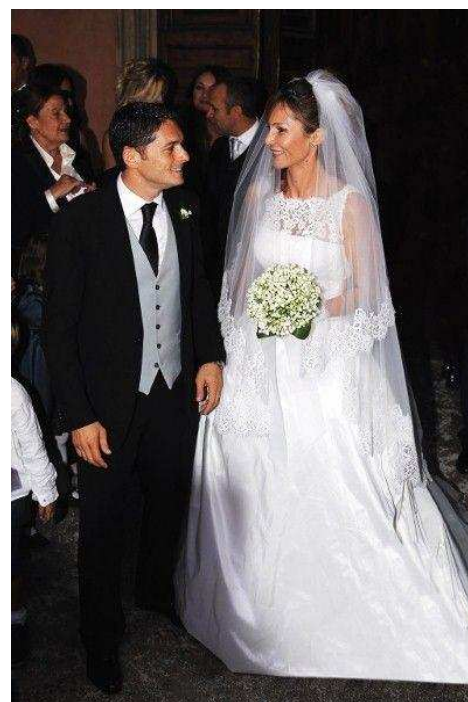


Figura 63: casamento 4.

Nossa realidade foge do que seria considerado moralidade tempos atrás. Na atualidade, as questões do sexo antes do casamento estão menos rígidas.

Os escândalos podem não ser mais sobre “comer o mel antes da lua” (figura 64), mas podem ser sobre um casamento entre gays ou até entre pastores (figura 65). Sobre essa forma de constituir família – a união entre pessoas do mesmo sexo –, Jô considera que: a “última fronteira é as pessoas saírem do armário (...) e romperem com as regras que pairam no imaginário humano de que estão fazendo algo errado”.



Figura 64: lua de mel.



Figura 65: casamento *gay* entre pastores.

Logo esse tipo de união não será mais motivo de escândalos. No dia 05 de maio de 2011, o Supremo Tribunal Federal decidiu, com placar de dez a zero, que casais homossexuais “formam uma família com os mesmos direitos e deveres que os casais heterossexuais” (Disponível em < <http://www.folha.uol.com.br/>>. Acesso em 06 de maio de 2011).

Todavia, a maneira mais comum de constituição familiar é com pai, mãe e filhos. As famílias de tempos atrás tinham o pai como provedor e protetor. A mãe cuidava da casa, dos filhos e ainda dava tudo na mão do marido; eu me lembro de minha mãe. Ela fazia assim. E os filhos deviam obediência aos pais; estudavam, cresciam e se casavam.

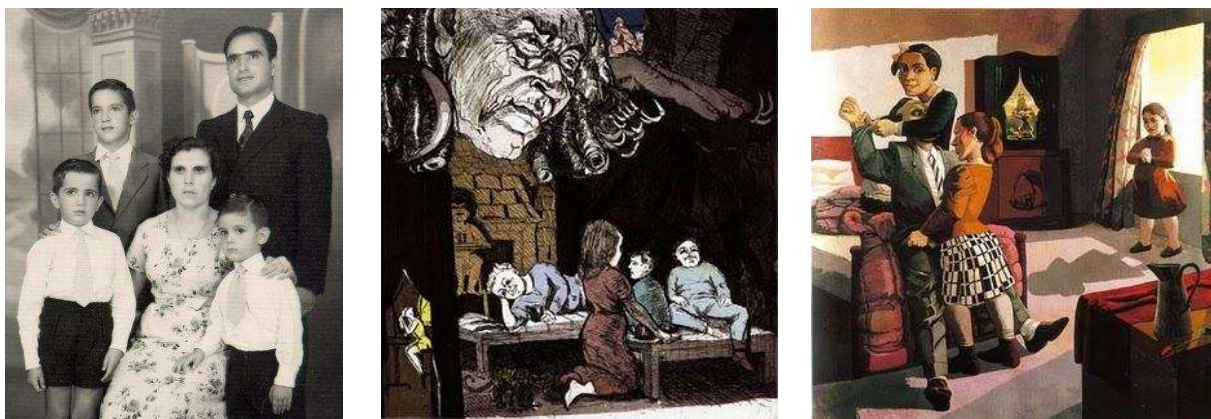


Figura 66: família.

Atualmente as famílias não são constituídas apenas dessa maneira. Presenciamos muitas mães sendo provedoras da casa, em alguns casos as tarefas domésticas passam a ser divididas, muitos pais participam ativamente da educação dos filhos. Mesmo que homens estejam mais participativos em casa, mulheres ainda se deparam com triplas jornadas de trabalho. Outra questão é a quantidade de filhos por casal. Na atualidade, o número de filhos por casal tem diminuído, chegando alguns casais a optarem por não tê-los.

O que importa é que, independentemente da forma como famílias são constituídas e como vivem, para o grupo, o sentimento de amor não deve faltar. O coração (figura 67) e o cartaz do filme *A última música* (2010) (figura 68) fazem referência ao amor do jovem casal de *Simeão, o boêmio*.



Figura 67: coração.

Davi quis mostrar o cartaz, também, “*para dar um tom sarcástico em mostrar que o casal do cartaz é mais bonito que o casal do filme*”.



Figura 68: cartaz do filme *A última música*.

Das palavras de Davi poderiam ter surgido murmurinhos a respeito de quem é ou não é bonito. Mas o *ti-ti-ti* acontece em *Simeão, o boêmio* em dois momentos. No primeiro quando as pessoas fofocam sobre o escândalo de Simeão passear em trajes sumários pelas ruas de Velha Ponte e a segunda quando o sacristão espalha a fofoca do que havia acontecido na torre da igreja. Jô comenta que “*nos dias atuais a janela que debruçamos para ver a vida passar a nossa frente são as janelas das redes sociais que a internet nos oferece, a grande janela da fofoca*” (figuras 69 e 70).



Figura 69: janela que mostra a vida alheia.



Figura 70: a fofoca.

É fato que na internet não existe apenas fofoca. Trata-se de um grande sistema de comunicação onde encontramos quase tudo, inclusive as imagens, em sua maioria, trazidas pelo grupo de discussão. Portanto a internet facilitou as buscas das imagens trazidas para as discussões do grupo. Isso foi evidenciado.

Já que, em sua maioria, os participantes do grupo de discussão não eram nascidos entre 1960 e 1980, Jéssica, Letícia e Lissa foram movidas pela curiosidade de saberem o que estava na mídia à época. Então elas trouxeram, para ilustrar esse período imagens da seleção brasileira de futebol, tricampeã em 1970 (figura 71); do galã John Travolta no filme *Os embalos de sábado à noite* (1977) (figura 72); e do clássico seriado da televisão *As panteras* (1976-1981) (figura 73).



Figura 71: seleção tricampeã em 1970.

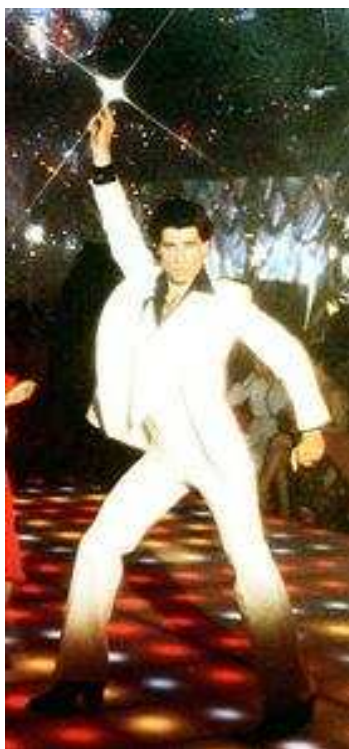


Figura 72 John Travolta em *Nos embalos de: sábado à noite*.



Figura 73: *As panteras*.

No entanto, Lissa disse ter dificuldade para escolher imagens que identifiquem o momento atual. Pelo fato de se ter muita informação, ela fica perdida em saber o que é, ou não, marcante para a atualidade.

A moda dos anos sessenta e setenta foi marcante para aquela geração e para gerações posteriores. Haja vista, desde então, o movimento *hippie* (figura 74), que inspira releituras na moda. A versão *hippie chic* (figura 75) agradou a maioria do grupo.



Figura 74: o estilo *hippie*.



Figura 75: *hippie chic*.

A moda foi discutida também a partir dos biquínis usados no filme *Simeão, o boêmio*. Levantamos a polêmica de quem teria coragem de usar aqueles biquínis atualmente – visto que os de hoje são diferentes. Algumas meninas até usariam, desde que fosse feita uma atualização na modelagem. Também foram criticados os cabelos e as roupas dos personagens do filme; os cabelos não agradaram, mas as roupas foram consideradas pela maioria do grupo “muito *fashion*”(figura 76).



Figura 76: biquínis e cabelos ditando moda.

Compartilha também com os acontecimentos do início da década de setenta o começo da carreira artística da dupla Chitãozinho e Xororó (figura 77). Lissa e Yasmim ouviam discos da dupla nos anos noventa, quando elas eram crianças. Elas recordaram os tempos em que suas responsabilidades eram apenas estudar e depois dos estudos podiam ouvir música e brincar.



Figura 77: LP de Chitãozinho e Xororó.

Priscilla trouxe imagens (figura 78) de uniforme colegial dos anos sessenta e da atualidade, comparando ao uniforme das colegiais do filme. Lembrei-me de quando eu estudava no ginásio, de 1977 a 1980, e o uniforme era assim, como o modelo antigo – o que me trazia um sentimento de rebeldia porque eu era pré-adolescente e tinha que usar esse tipo de uniforme.



Figura 78: uniformes de colegiais.

No sentido de denotar a passagem de tempo entre a produção de *Simeão, o boêmio* e a atualidade, a imagem de uma diva dos anos 60 e ela tempos depois instigou a curiosidade dos participantes do grupo de discussão em saber como estariam artistas e figurantes mostrados no filme. Quem ainda poderia estar vivo? E como estariam?

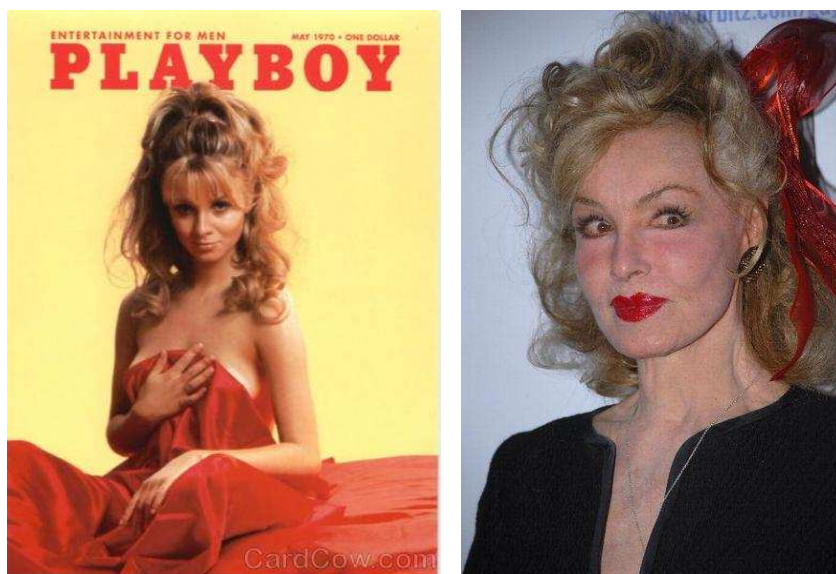


Figura 79: o antes e o agora.

Em Goiânia, atualmente, podemos encontrar pelo menos três pessoas que atuaram em filmes de João Bennio: Antônio Segatti – no papel de fofoqueiro e amigo de Simeão - foi diretor do Cine Cultura nas décadas de 1990 e 2000, atualmente trabalha no Centro Cultural Oscar Niemayer; Clarice Dias Toledo – atriz que faz o papel de prostituta em *Simeão, o boêmio*, - atualmente está aposentada, e Washington Honorato Rodrigues – no papel de sacristão – artista plástico, vive de suas pinturas, das poucas que consegue vender

Continuando as curiosidades, Lissa foi buscar o conceito de *boêmio*, já que ela havia feito uma associação entre boêmio, boemia e a cerveja *Bohemia* (figura 80). Lissa descobriu que ela também é uma boêmia, é alegre, gosta de curtir a vida e beber *Bohemia*. E ainda observa que “quando as pessoas bebem, elas filosofam mais” (figura 81). Na interpretação de Lissa, o rapaz conversa com a estátua de Carlos Drumond de Andrade na tentativa de ser compreendido.



Figura 80: bohemia x boemia.



Figura 81: rapaz e sua filosofia boêmia.



Figura 82: a terra não existe.

Filosofar, conforme Houais; Villar (2009, p. 897) é “meditar ou discorrer sobre questões e problemas filosóficos [...] raciocinar, discutir metodicamente sobre um tema qualquer”. Ainda sobre filosofar, Jô disse que a cena de que ela mais gosta no filme é a em que Simeão está na beira do Rio das Almas – ela chamou a atenção para o quanto aquele local está modificado –, bebendo com seus amigos e filosofando sobre a Terra ser uma invenção, a Terra não existir, a Terra ser uma hipótese (figura 82). “*O quanto é recorrente a possibilidade de você sentar na mesa de um bar conversado com pessoas e aí filosofando*”. Como exemplo, “*a fina flor da música carioca (Jô refere-se a Bossa Nova), há muitos anos atrás, que as pessoas se reuniam nos bares de Ipanema para compor, beber, outras coisas, e para filosofar também*”.

Filósofos, boêmios e transgressores dos bons costumes, para Juliany, Simeão e seus amigos são colocados lá embaixo na hierarquia da figura 83. Mas, com as atitudes de Simeão, a hierarquia não permanece imutável, ela se transforma conforme observamos na fala:

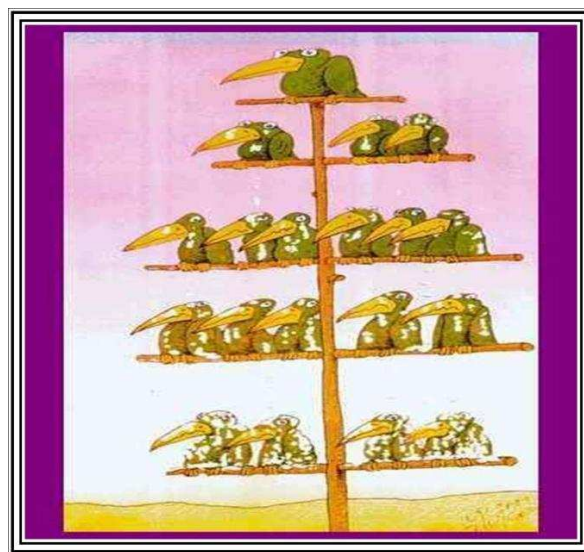


Figura 83: a hierarquia em Simeão, o boêmio.

Juliany: *O povo do partido lá em cima, aí o pessoal lá do bordel lá, ficou lá embaixo e aí a igreja também não soube se impor, aí Simeão foi lá e passou por cima de todo mundo, ele, que tava lá embaixo, ele no caso seria os pombinhos lá de baixo, né? Aí ele saiu lá de baixo, foi e enfrentou até o pombinho lá de cima.*

Marla: *Quem tá lá no topo?*

Juliany: *É o pombinho chefe!*

Marla: *Mas ele seria para você quem?*

Juliany: *Lá na hora (final do filme) se transformou em Simeão, né? Pra mim o Simeão saiu daqui de baixo, dos últimos pombinhos, e foi lá pro pombinho de cima.*

Mesma sorte não tiveram os cavalos. Muitos servem para puxar carroça e sofrem com o chicote em suas costas. Jô mostrou a imagem da carroça (figura 84) para ilustrar uma cena do filme e dizer o quanto ela se sente indignada com a atitude humana de maus-tratos aos animais. Ela não tem boas recordações quando vê carroça. Até certo ponto, é diferente de mim, que me lembro da infância, quando seu Domingos, amigo do meu pai, ia de carroça passear lá em casa. Ele aproveitava para fazer a alegria da meninada. Colocava eu e meus irmãos na carroça para dar uma voltinha. Era muita felicidade. Mas um dia uma outra carroça matou nosso cachorro e a partir daí não vimos mais diversão nos passeios que seu Domingos proporcionava.



Figura 84: passeio de carroça

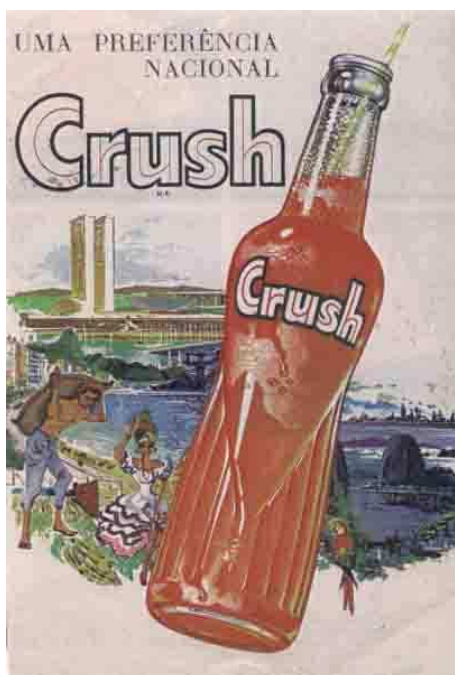


Figura 85: refrigerante *crush*.

As diversões vinham por muitos outros motivos. Uma delas era quando tomávamos refrigerante. A figura 85 ilustra um *merchandising* utilizado em *Simeão, o boêmio* que lembrou minha infância e a da Jô. Lembro-me da época em que eu e meus irmãos tomávamos refrigerante com a tampinha furada por um prego. Ainda sinto o sabor e o cheiro gasoso de laranja.

Relembrar a infância, adolescência, juventude e comparar com os dias atuais é trabalhar com as emoções vividas na vida de cada um – e de cada participante do grupo. Davi trouxe a imagem do Rei Roberto Carlos (figura 86) também para dar sentido às emoções vividas em *Simeão, o boêmio*.

A última imagem (figura 86) foi trazida pela Letícia, que considerou a união dos participantes do grupo de discussão e a união das pessoas no filme. O processo ativo de nossas interpretações proporcionou reflexões não só durante os encontros, mas motivações capazes de estabelecer relações com filmes e com sentidos em tudo que nos rodeia.



Figura 86: o Rei Roberto Carlos.

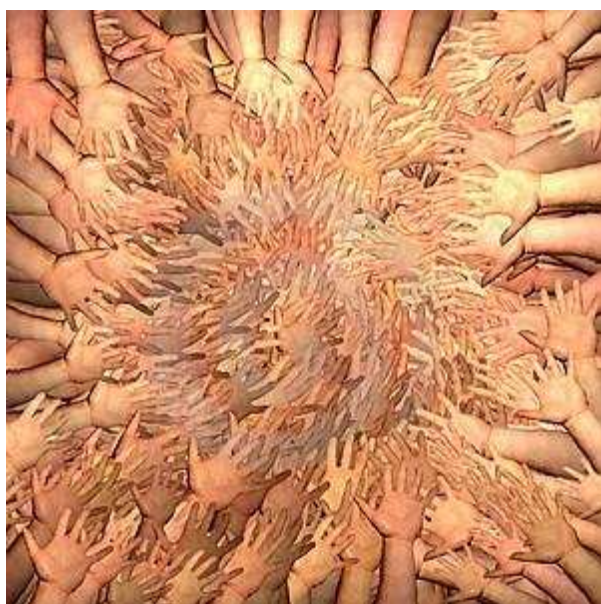


Figura 87: a união faz a força.

As imagens trazidas pelo grupo não se associaram apenas ao filme *Simeão, o boêmio*. Trouxemos um pouco de nossas curiosidades, memórias de infância e/ou adolescência, anseios, frustrações, conquistas e transformações. Enfim, nossas histórias de vida.

Conforme Martins, R. (2007, p. 27),

A imagem é uma condição vinculada ao modo como uma acepção, idéia, objeto ou pessoa se posiciona ou localiza num ambiente ou situação. Significados não dependem da fonte que os cria, emite ou processa, mas de uma condição relacional e concreta, ou seja, da situação ou contexto no qual os vivenciamos.

Observei que, de todos que participaram dos encontros, Priscilla sempre era a mais tímida. Para que ela falasse alguma coisa, eu sempre tomava a iniciativa de motivar ou provocar. Isso não queria dizer que ela estivesse desinteressada. Eu suspeitava que sua cabeça estava com mil ideias. Só que ela sentia muita vergonha e por isso ficava calada. Os demais do grupo de discussão participavam sem nenhuma timidez.

Por falar em timidez, tenho que confessar que a presença da professora Jô me deixou tímida, sobretudo pelo fato de ela ter mais familiaridade com o assunto do que eu. Vivenciamos uma relação de amizade e de colegas de trabalho, o que não foi suficiente, todavia, para que eu deixasse minhas inseguranças de lado.

No sexto e último encontro dessa primeira etapa, o aluno Davi trouxe suas imagens a tempo de elas entrarem no processo de construção da narrativa visual.

Esse foi o momento de montarmos a narrativa visual a partir de todas as imagens que havíamos trazido. Os participantes ficaram curiosos com o que iria acontecer. Eles não sabiam o que eu lhes pediria. Expliquei que uma narrativa visual consiste em contar uma história predominantemente visual. Porém, narrativas visuais podem conter fala e/ou escrita. Expliquei também que tínhamos liberdade de contar nossa história como quiséssemos. O importante é que a narrativa tivesse um ou mais personagens e que estivesse localizada no tempo e no espaço.

Partimos de *Simeão, o boêmio* para que nossas imagens pudessem estimular nossa imaginação a fim de contarmos uma outra história. Dessa forma,

Por um lado, os filmes de ficção nos brindam com complexos cenários narrativos, estimulando o envolvimento de nossa imaginação, de modo que os possamos fruir por completo; por outro lado, o cinema se caracteriza como um “dispositivo” com a capacidade, ainda que limitada, de induzir percepções e sensações que esperaríamos experimentar nas situações ficcionais para as quais ele estimula nossa imaginação (SMITH, 2005, p.156)

A brincadeira começou após recortarmos as imagens que já estavam impressas. Nós as colocamos no chão da sala e ficamos à vontade para trabalharmos com as imagens disponíveis. Poderíamos contar uma história ao nosso modo. Inclusive seria válido recontar a história do filme *Simeão, o boêmio*. Mas, depois de algumas versões, o que acabou sendo produzido foi uma história diferente do filme – que, porém, não deixou de ter referência com o mesmo.

Esse dia foi de descontração. Nos encontros anteriores, os participantes do grupo de discussão aparentemente estavam preocupados com o que iriam falar, além de estarem apreensivos de como seria a produção da narrativa visual.



Figura 88: o grupo criando nossa história.

Talvez o fato de nos sentarmos no piso da sala (figura 88), distribuírmos as figurinhas e supostamente brincarmos como crianças fez com que nos sentíssemos mais à vontade com essa experiência lúdica. O caso da tímida Priscilla foi ilustrativo de como esse encontro surpreendeu em descontração. Ela se soltou e participou muito na criação da história e disposição das imagens para a narrativa.

Ao mesmo tempo em que íamos organizando as figuras, a história ia sendo criada. Estávamos criando nossa ficção, revelada por nossas respostas emocionais. Conforme Smith (2005, p. 143), “a ficção, na verdade, não é uma ficção, mas sim a própria realidade ou uma representação de acontecimentos e pessoas reais”.

Após algumas versões e ajustes na história, a narrativa visual ficou montada com as 91 imagens. Não subestimando o poder dos efeitos sonoros e da música, a trilha sonora foi editada posteriormente.

Lissa, quando percebeu a narrativa “pronta”, disse: “*já está fechada*”. Falou que não havia mais nada para fazer, pois a história já estava completa, com início, meio e fim. Tal afirmação comunga com o pensamento de Gaudereault e Jost: “na qualidade de objeto material, toda narrativa é fechada” (2009, p. 31).

Concordei com a ideia de que nossa narrativa já estivesse fechada com história e sequência de imagens. Mas discordei desse fechamento como possibilidades de novas interpretações para cada espectador, que vê, revê e re-revê nossa produção.

Diante de nossos olhares, a narrativa visual foi criada com as 91 imagens, que transformaram seus sentidos de acordo com as trajetórias e informações que estabeleciam com seus contextos. Desse modo, no intervalo da

[...] imagem, relações dialógicas podem ser construídas e reconstruídas a partir de circunstâncias, informações, trajetórias e posições de sujeito que configuram o olhar. Como sabemos, o olhar sempre está traspassado por condições e referentes que superpõe tais como classe, raça, idade, estilo de vida, preferências sexuais e muitas outras. Via olhar, essas relações embebem (contaminam) o espaço da imagem com informações, preconceitos, expectativas e predisposições, transformando-o em espaço de interseção, de interação e diálogos com subjetividades e, por isto mesmo, passível de sugerir e influenciar reposicionamentos sócio-simbólicos e, inclusive, repulsa (MARTINS, R. 2008, p. 31).

Diante das diferentes relações dialógicas a que essas imagem se submeteram em nossas discussões e, posteriormente, como foram organizadas para que pudéssemos contar a história, apresento o mapa de nossa narrativa visual (figura 89):

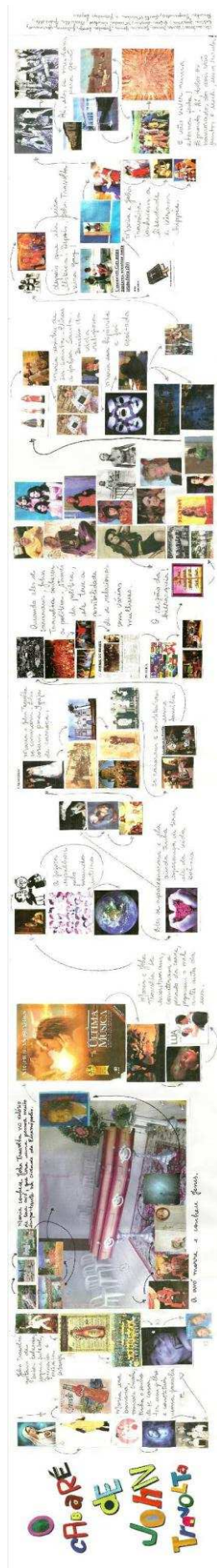


Figura 89: mapa da narrativa visual

O texto de nossa narrativa:

- Maria era banana, tomava crush, tinha o sonho de se casar, ter um filho e constituir uma família e John Travolta gostava de beber bohemia, jogava futebol, fumava e música sertaneja.

Maria conhece John Travolta no velório de sua avó, que era uma pessoa muito importante na cidade de Pirenópolis. A avó morre e conhece Jesus. Maria e John Travolta se encontraram, cometeram o pecado da carne, pegaram o mel antes da uva. A fofoca espalhou pelo mundo inteiro.

Eles se apaixonaram e ela ainda tinha esperança de tirar ele da vida boêmia.

Maria e John Travolta se casaram. Eles foram para a Igreja de carroça, se casaram e constituíram uma família.

Quando eles se casaram, John Travolta conheceu a política. Através da política, ele teve a possibilidade de se relacionar com várias mulheres. O reizão da hierarquia!

Maria desistiu de ser santa. Virou a falsa santa. Desistiu da vida religiosa.

Maria era hipócrita e foi açoitada depois que ela vira lésbica.

Depois, John Travolta vira gay!

Maria e John Travolta conheceram a liberdade e viraram hippie.

Aí, eles se mudam para Goiás e vão viver numa eterna festa!

E pronto! Aí, todos os namorados dos dois vão juntos e uuh, uma suruba!

(História criada pelo grupo de discussão a partir do filme *Simeão, o boêmio*)

Após a edição e gravação da narrativa em DVD (anexo A), foi o momento de o grupo apreciar o resultado de nossa produção. O sétimo encontro foi o único encontro da segunda etapa. Aconteceu no dia 04 de março de 2011, na Sala de Projeção Beto Leão, da Unidade Laranjeiras da UEG. A intenção de reunirmos o grupo de discussão na Unidade Laranjeiras no período matutino, das 10h30min às 12 horas, foi aproveitar a presença da maioria dos participantes do grupo de discussão. Além do mais, desde nosso último encontro, em junho de 2010, algumas pessoas do grupo tinham passado a trabalhar no período vespertino, não dispondo mais de tempo à tarde.

A professora Sueli justificou sua ausência. Embora a professora Jô estivesse na unidade, não foi possível sua participação, pois nesse horário ela estava em sala de aula com o atual primeiro ano. As alunas Lissa e Renata não compareceram.

Os colegas do grupo de discussão estavam ansiosos para verem o resultado do processo de que havíamos participado. A notícia da projeção da narrativa visual fora divulgada pelos corredores da Unidade Laranjeiras e alguns alunos ficaram curiosos e quiseram participar desse momento com o grupo de discussão.

No entanto, ponderamos que o primeiro momento de projeção deveria ser exclusivo para o grupo participante do processo. Por isso aquele era um momento de nossas expectativas. Solicitei aos não participantes dos encontros que aguardassem o segundo momento, quando eu projetaria para todos a narrativa visual. Aqueles que quisessem participar do segundo momento poderiam aguardar. Alguns alunos se desmotivaram com essa condução, e não voltaram para o segundo momento, quando foi dada oportunidade para aqueles que não haviam participado dos encontros.

Iniciei agradecendo a participação de todos e disse também que a pesquisa tomara outro rumo após a primeira etapa. No início os protagonistas do trabalho eram João Bennio e o filme *Simeão, o boêmio*. Após os encontros e com o término da narrativa visual, esta se tornara o personagem principal. João Bennio e o filme se posicionaram então como coadjuvantes, embora com grande relevância, já que não dissociamos a figura de João Bennio e o filme *Simeão, o boêmio* de todo processo. Somos parte de uma tríade que resultou na narrativa visual. Os alunos sentiram-se motivados pelo que vivenciamos, e pelo fechamento dos trabalhos.

Antes de projetar a narrativa, não fiz nenhum comentário relacionado ao vídeo. Aquele seria o momento de eles assistirem à narrativa visual. Durante a exibição ouviam-se risos, Davi era o que mais se manifestava. Após a projeção, as primeiras palavras foram da Juliany: “*Que lindo! (risos). Muito massa! (risos). A gente pode ver de novo?*”



Figura 90: participantes do grupo de discussão no sétimo encontro.

Na segunda projeção, todos já estavam mais relaxados e sempre que necessário faziam algum comentário. Quando terminou a segunda projeção, todos sorriram e bateram palmas. Daí perguntei à Juliany por que ela pedira que repetíssemos o vídeo. Ela respondeu: “*Porque eu gostei, achei bonitinho demais!*”

Pedi que cada um falasse o que achava do vídeo como síntese do processo que vivenciamos nos encontros. Letícia disse: “*No mínimo eu tenho orgulho de ter participado desse projeto, porque eu adorei o vídeo, nossa! Eu nem esperava tudo isso, eu não sabia que*

eu era tão importante assim! Eu fiz parte disso! Achei muito bom, muito bom mesmo! Jéssica falou: O que achei legal foi a mudança do tema, né? Primeiro era sobre o João Bennio e depois se tornou uma pesquisa sobre nós mesmos com relação ao filme.”

Comentamos sobre nossas atuações no processo. Relembramos a Priscilla, que abandonara o curso de Audiovisual para fazer Ciências Contábeis. Interessante como a participação dela, embora tímida, fizera a diferença no sexto encontro. Letícia comentou: *“A Pricilla é muito boa para contar histórias, ela gosta muito de histórias. E aí acho que é por isso que ela se soltou muito. Ela é muito boa pra narrar, fazer contos. E acho que ali ela sentiu: ‘tô fazendo o que eu gosto!’.”*

Em seu depoimento, a Jéssica disse: *“Gostei muito do filme. Da narrativa, não esperava que seria dessa forma. Achei que era mais nós assim, conversando e tal! Eu não achei que era a narrativa completa que a gente fez. Essa história, na verdade, ficou bem engraçada! Não sei se essa foi a intenção, mas foi o que deu pra passar”*. Realmente nossa história foi engraçada. Em seguida Letícia falou do ritmo da edição: *“A edição ficou muito bem feita, muito engraçada, trabalhosa, assim!”*

É verdade que ficou engraçado e bem montado, mas a questão técnica do áudio no vídeo é um problema que me incomoda. Ninguém ali presente comentou. Após eu ter falado dos muitos ruídos do áudio, eles responderam dizendo que, como eles estavam envolvidos emocionalmente, o áudio passara despercebido. No entanto Davi comentou que, realmente, o áudio não estava muito bom, mas enquanto proposta era válido. Além disso, ele até avaliou que a possibilidade de colocar legenda resultaria em excesso de informação. Para ele, a questão *“é mais do visual e incrementar com legenda não seria necessário”*.

Para Juliany, a questão do áudio não é identificar *“quem está falando”*. Para Davi, *“é o que se está falando”*. Jéssica disse: *“As imagens mostram bem. Por exemplo: uma parte que a voz não dá pra ouvir, a imagem mostra bem! Por exemplo: a hora que ele fala ‘são tantas emoções!’, mostra o Roberto Carlos, então você já “linka”. Mesmo que você ouve pouca coisa, você associa”*. Desse modo fica claro que a técnica nesse caso não seria o mais importante.

Percebi que seria necessário dizer o que eu achei de tudo isso. Minhas observações partiram não só da emoção de fazer parte do processo de mediação, mas da emoção de ver o resultado. Processo que vivi durante a primeira etapa dos encontros e quando fui montar as imagens num papel de 29 cm por quase 200 cm, que eu levaria para o editor, Tiago Holsi. A montagem da narrativa visual nesse mapa foi uma preliminar de que a pesquisa sinalizava possibilidades daquilo que eu estava propondo condizia um caminho certo.

Ao colocar esse papel esticado na parede da sala da minha casa, provoqueei curiosidade, “característica do fenômeno vital” (FREIRE, 1996, p. 39) em todos que ali passavam. Até que um dia resolvi explicar para Ivanete³⁵ o que era aquilo. Já que, de todos, ela era a mais curiosa. Ivanete disse: “*Uma besterola de ficar cortando papel é capaz de contar uma história tão significativa. E ainda tem começo, meio e fim!*”

Meu processo epistemológico estava tão próximo de uma pessoa simples que não fazia ideia do que estava acontecendo. Por isso percebo que,

[...] quanto mais me assumo como estou sendo e percebo a ou as razões de ser por que estou sendo assim, mais me torno capaz de mudar, de promover-me, no caso, do estado de curiosidade ingênua para o de curiosidade epistemológica. Não é possível a assunção que o sujeito faz de si numa certa forma de estar sendo sem a disponibilidade para mudar. Para mudar e de cujo processo se faz necessariamente sujeito também. (FREIRE, 1996, p. 39, 40)

Ivanete complementou dizendo: “*Na vida acontece esta história! Eu já vivi quase isso tudo, a vida repete. Só não com uma pessoa do mesmo sexo, mas o resto... (risos)*”. De tudo isso, compreendi que, durante o processo de investigação, o não estar sozinho legitima o verdadeiro efeito cíclico do ensinar/aprender.

Nesse sentido de compartilharmos o ensinar/aprender, passadas as primeiras impressões, o sétimo encontro seria também para colocarmos o título na narrativa visual. Todos concordaram com a necessidade de haver um título. A idéia então seria colocar um título engraçado, devido ao fato de a história ter ficado divertida.

Para Yasmim, seria “*O cabaré de John Travolta, já que ele se relaciona com várias mulheres. Uma coisa bem escrachada*”. Davi disse que gostava “*da idéia do cabaré. John Travolta já atrai a popularidade dele e cabaré que dá essa noção de toda história. Tanto da própria história mesmo, das mulheres em certo momento, quanto cabaré acho que tem muito dessa diversão, dessa*

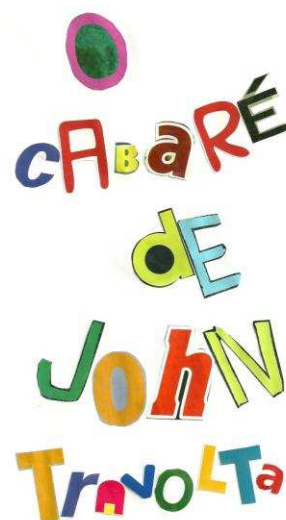


Figura 91: o título da narrativa visual

³⁵ Empregada doméstica de minha casa que trabalha comigo há onze anos. Estudou até o terceiro ano do Ensino Médio.

espontaneidade. Logo Yasmim falou: “Mesmo no grupo, no nosso grupo também, a gente falava muito de expressões, pelo filme mesmo de expressões, é, ‘mulher regateira’, né, que vocês falaram. Cabaré é uma expressão muito usada em Goiás pra explicar um lugar bagunçado. Tem gente que chega e fala ‘que cabaré é esse aqui?’. Acho interessante, porque tem a coisa com o cinema goiano, com a coisa engraçada que a gente quer passar.

Com tanta pertinência, o título da narrativa ficou mesmo definido como *O cabaré de John Travolta*. Com esse propósito também resolvido, agora seria o momento de fazermos uma sessão com os alunos não participantes do grupo de discussão. Novas expectativas surgiram. As nossas, porque queríamos saber quais as reações que eles teriam, e as deles, porque eles estavam curiosos para saber do que se tratava.

Segundo Mangold (1960, p.49),

[...] a opinião do grupo não é a soma de opiniões individuais, mas o produto de interações coletivas. A participação de cada membro dá-se de forma distinta, mas as falas individuais são produto da interação mútua [...]. Dessa forma as opiniões de grupo cristalizam-se como totalidade das posições verbais e não-verbais.

Participaram desse segundo momento quatro alunos, que nomeei de A, B, C e D, devido ao fato de não ter solicitado autorização para identificá-los. Após a projeção, perguntei o que haviam entendido. A disse que entendeu “*sim, mas, mais ou menos*”, para ele “*é a geração da narrativa a partir de imagens*”. Ele usou a expressão “*uau!*” para dizer que não era novidade esse processo. B falou: *Tem esse tanto de ideia aqui, vamo tentar juntar e fazer uma história com começo, meio e fim, criar*. C observou: *Há diferença de áudio, mas a edição foi bem feita*. D disse que achou “*diferente e interessante*”. Nisso, perguntei a eles se sabiam o porquê daquela história. Eles responderam que não sabiam. Yasmim se prontificou explicando o processo e o objetivo do grupo.

Após as explicações, eles compreenderam o porquê de aquelas “*figurinhas*” contarem uma história. Para A não houve nenhuma novidade. Já que “*não criaram uma história. Se a gente for basear, se a gente for ver ali, eles pegaram, eles ligaram as imagens baseado no inconsciente coletivo, assim, da cultura ocidental. Ela casa, ela separa. Não pegou uma coisa e tirou do contexto. As imagens tiveram um nexos bem tradicional do ponto de vista narrativo*”.

Para B o que pareceu foi uma brincadeira: “*Sabe quando você joga pra cima e depois foi pegando aqui? Puxaram o assunto pro lado da comédia e da putaria*”. Davi entrou na discussão e disse que o motivo de a história estar ligada ao contexto depravado “*foi por conta*

do Simeão; a idéia da narrativa estava relacionada ao filme". E, de certo modo, relacionado conosco também.

Então eu quis saber dos quatro não participantes do grupo de discussão quem havia assistido ao filme *Simeão, o boêmio*. Nenhum deles havia assistido. Isso faz a diferença e justifica certa exigência de se criar algo genial. Para eles, uma simples história. Para nós, parte de nossa história, que vivemos durante seis encontros.

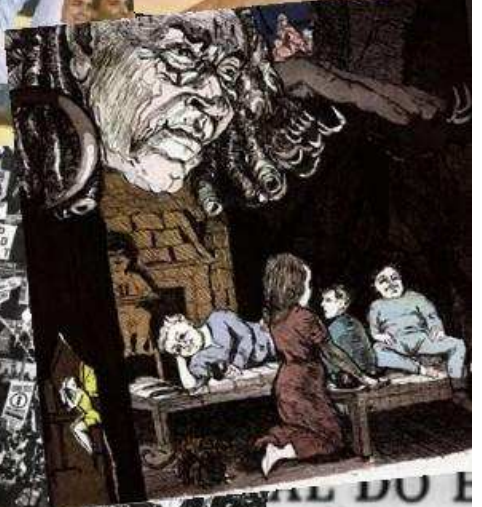
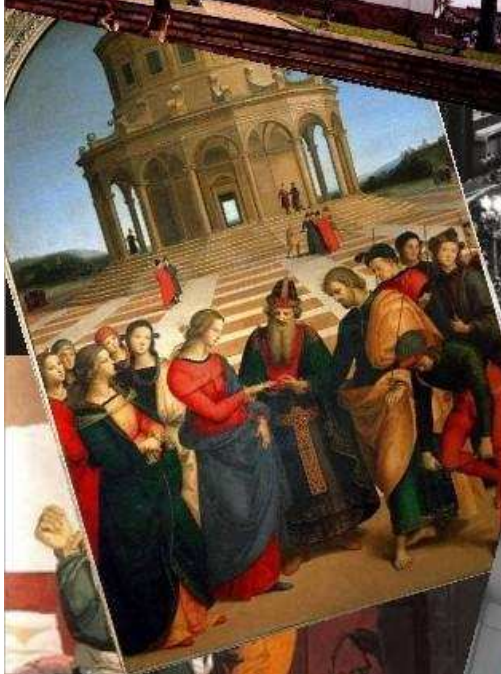
Para Davi, assistir ao filme antes de ver a narrativa "*faz diferença*". Para mim, podemos dar sentido a essa narrativa visual não só a partir da relação entre ela e o filme, mas a partir da nossa própria história. Com essas imagens, podemos estabelecer novas redes de sentido. Diante disso,

Como subjetividade curiosa, inteligente, interferidora na objetividade com que dialeticamente me relaciono, meu papel no mundo não é só de quem consta o que ocorre mas também o de quem intervém como sujeito de ocorrências. Não sou apenas objeto da *História* mas seu sujeito igualmente. (FREIRE, 1996, p. 76, 77)

No entanto, fiquei curiosa em saber também se eles já haviam feito algo parecido. Disseram que ainda não haviam feito nada dessa maneira. A se posicionou dizendo que estava pensando nas possibilidades de remontar um filme, algo como "*fazer alterações em filmes, escrotizar cenas*".

Desse modo, mesmo que para os quatro não participantes do grupo de discussão não apresentasse nada de "genial" na construção da narrativa, alguma fagulha começou a cintilar em suas mentes de espectadores. Em cada novo espectador, vão se criando laços capazes de recriar novas narrativas.

Considereei participantes do grupo de discussão professor e aluno que tenham compartilhado pelo menos um encontro com o grupo de discussão. Desconsidereei a participação do primeiro encontro e do sétimo encontro porque no primeiro encontro ocorreram apenas apresentações e justificativas individuais e do projeto, além das considerações éticas para esta pesquisa. No sétimo encontro, o processo para a construção da narrativa visual já havia finalizado, faltava apenas colocar o título na história.



JOHN



embaixador alemão
Nação Afronta



5 TERCEIRA SEQUÊNCIA: *O CABARÉ DE JOHN TRAVOLTA*

“Nem a partida, nem a chegada, o que importa é o caminho percorrido”.
Guimarães Rosa

Os significados das imagens que utilizamos para a construção da narrativa visual se relacionam com as vivências, situações e contextos dos participantes do grupo de discussão. Logo, significados não são sectários. Os sentidos das imagens se diferenciam nos suportes, meios, culturas, tempos e espaços. E nos modos de perceber de cada um.

A participação do grupo de discussão foi fundamental para que *O cabaré de John Travolta* fosse criado. Afinal, pessoas são imprescindíveis para que as narrativas existam.

Além disso, Tourinho e Martins (2009, p. 11) observam:

As narrativas contam de nós, dos outros, para nós, para outros. Elas versam e reverterem mundos, juntam coisas e gentes, planos e descartes, juízos e amores, imagens e imaginação, enganos e suposições. Poderosas, elas podem reorientar trajetos, quebrar cercas, abrir porteiras, descarregar pólvora e névoa.

Histórias contadas com imagens em movimento ou estáticas são jogos visuais que fazem o espectador imaginar ao ver o que as imagens mostram. É certo afirmar que a imagem de uma árvore é diferente da palavra “árvore”. Mas imagem e palavra são distintamente visuais. Contamos histórias por meio de imagens e/ou textos verbais escritos. Um evento pode ser narrado uma ou várias vezes em um diálogo, mas ele pode também ser narrado “ora por palavras, ora por imagens” (GAUDREAULT E JOST, 2009, p. 31)

Nós, o grupo de discussão, somos os narradores de *O cabaré de John Travolta* (2011) que congrega imagens e texto para contar a história de Maria e John Travolta. Existem temas

retomados do filme *Simeão, o boêmio*, como: a boemia, o sexo antes do casamento, a política, a família, a falsa moralidade e a mudança de estilo de vida. No entanto, embora esses temas tenham sido discutidos no filme em nossa narrativa eles foram abordados de maneira distinta, a partir do nosso próprio contexto. Nesse sentido, Dayan (2005, p. 336) diz que “o processo de ler um filme (perceber seu sentido) é, portanto, retrospectivo, onde o presente modifica o passado”.

Muitos foram os aspectos em que essas modificações podem ser notadas. Uma delas está nos lugares onde as histórias acontecem. Em *Simeão, o boêmio* toda a história se desenvolve na cidade de Pirenópolis, chamada de Velha Ponte. Em *O cabaré de John Travolta*, a história se inicia em Pirenópolis, visualizada pelas cachoeiras, ruas de pedras, Igreja Nossa Senhora do Rosário, casarios e pela ponte de madeira. No final dessa narrativa há um deslocamento de cenário. Maria e John Travolta se mudam para a Cidade de Goiás com o propósito de serem felizes juntos com seus namorados e namoradas numa comunidade *hippie*. A cidade de Goiás constitui, na narrativa visual, um cenário de liberdade no qual se pode viver e fazer o que se quer da vida, sem preconceitos morais.

As alterações também ocorreram quanto aos personagens. Simeão, que era personagem principal, deixou de existir, abriu-se espaço para John Travolta, que substituiu o filho do coronel Isidório. Ele apresenta algo em comum com Simeão: ambos gostam da boemia. Na nossa narrativa, John Travolta é a representação de um homem imaturo que, ao contrário de se esconder nas barras das calças de seu pai, se esconde nos vícios da boemia, segue carreira política, e abusa de seu poder, para se envolver com muitas mulheres. Vivenciamos fatos semelhantes que ocorrem no cenário político econômico mundial.

Outra modificação diz respeito ao personagem Maria, comum às duas histórias, em alusão à santidade da Virgem Maria. Em *Simeão, o boêmio*, ela é a filha do prefeito Jacinto, que se casa com o filho do coronel Isidório. Na narrativa visual, embora Maria divida com John Travolta o papel principal, sua ação ganha força ao longo da narrativa quando ela decide mudar de vida radicalmente. Mesmo ela continuando casada, na nossa história, Maria se torna dona de sua própria história, enquanto que no filme sua atitude de casar denuncia que ela acatou a ordem de seus pais e que a moralidade social continua prevalecendo. O grupo de discussão decidiu produzir uma história que rompesse com a censura, mas que não vulgarizasse “o célebre ‘É proibido proibir’, reduzido à moral consumidora” (CHION, 1989, p. 162).

Dividir o papel principal entre Maria e John Travolta pode parecer contraditório, já que o título da narrativa visual sugere John Travolta como protagonista e, ao iniciar a história,

Maria ganha o primeiro plano e se projeta como heroína ao longo dos eventos. Maria poderia continuar sendo a boa menina que sonhava com seu amado deixando de viver na boemia. Mas ela dá um salto ao se rebelar e ao se desfazer do estereótipo de “santa banana” ao enfrentar suas escolhas e se transformar em uma nova mulher. Maria assume seu interesse por mulheres e aceita viver com John Travolta com todos os namorados dos dois numa comunidade *hippie*.

Sendo assim, a figura de Maria, esboçada pelo grupo, tende a algumas prerrogativas:

[...] a personagem principal do roteiro deve ser interessante, escapar dos clichês (do gênero prostituta de coração grande), suscitar reações fortes, ter caráter que permita conflito intenso com antagonistas (logo, ter caráter), ter certa coerência e consistência (CHION, 1989, p. 113).

Por outro lado, é notório que para John Travolta não tenham sido atribuídas tais características de personagem principal. Já que ele é levado pelas condições que lhe mostram favoráveis, que seria casar com Maria, envolver com política, ter muitas mulheres, tornar-se *gay* e ir viver numa sociedade *hippie*. Não se percebe no personagem conflito antagônico, as ações de John Travolta reafirmam que ele deixa sua vida correr conforme a maré o conduza

No *Cabaré de John Travolta*, os pais de Maria e John Travolta não são mencionados, eles não participam da trama. O único grau de parentesco é apresentado pela avó de Maria, que é referência à bisavó do filme. As duas “vozinhas” são senhoras que vivem ou viveram à frente de seu tempo.

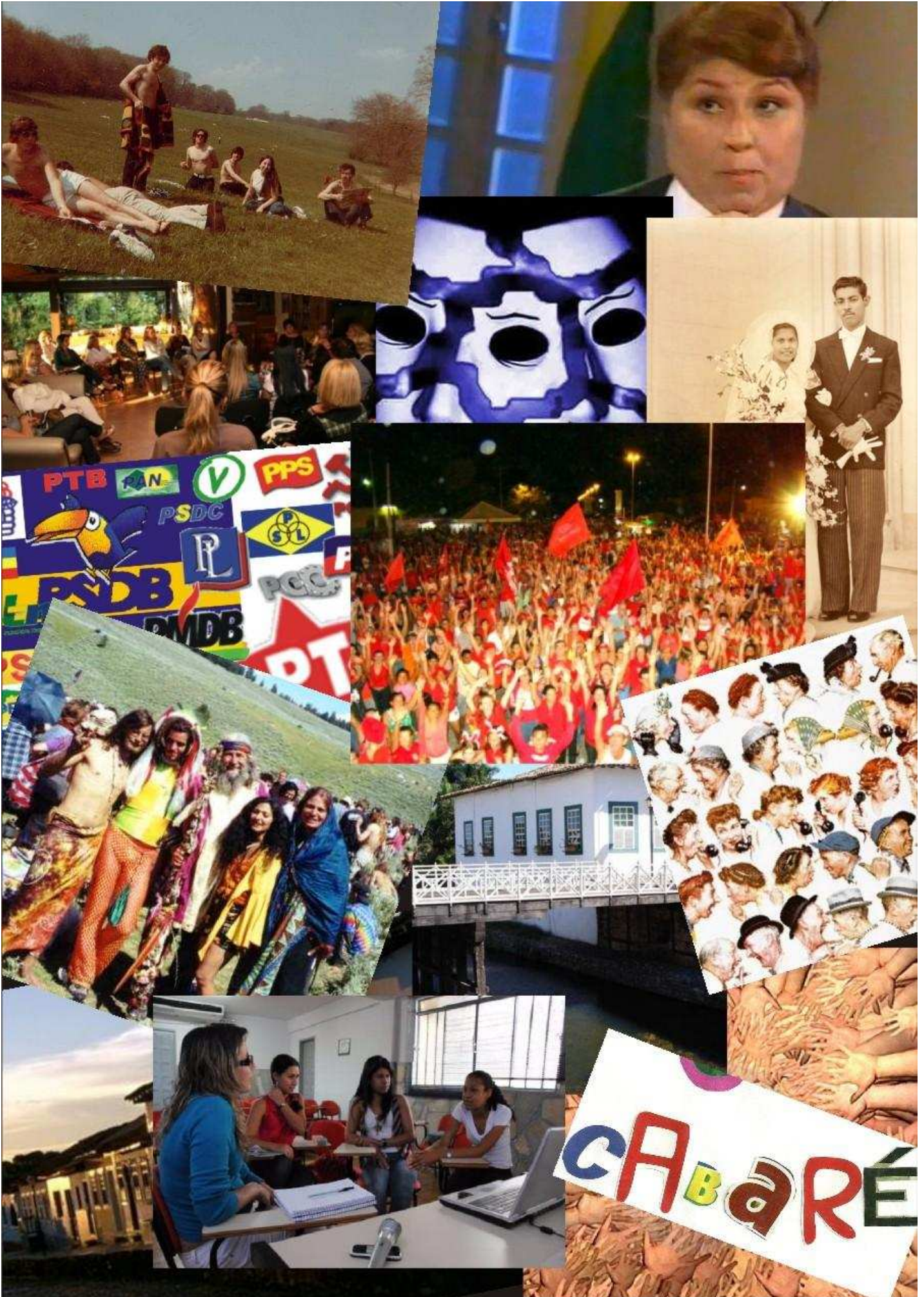
Assim como em *Simeão, o boêmio*, no *Cabaré de John Travolta* os figurantes aparecem em grande quantidade e ajudam a compor a trama.

Em *Simeão, o boêmio*, a história de amor entre a filha do prefeito e o filho do coronel é um dos três conflitos do filme, um pano de fundo para desenrolar a ação que finaliza com o casamento desse jovem casal. Já, na narrativa visual o conflito inicia com a escolha de Maria, uma “santa banana”, em se casar com John Travolta, um boêmio. O conflito se intensifica quando John Travolta envolve com política e passa a ter envolvimento amorosos com muitas mulheres. Maria, que não aceita tal situação, larga a vida religiosa. A partir daí, ela descobre que sua felicidade pode ser construída do lado de outra pessoa, uma mulher. Maria segue em frente até reencontrar com John Travolta que também vira *gay*.

A resolução do conflito acontece quando eles se reencontram e se aceitam sem preconceitos e se mudam de cidade para viverem felizes longe de qualquer proibição. Segundo Chion (1989, p.195), “o filme ‘termina bem’ quando os motivos de dor, incômodo

ou perturbação são anulados, e mais ainda quando os heróis encontram o amor, a fortuna, a glória ou o que cobiçavam”.

Ao finalizarmos a narrativa visual, considero que as relações que outros grupos e pessoas possam estabelecer com *O cabaré de John Travolta*, compondo novas narrativas, estas podendo, ainda, desdobrar-se em outras, apontam para o fato de que “as imagens têm vidas” como ressalta Mitchell (2011). As imagens se tornam vivas e se transformam de acordo com os significados e os contextos de experiências individuais e coletivas. E de acordo com os caminhos que elas vão percorrendo nas redes de construção de sentido.



6 EPÍLOGO

“[...] todo livro tem uma última página; todo filme tem seu último plano, e é somente na imaginação do espectador que os heróis podem continuar a viver”.

André Gaudreault & François Jost

No princípio que fundamenta e orienta a cultura visual, a construção de um campo teórico e metodológico tem o cinema como veículo que liga imagem, som, movimento, enredo e outros elementos que exercem poder social, cultural e psicológico sobre nós, os indivíduos.

Imagens nos intrigam e questionam porque nos provocam. Isso nos leva a fazer conexões com contextos e significados na experiência individual e coletiva. Desse modo, ao discutirmos sobre a história do filme ou sobre imagens que relacionamos com o filme, estamos nos expondo e fazendo uma catarse nas discussões.

Com um grupo diversificado – com diferentes faixas etárias, classes sociais distintas, alunos de diferentes períodos do curso de Audiovisual, professores de diferentes disciplinas –, experimentamos uma diversidade de olhares, como o homem banana, a santinha do pau oco, a esposa que manda no marido, a bisavó que parece com Dercy Gonçalves, a representação da fofoca, etc. A multiplicidade desses sentidos e significados de nossas imagens deflagram e chamam para uma diferenciação no exercício da dessemelhança de acordo com as circunstâncias culturais.

A construção de uma nova narrativa a partir do filme exemplifica que os significados estão associados com a situação ou o contexto em que vivemos. Logo, significados são

construídos em espaços subjetivos de entrecortes e interação com imagens, que dependem de base dialógica para se organizar e construir. Habitamos um mundo visual: televisão, filmes, vídeos, propagandas, sinais de trânsito, grafites nos muros, fotografias, obras de arte, histórias em quadrinhos, bens de consumos, e por aí vai. Tudo isso integra nossa história, interagindo com o que aconteceu no passado e com aquilo que está a nossa volta.

Do exercício com o grupo de discussão à experiência vivida com os quatro alunos que não fizeram parte dos encontros, observei que a maneira como enxergamos os acontecimentos a nossa volta está ligada ao contexto em que vivemos. Logo, vivenciar, embarcar nessa viagem não é ser, apenas, *voyeur* da paisagem, mas enxergar-se como parte da história. A cada abertura da narrativa visual, rizomas são criados e novas possibilidades de interpretações acontecem.

Diante da experiência vivida no percurso desta pesquisa, muitas transformações ocorreram na minha vida. No início foram muitas dificuldades, momentos de angústia. Ao longo do trajeto percorrido, o aprendizado e a troca de experiência me ajudaram a construir conhecimento. Aquele sentimento de insatisfação foi alterado pela satisfação de perceber que minhas relações com as pessoas, com meus estudos e o modo como percebo as coisas em minha volta foram reformados.

Muitas transformações ocorreram ao longo desta pesquisa. Uma delas foi o deslocamento de eixo. Inicialmente meu objetivo seria de fazer um levantamento histórico sobre o cinema feito em Goiás e uma análise semiótica de dois filmes de João Bennio. Tema que repercutiria com grande significância para o cinema feito aqui. Mas, hoje não me vejo como uma pretensa historiadora do cinema feito em Goiás. Hoje, eu me posiciono como formadora no audiovisual e não me frustro com tal situação. O processo vivido com o grupo de discussão me fez repensar meu papel diante do mundo, como formadora, o quanto é gratificante o ensinar e aprender.

Além de minhas transformações, outros participantes do grupo de discussão também perceberam mudanças. Uma delas foi a transformação no modo de ver uma obra audiovisual e a desconstrução de paradigmas (argumento, roteiro, produção, edição) para a produção de uma narrativa visual.

Os encontros vividos com o grupo de discussão nos proporcionaram criar novas redes de sentidos: visual, cultural, musical, familiar, psicológico, sentimental, religioso, histórico, geográfico. As histórias de vida de cada participante se relacionam com as imagens e/ou com o texto da narrativa visual.

Durante o processo de construção da narrativa visual, a participação do grupo de discussão foi movida pela curiosidade, descontração e satisfação. Essa prática social é construída a partir da interpretação de cada participante do grupo de discussão e das falas estabelecidas. Logo, percebemos que há construção social localizada culturalmente.

Desse modo, ao nos situarmos em questões de como vemos, por quê, em que circunstâncias e quais vínculos são estabelecidos, nos deparamos em um terreno movediço, onde possibilidades, incertezas, indagações estarão estampadas em nossas identidades metamorfoseadas.

Portanto, eu não quis discutir o valor estético do filme apresentado, mas, principalmente, buscar compreender as relações sociais, culturais, históricas que o filme (imagens) traz para o grupo. Como é o caso da Julliany, aluna do primeiro ano do curso de Comunicação Social/Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás. Para mim, ela foi um exemplo de construção social e de mudanças, pois ela diz que participar do grupo fez a diferença.

Marla: *Por que você fala que foi bom?*

Julliany: *Não, porque da primeira vez que eu assisti, mas eu assisti o filme não com este intuito, né? Eu queria conhecer o filme pra ver o que tinha acontecido, tal... Aí, depois que a gente foi parando neste tempo, conversando e expondo as ideias, parece que a gente foi fazendo tipo uma análise do filme e foi tão melhor, né?*

Jéssica: *Percebeu!*

Marla: *Depois que você assiste qualquer filme, na sua casa, na sala de cinema, você reflete sobre aquele filme?*

Julliany: *Nunca! Eu não sou muito ligada com filme e nem com imagem na verdade. Mas, assim, eu assisto por assistir, só um filme que eu parei para refletir assim, e agora esse!*

Marla: *Qual é o nome do filme?*

Julliany: *Um filme sobre a Bíblia.*

Marla: *E depois dessa experiência?*

Julliany: *Com certeza vou levar essa experiência.*

Outra transformação que me faz refletir sobre todo o processo vivido com o grupo de discussão ocorreu a partir da fala de Davi:

“Quando você começou sua pesquisa, você achou que nós estaríamos te ajudando, mas com o passar dos encontros fui descobrindo que nós estávamos sendo ajudados. Participar do grupo de discussão me ajudou a perceber as possibilidades de estudos relacionadas com filmes. Como o meu TCC, tive a idéia a partir dos encontros com o grupo, que é trabalhar com minha remontagem de filmes já conceituados e eu crio minha própria história”.

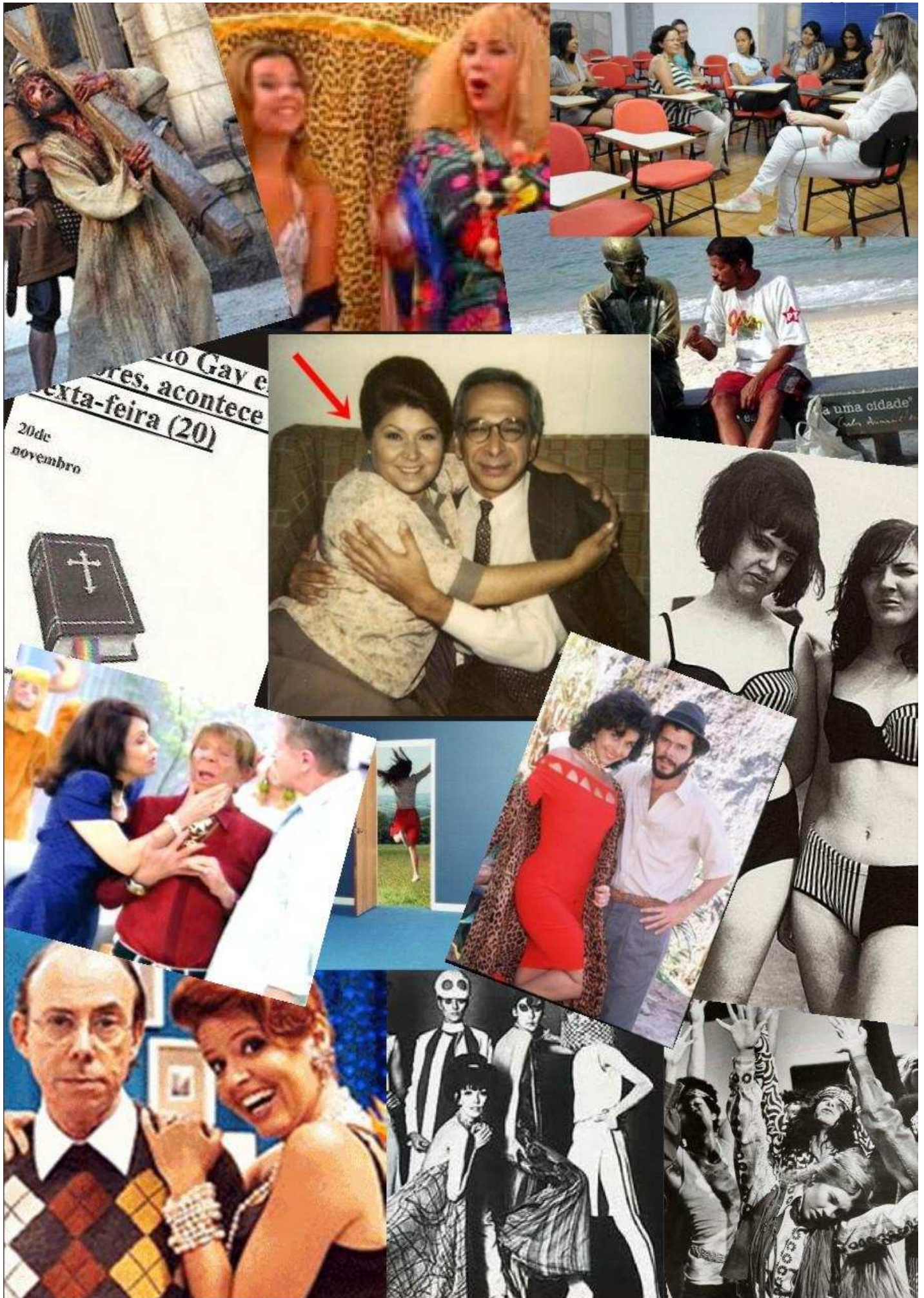
Vejo aqui a importância de compartilhar conhecimento ao retomar a fala do professor José Eduardo no primeiro encontro com o grupo de discussão “[...] nós, pesquisadores, estamos sozinhos, isolados com nossa pesquisa, participar da pesquisa do outro é sair da solidão e compartilhar conhecimento”.

Considero que sou privilegiada. Foram momentos de satisfação ter compartilhado experiências e aprendizagens com o grupo de discussão durante esta pesquisa. Tal participação os fez perceber o quanto eles são importantes.

As ausências e atrasos dos participantes do grupo de discussão não prejudicaram o processo proposto para esta investigação. Entretanto observei que, quando não havia professor, exceto eu, os alunos se descontraíam mais. Quando ocorria ausência dos alunos do terceiro ano, os demais alunos se sentiam mais à vontade. Observei que comigo também ocorreu timidez nos dois encontros de que a professora Jô participou. O fato de ela ter familiaridade com o filme *Simeão, o boêmio* me fez pensar que meus subsídios para discuti-lo seriam supérfluos. A insegurança de não pensar certo me fez retrair nesses dois dias.

As relações de poder estabelecidas entre professor e aluno, entre professor e professor e entre aluno e aluno acabaram interferindo na articulação da fala e na formulação do conhecimento. Nesse caso, seria necessário entender que somos coparticipantes nesse processo e não deveríamos estabelecer relações de quem pensa certo ou não.

Considero que as histórias realizadas neste trabalho não foram finalizadas, mas portam reticências para outras possíveis histórias que virão, e outras tantas mais.



REFERÊNCIAS

- A indomada*. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-230350,00.html>>. Acesso em 27 de maio de 2011.
- América*. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-230635,00.html>>. Acesso em 27 de maio de 2011.
- AMORIM, Ana Paula. *1970 - O sequestro do embaixador Alemão* (11/06/2008). Disponível em <<http://www.jblog.com.br/hojenahistoria.php?itemid=8830>>. Acesso em 24 de maio de 2011.
- ANCINE, Tabela da. *Filmes nacionais de 500 mil até um milhão de espectadores por ano de produção (1970/2006)*. Disponível em <http://www.ancine.gov.br/media/Filmes_nacionais_entre_500_mil_e_1_milhao_por_ano_160707.pdf> Acesso em 30 de agosto de 2010.
- ARONCHI DE SOUZA, José Carlos. *Gêneros e formatos na televisão brasileira*. São Paulo: Summus, 2004.
- ASSOCIAÇÃO GOIANA DE IMPRENSA. *Goianidade*. Edição especial. Goiânia, dezembro de 1992.
- APPADURAI, Arjun. Disjunção e diferença na economia cultural global. In FEATHERSTONE, Mike (org.) *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- AUMONT, Jacques... et al. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller; revisão técnica de Nuno César P. de Abreu. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- Aurora (Sunrise: A Song of Two Humans)*. Disponível em <http://www.interfilmes.com/filme_17982_Aurora-%28Sunrise.A.Song.of.Two.Humans%29.html>. Acesso em 24 de maio de 2010.
- Bang bang*. Disponível em <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-230642,00.html>>. Acesso em 27 de maio de 2011.
- BARCELOS, Patricia. *Cinema, Educação e Narrativa: esboço para um voo de aeroplano*. Brasília [S. n], 2010.
- BAUER, Martin W; GASKELL, George & ALLUM, Nicholas C. Qualidade, quantidades do conhecimento – evitando confusões. In BAUER, Martin W & GASKELL, George (editores) *Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático*. 7 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- BENNIO, João. *Simeão, o boêmio*. Ficção, 1969.

BENNIO, João. *O diabo mora no sangue*. Ficção, 1968.

BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes à grande teoria. In RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema*, volume 1: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org.). *Repensando a pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

BENFICA, Eduardo & LEÃO, Beto. *Goiás no Século do Cinema*. Goiânia, Gráfica e Editora Kelps, 1995.

Candinho. Disponível em: http://www.interfilmes.com/filme_18176_Candinho-%28Candinho%29.html. Acesso em 24 de maio de 2010.

CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

CARTAZ, *Tempo de Violência* (1969). Disponível em: <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=CARTAZES&lang=p&nextAction=search&exprSearch=ID=018178>> Acesso em 30 de agosto de 2010.

COSTA, Adriane Camilo. *O cinema como mediador na educação para a cultura visual*. Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2009.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA – COMPÊNDIO. I PARTE - A PROFISSÃO DA FÉ - II Secção: A Profissão da Fé Cristã - Capítulo I: Creio em Deus Pai, pergunta 76. Disponível em <<http://www.ecclesia.pt/catecismo>>. Acesso em 29 de março de 2011.

CINECLUBE ANTÔNIO DAS MORTES. Disponível em <<http://lisandronogueira.blogspot.com/2010/08/cinema-feito-em-goias.html>> Acesso em 02 de maio de 2011.

COSTA, Marisa Vorraber. Pesquisa-ação, pesquisa participativa e política cultural da identidade. In COSTA, Marisa Vorraber (Org.). *Caminhos Investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora – 2ª ed., 2007.

DAYAN, Daniel. O código tutor do cinema clássico. In RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema*, volume 1: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

DENZIN, Norman K. e LINCOLN, Yvonna S. *O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens*. Porto Alegre, RS: Artmed Editora S.A. Bookman, 2ª ed., 2006.

E o vento levou. Disponível em <<http://www.adorocinema.com/filmes/vento-levou/>> Acesso em 14 de setembro de 2010.

FERNANDES, Francisco. *Dicionário de sinônimos e antônimos da língua portuguesa: de acordo com a ortografia oficial brasileira*. 38. ed. / ver. e ampl. Por Celso Pedro Luft. São Paulo: Globo, 1999.

Folha de São Paulo. *O Brasil aprova união estável gay*. Disponível em: <http://www.folha.uol.com.br/>. Acesso em 06 de maio de 2011.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura).

GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. In BAUER, Martin W & GASKELL, George (editores). *Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático*. 7 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

GAUDREAU, André & JOST, François. A narrativa cinematográfica. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

GOMES, Wilson. *A Poética do Cinema e a questão do método em análise fílmica*. Disponível em: <http://www.bahiamultimidia/cinema/artigo.asp>. Acesso em 09 de novembro de 2010.

GONDIM, Sônia Maria Guedes. *Grupos Focais como Técnica de Investigação Qualitativa: desafios metodológicos*. Disponível em <http://www.google.com.br/search?hl=pt-BR&biw=1206&bih=528&q=grupo+focal+metodologia+%22bahia%22&aq=f&aqi=&aql=&oq=>. Acesso em 01 de maio de 2011.

GUIMARÃES, Eudaldo. *João Bennio, o pioneiro do cinema goiano*. Documentário, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro - 11. Ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. cap. VIII, p. 957-992.

HERNÁNDEZ, Fernando. *Catadores da cultura visual: transformando fragmentos em nova narrativa educacional*. Porto Alegre: Mediação, 2007.

HERONDES, Cezar. *Era uma vez no cinema*. São Paulo: Scortecci, 1996.

Hollywood em Anápolis. Disponível em: http://www.dzai.com.br/blog/blogdaconceicao?tv_pos_id=23518. Acesso em 24 de maio de 2010.

HOUAIS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houais da língua portuguesa*. Elaborado pelo Instituto Antônio Houais de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. 1. Ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LEÃO, Beto. *Bennio: da cozinha para a sala escura*. Goiânia, GO: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1999.

LEÃO, Beto. *Cineclube João Bennio*. Disponível em < http://cineclubes.org.br/tiki/tiki-view_blog.php?mode=mobile&blogId=2>. Acesso em 14 de setembro de 2010.

LITTLE, Vanessa. Disponível em < <http://comunidade-artistas.blogspot.com/2010/08/peças-maos-de-euridice-entrada-franca.html>>. Acesso em 24 de agosto de 2010.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela*. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 1997. Coleção Campo Imagético.

Magazine de O POPULAR. Disponível em < <http://valbenebezerra.blogspot.com/2009/05/hugo-zorzetti.html#comments>>. Acesso em 24 de agosto de 2010.

MARTINS, Alice Fátima. Imagens do cinema, cultura contemporânea e o ensino de artes visuais. In: OLIVEIRA, Marilda de Oliveira (organizadora). *Arte, educação e cultura*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007.

MARTINS, Raimundo. A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas do ver. In: OLIVEIRA, Marilda de Oliveira (organizadora). *Arte, educação e cultura*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007.

_____. Das belas artes à cultura visual: enfoques e deslocamentos. In: *Visualidades e educação*. Organizado por Raimundo Martins. Goiânia: FUNAPE, 2008.

MAURO, André Felipe. *Humberto Mauro: o pai do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: IMF Editora, 1997.

MILLER, George. Arte 4: Era uma vez. In: BBC ARTE. *Como a arte faz o mundo*. A BBC/KCET Hollywood Co – Productios # BBC MMV, 2005.

MITCHELL, W. T. The live of images. In: *Seminário Inaugural do Curso de Doutorado AS VIDAS DAS IMAGENS*. Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – FAV/UFG, de 14 a 16 de março de 2011.

MÖDERLER, Catrin (rw). *Calendário Histórico - 1928: Estreia a "Ópera dos Três Vinténs"*. Disponível em <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,619827,00.html>. Acesso em 28 de julho de 2011.

MORIM, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia*. Tradução de Antonio-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio D'Água Editores, coleção: grande plano, 1997.

MUNSTERBERG, Hugo. A atenção. In: ISMAIL, Xavier (Org.). *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. p. 27-35.

ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema*, volume II: Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

O azarento: um homem de sorte. Disponível em < <http://www.hagah.com.br/programacao-tv/jsp/default.jsp?uf=1&local=1®ionId=1&action=programa&canal=CBR&operadora=13&programa=0000186339&evento=000000480595716>>. Acesso em 14 de setembro de 2010.

O azarento: um homem de sorte. Disponível em <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=023448&format=detailed.pft>>. Acesso em 14 de setembro de 2010.

O diabo mora no sangue (1968). Disponível em <http://www.epipoca.com.br/filmes_ficha.php?idf=7415> Acesso em 12 de abril de 2011.

O ébrio (clipe). Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=6AWiitGqTc>>. Acesso em 26 de outubro de 2010.

O ébrio (filme). Disponível em < http://www.telefilme.net/sinopse-do-filme-9118_O-EBRIO.html>. Acesso em 26 de outubro de 2010.

Partido Social Democrático. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Partido_Social_Democratico>. Acesso em 25 de maio de 2010.

Pirenópolis. Disponível em < <http://www.pirenopolis.tur.br/>>. Acesso em 28 de maio de 2011.

RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe (Organizadores). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. Editora Senac São Paulo, 1997. Disponível em <<http://www.google.com.br/search?tbm=bks&tbo=1&q=enciclopedia+do+cinema+brasileiro&btnG=Pesquisar+livros>>. Acesso em 27 de fevereiro de 2011.

RODRIGUES, Abgair; LIMA Letícia e PRISCILA, Sara. *João Bennio: relatos de uma vida*. Goiânia: Faculdades Alfa, 2007, p. 22.

ROSA, Aline Nunes da. *Narrativas fílmica e educação das artes visuais – percursos, afetos e bricolagens na formação inicial*. Santa Maria, RS, 2010.

SMITH, Murray. Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção. In RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema*, volume 1: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

STAM, Robert & SHOHAT, Ella. Teoria do cinema e espectatorialidade na era dos “pós”. In RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema*, volume 1: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

STANGLER, Jair. *Cinco anos após ‘dança da pizza’, Angela Guadagnin luta para levar Samu a São José dos Campos*. Disponível em < <http://blogs.estadao.com.br/radar-politico/2011/03/23/cinco-anos-apos-danca-da-pizza-angela-guadagnin-e-vereadora-em-sao-jose-dos-campos/>> Acesso em 28 de maio de 2011.

SOBCHACK, Vivian. Inscrevendo o espaço ético. Dez proposições sobre morte, representação e documentário. In RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema*,

volume II: Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

Stop motion. Disponível em <http://www.eba.ufmg.br/midiaarte/quadroquadro/stop/princip1.htm>. Acesso em 26 de outubro de 2010.

Tempo de Violência (1969). Disponível em <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=018178&format=detailed.pft>. Acesso em 30 de agosto de 2010.

THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1985.

Tieta. Disponível em < <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-224159,00.html> >. Acesso em 27 de maio de 2011.

Toma Lá Dá Cá. Disponível em < <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-258723,00.html> > Acesso em 27 de maio de 2011.

TOURINHO, Irene & MARTINS, Raimundo (orgs). *Educação na cultura visual narrativas de ensino e pesquisa*. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2009.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

União Democrática Nacional (UDN). In Dicionário Político – Marxists Internet Archive. Disponível em <http://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/u/uni_demo_nacional.htm>. Acesso em 25 de maio de 2010.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

VERA CRUZ CINEMA. Disponível em < <http://www.veracruzcinema.com.br/> >. Acesso em 18 de março de 2011.

Visualidades: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual. Faculdade de Artes Visuais. UFG. V. 4, n1 e 2 (2006). Goiânia – GO: UFG, FAV, 2006.

VISUALILIDADE E EDUCAÇÃO / organizado por Raimundo Martins. Goiânia: FUNAPE, 2008. (Coleção Desenredos 3).

XAVIER, Ismail. O cinema moderno brasileiro. In *Cinemas – revista de cinema e outras questões audiovisuais. Seis textos para debater as novas imagens do cinema brasileiro*. Editorial Cinemas. Festival de Brasília 1997.

_____. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

Zorra total. Disponível em < <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-257969,00.html>>. Acesso em 27 de maio de 2011.

APÊNDICE A

Tabela 1: Quem seriam os participantes do grupo de discussão, situação no curso, conheceu João Bennio e assistiu aos seus filmes

Participantes	Situação no curso Comunicação Social/Audiovisual - UEG	Conheceu João Bennio	Assistiu aos filmes de João Bennio
Aluno(a) 1º ano	Não cursou a disciplina Realidade Regional	Não sabe quem foi João Bennio	Não assistiu aos filmes de João Bennio
Aluno(a) 2º ano	Está cursando a disciplina Realidade Regional	Não sabe quem foi João Bennio	Não assistiu aos filmes de João Bennio
Aluno(a) 3º ano	Já cursou a disciplina Realidade Regional	Já sabe quem foi João Bennio	Assistiu aos filmes de João Bennio em 2009
Professora Ms. Cláudia	Ministra disciplina de Filosofia (1º ano) e Coordenadora Adjunta de Extensão	Conheceu João Bennio no início da década de 1970.	Assistiu aos filmes de João Bennio na década de 1970
Professora Dr ^a Sueli	Ministra disciplina de Oficina de Texto (1º ano)	Conheceu João Bennio em meados da década de 1970	Assistiu aos filmes de João Bennio na década de 1970
Professora Esp. Marla	Ministra disciplinas de Fotografia, História da Arte e Estágio (2º e 4º ano)	Conheceu João Bennio em 1983	Assistiu aos filmes de João Bennio pela primeira vez na década de 1990
Professora Ms. Joaíse	Ministrou a disciplina Realidade Regional em 2007, 2008 e 2009 (2º ano). Atualmente, ministra a disciplina Leitura Crítica das Mídias (1º ano). Coordenadora do curso de Comunicação Social/Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás/Unidade Laranjeiras – Gestão 2007 a 2010.	Não conheceu João Bennio.	Assistiu aos filmes de João Bennio pela primeira vez na década de 1990
Professor Ms. José Eduardo	Ministra disciplinas de Sociedade Brasileira (1º ano), Antropologia Audiovisual (2º ano) e Metodologia de Pesquisa (3º e 4º ano). Coordenador Adjunto de Trabalho de Curso	Não conheceu João Bennio	Não assistiu aos filmes de João Bennio

APÊNDICE B

Tabela 2: Adesão ao convite informal para formação do grupo de discussão

Participantes	Quantidade
alunos do 1º ano	9
alunos do 2º ano	3
alunos do 3º ano	2
professores	5
TOTAL DE POSSÍVEIS PARTICIPANTES	19

APÊNDICE C

Tabela 3: Lista de presença nos sete encontros (de 12 de maio a 23 de junho de 2010 e 04 de março de 2011)

Aluno/ professor	Nomes	12 de maio	18 de maio	25 de maio	2 de junho	16 de junho	23 de junho	04 de março de 2011
1º ano	Jéssica Gomes da Silva	X	X	X	X	X	X	X
1º ano	Juliany Vieira Germano	X	X	X	X	X	X	X
1º ano	Yasmim Lopes Silva	X	X		X	X	X	X
2º ano	Leticia Gouveia Rodrigues		X		X	X	X	X
2º ano	Priscilla Gabrielle Pereira Silva	X	X	X	X		X	
2º ano	Ricardo Nogueira Lima	X						
3º ano	Davi Rodrigues de Barros	X	X	X			X	X
3º ano	Lissa Sousa		X	X			X	
3º ano	Renata Beatriz Oliveira	X	X				X	
Professora	Cláudia Márcia Romano							
Professora	Joanise Levy da Silva (Jô)				X	X		
Professor	José Eduardo Ribeiro Macedo	X						
Professora	Marla Cardoso Oliveira Cunha	X	X	X	X	X	X	X
Professora	Sueli Maria de Souza		X					

LEGENDA:

X Compareceu ao encontro

☐ Não compareceu ao encontro

APÊNDICE D

Tabela 4: Como ficou o grupo de discussão

Participantes	Situação no curso Comunicação Social/Audiovisual - UEG	Conheceu João Bennio	Assistiu aos filmes de João Bennio
3 alunos 1º período	Não cursou a disciplina Realidade Regional	Não sabe quem foi João Bennio	Não assistiu aos filmes de João Bennio
2 alunos 3º período	Está cursando a disciplina Realidade Regional	Não sabe quem foi João Bennio	Não assistiu aos filmes de João Bennio
3 alunos 5º período	Já cursou a disciplina Realidade Regional	Já sabe quem foi João Bennio	Assistiu aos filmes de João Bennio em 2009
Professora Dr ^a Sueli	Ministra disciplina de Oficina de Texto (1º ano)	Conheceu João Bennio em meados da década de 1970	Assistiu aos filmes de João Bennio na década de 1970
Professora Esp. Marla	Ministra disciplinas de Fotografia, História da Arte e Estágio (1º e 4º ano)	Conheceu João Bennio em 1983	Assistiu aos filmes de João Bennio pela primeira vez na década de 1990
Professora Ms. Joanise	Ministrou a disciplina Realidade Regional em 2007, 2008 e 2009 (2º ano). Atualmente, ministra a disciplina Leitura Crítica das Mídias (2º ano). Coordenadora do curso de Comunicação Social/Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás/Unidade Laranjeiras	Não conheceu João Bennio.	Assistiu aos filmes de João Bennio pela primeira vez na década de 1990

ANEXO A

DVD: Filme *Simeão, o boêmio* (1969) e Narrativa visual *O cabaré de John Travolta* (2011)

ANEXO B

FICHA TÉCNICA FILME: *Simeão, o boêmio* (1969)

Local de produção: Pirenópolis

LM 35 mm, colorido

Gênero: comédia dramática

Diretor: João Bennio

Diretor assistente: Rubens de Azevedo

Adaptação: João Bennio, baseado em conto de Isócrates de Oliveira

Roteiro: Rubens de Azevedo

Elenco: João Bennio, Thelma Reston, Maria Pompeu, Mário Petraglia, Armâdio, José Freitas, Kleber Macedo, Alberto Prado, Fernando José, Didi Costa, Antônio Segatti, Wasshigton Rodrigues e apresentando Cláudia Maria

Participações especiais: Adolfo Serra, Norma de Alencar, Gomes Filho, Luiz Sampaio, Morais César, Clarice Toledo, Pimenta Neto, João Batista, Gilda, Rosa, Adilair, Marly, Gigi, Nelito Jaime, Wilson de Pina, Ione Guimarães, José Pompeu, Joanito Jaime, Alaor Siqueira, Ita Siqueira, Gilberto Davi, Lauro Jayme e Wilma de Pina

Figuração da cidade de Pirenópolis – Goiás: José Martins, Paulo Nominato, Neliana Jayme, Irene Jaime, Ana Selmia, Portinari Jayme, Sone de Pina, Anna Pans, Edna Fernandes, Dália de Pina e Elza Garcias

Equipe técnica:

Assistente de câmera: José de Assis e Iran Brasileiro

Assistente de produção: Almir Carvalho e Irinaldo Jayme

Eletricistas: Ulisses Alves, José Vieira e Ângelo

Maquinistas: Airton Ventura

Maquilagem: Anna Pans

Som Gr: Francisco Costa e Sebastião Pereira

Fotos de still: Alberto Prado

Chefe de locações: Babita

Laboratório: Líder Cinematográfica, SP

Som: Atlântida Cinematográfica

Técnico de som: Aluisio Vianna

Efeitos sonoros: Geraldo José

Montagem: Raimundo Higino

Diretor de fotografia e câmera: Ozén Sermet

Acompanhamento musical: Guerra Peixe

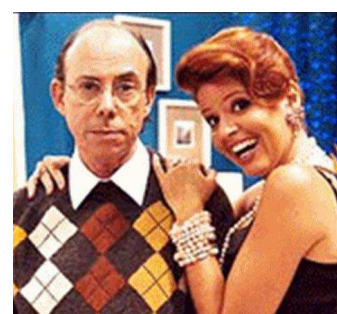
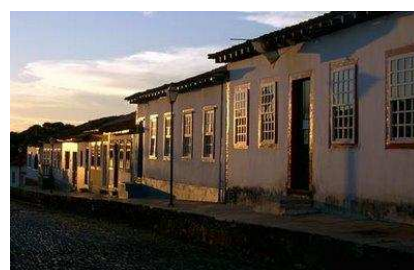
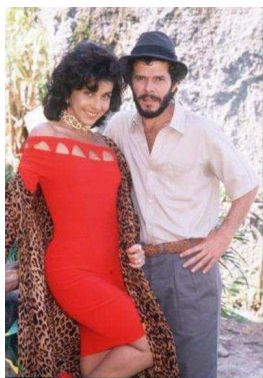
Canções: Índio das Neves e Vicente Celestino

Canções regionais: Sebastião Pompeu

Luiz de Aquino

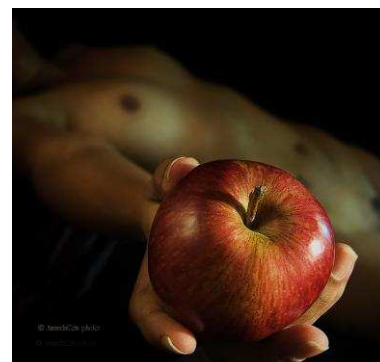
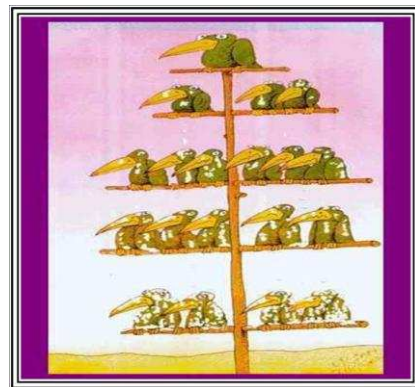
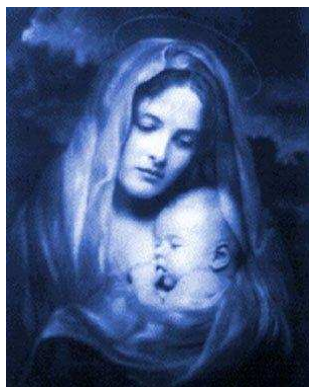
ANEXO C

Imagens trazidas por Jéssica Gomes da Silva:



ANEXO D

Imagens trazidas por Juliany Vieira Germano:



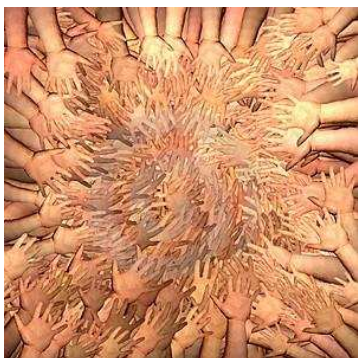
ANEXO E

Imagens trazidas por Yasmim Lopes Silva:



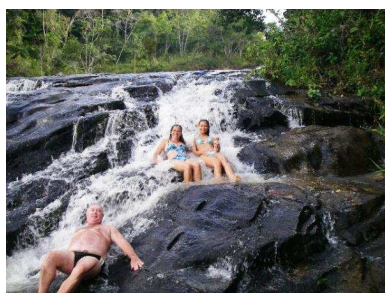
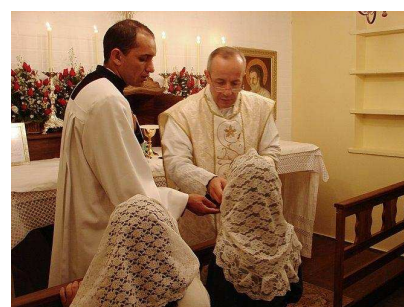
ANEXO F

Imagens trazidas por Letícia Gouveia Rodrigues:



ANEXO G

Imagens trazidas por Pricilla Gabrielle Pereira Silva:



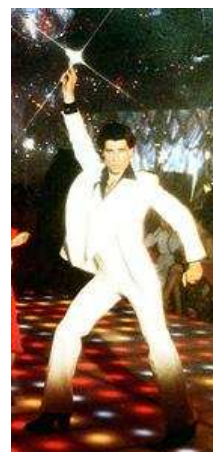
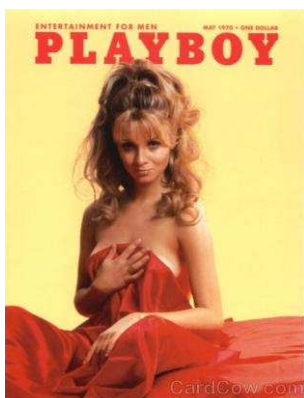
ANEXO H

Imagens trazidas por Davi Rodrigues de Barros:



ANEXO I

Imagens trazidas por Lissa Sousa:



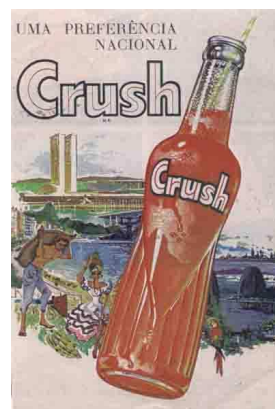
ANEXO J

Imagens trazidas por Renata Beatriz Oliveira:



ANEXO K

Imagens trazidas por Loanise Levy:



ANEXO L

Imagens trazidas por Marla Cardoso Oliveira Cunha:

