

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL**

JOSÉ ASTÉRIO PINTO NETO

**CINEMA EM DESLOCAMENTO:
UM COTEJO ENTRE FILMES CONTEMPORÂNEOS EM SERGIPE**

SÃO CRISTÓVÃO, SERGIPE

2022

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL**

CINEMA EM DESLOCAMENTO:

Um cotejo entre filmes contemporâneos em Sergipe

JOSÉ ASTÉRIO PINTO NETO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito para obtenção do grau de Bacharel
em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal
de Sergipe (UFS)

Orientador Prof Drº Diogo Cavalcanti Velasco

SÃO CRISTÓVÃO, SERGIPE

2022

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Diogo Cavalcanti Velasco
(Orientador)

Profa. Dra. Damyler Cunha
(Integrante Interna)

Me. Wesley Pereira de Castro
(Integrante Externo)

*As velhas terão sonhos
Os jovens terão visões
(Ventura Profana)*

RESUMO

Esta pesquisa crítica-reflexiva propõe relacionar cinco curtas-metragens contemporâneos de Sergipe por meio das *constelações filmicas*, uma metodologia de Mariana Souto (2019), que busca sistematizar comparações no *corpus* mirando um condensamento dos tempos. Ao criar uma imagem da pesquisa como fragmento da história, filmes/estrelas interligadas pela imaginação, a constelação *cinema sergipano em deslocamento* simboliza efeitos estéticos evocados com as obras, produções universitárias *geofilosóficas*.

Palavras-chave: estética; constelação fílmica; cinema brasileiro; cinema sergipano; filmes universitários.

ABSTRACT

This research proposes to relate five contemporary films in Sergipe initially through the filmic constellations, a methodology by Mariana Souto (2019) that seeks to systematize comparisons in the corpus aiming a critical condensation of the times. By creating an image of research as a fragment of history, films/stars interconnected by imagination, the constellation *Sergipe cinema in displacement* symbolizes aesthetic effects evoked with the works, *geophilosophical* university productions in the wake of the movement-image.

Keywords: aesthetics; filmic comparison; Brazilian cinema; Sergipe cinema; university movie.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 01

Constelação cinema sergipano em deslocamento

FIGURA 02

Plano primeiro em Capital Zero (dir. Mikaella Costa, 2019)

FIGURA 03

Clamor por misericórdia em onde a fé tem nos levado (dir. Neto Astério, 2020)

FIGURA 04

Único plano fixo em Era pra ser o nosso road movie (dir. Carolina Timóteo, Clécia Borges, Júlia da Costa e Lucas Menezes, 2019)

FIGURA 05

Joana e Valenza na cidade ficcional de Aqui, em Abjetas 288 (Dir. Júlia da Costa e Renata Mourão, 2020)

FIGURA 06

Sorriso de canto de boca em onde a fé tem nos levado (dir. Neto Astério, 2020)

FIGURA 07

Abordagem militarizada em Abjetas 288 (dir. Júlia da Costa e Renata Moura, 2020)

FIGURA 08

Abordagem militarizada em Caminhos na Noite (dir. Douglas Oliveira, 2020)

FIGURA 09

Joana e Valenza na linha do horizonte em Abjetas 288 (2020)

FIGURA 10

Rilda camuflada na floresta em onde a fé tem nos levado (2020)

FIGURA 11

OVNI em Caminhos na Noite (2020)

FIGURA 12

Cena última em Abjetas 288 (2020)

FIGURA 13

Aparição última do personagem fantasmagórico em Capital Zero (2019)

FIGURA 14

Cena última em Era pra ser o nosso road movie (2019)

FIGURA 15

Lua crescente em Capital Zero (2019)

FIGURA 16

Em onde a fé tem nos levado (2020), Rilda (Jeane Menezes) clama por luz

FIGURA 17

Bel (Líria Regina) cobre o sol com a mão em onde a fé tem nos levado (2020)

FIGURA 18

Joana (Débora Arruda) e Valenza (Dandara Fernandes) em Abjetas 288 (2020)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. FILMES EM CONVERSA: UM MÉTODO COMPARATISTA NO CINEMA	14
1.1. A imagem da constelação: cinema sergipano em deslocamento.....	24
1.2 Sobre o espaço geográfico: apontando para o território.....	29
2. ESTRELAS EM MOVIMENTO	33
2.1 Cinema: a imagem-movimento	48
2.2 O movimento performativo.....	52
3. O GRITO NO SILÊNCIO	62
3.1 A reação.....	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
REFERÊNCIAS	74
ANEXOS	78

INTRODUÇÃO

O cinema contemporâneo, como campo de criação que percebe as trevas do tempo presente (AGAMBEN, 2009), ao ficcionalizar a vida a partir de subjetividades críticas assumidamente dissidentes dos interesses capitalistas, causa a reverberação de anomalias artísticas (LOPES, 2021), os desvios de normas que, neste trabalho, identificaremos com produções cinematográficas descendentes de um território assumidamente violento e reativo às amarras instauradas pela colonização. Como consequência da guerra, num lugar *neocolonial* que busca autonomia, teceremos conversações com este reduto cinematográfico sergipano advindo da universidade pública brasileira, especificamente pelos filmes *Capital Zero* (2019), *onde a fé tem nos levado* (2020), *era pra ser o nosso road movie* (2019), *Caminhos na Noite* (2020) e *Abjetas 288* (2020), curtas-metragens realizados em ruas, obras que miraremos para atravessar a história pensando-a através de nós mesmos (DELEUZE, 1992, p. 123). Neste sentido, ao identificar a violenta amargura advinda da colonização (FANON, 1968), encalcados numa atualidade intempestiva, assumimos, com os filmes, o pensamento como um ato perigoso (DELEUZE, 1992, p. 123), uma estratégia enunciada, um processo de subjetivação que entrevê a existência não como sujeito, mas por adjetivos potencializadores, obras artísticas que inventam novas possibilidades de vida (*Idem*, p. 124).

Considerada sétima arte, com pouco mais de cem anos de percurso, o cinema estabelece relações com o movimento, imagens-movimento que não são destituídas de intenções, composições fílmicas que ocasionam sensações variadas, signos modelados e remodelados. Um produto que, hoje em dia, não mais é popularizado como um objeto, nem tanto como uma nova experiência, mas sim como um perpetuador de sensações - novas ou conhecidas - que fincam no corpo. Não assistimos um filme com os olhos apenas, e sim sob influência do espaço que o corpo ocupa. Uma experiência amplificada quando compartilhada ou subentendida quando isolada. Assistir, acompanhar o encadeamento de planos, ocasiona deslocamentos, mudanças espaciais imaginativas que, na formatação clássica, expõem situações sensório-motoras e que, em atualização do tempo, nos mostra personagens agora embriagados com o belo, com o trágico, seres que transbordam

as ações possíveis, corpos que evidenciam não-reações, que rompem com o clássico, aquilo que Deleuze (1992, p. 71) nomeia como cinema de *vidente*, e que os movimentos agora o servem.

Logo, como um sintoma expansivo, identificaremos este conjunto de obras supracitadas como uma constelação fílmica (SOUTO, 2019), isto é, produções explosivas que expandem temporalidades pela reflexão crítica e que, aqui, transparecem este desejo semelhante: um tempo pleno, desvirtuado das perturbações mentais que decorrem do imperialismo (FANON, 1968, p. 211). Está implícito, ora explícito, e será evocado por movimentos que performam um tempo espiralar (MARTINS, 2002), visando as *escrevivências* (EVARISTO, 2005) no texto fílmico, uma escrita correlata à experiência vivida que enseja ares potencializadores por via da ficcionalização, quando o corpo ganha um efeito outro, fazendo movimentar motivações valorosas que sobrexistem pelo cotejo. Assim, nesta constelação, nomeada *cinema sergipano em deslocamento*, refletiremos corpos deslocados que caminham por espaços desgarrados da sua objetividade, lugares ressignificados, espaços que, “tendo perdido suas conexões motoras, torna-se um espaço desconectado ou esvaziado” (DELEUZE, 1992, p. 71), pontuado por Gilles Deleuze como evidências de um cenário pós-guerra, situação de caos que instaura formas variadas de perambulações como resposta à ascensão do intolerável (*Idem*).

A pesquisa, com o intuito crítico-reflexivo, justapõe o interesse de tracejar diálogos com cinco filmes, relações permeadas por personagens que reproduzem semelhanças, a partir das andanças, ou diferenças, pelas reações específicas derivadas das experiências particulares em composições fílmicas que adentram subjetividades ao passo que apontam generalidades objetivas. Sentidos que decorrem da atenção que o corpo dá, imagens de interesse que, como primeiro passo, necessitam de educação (BERGSON, 1999 p. 48). Observamos, então, o corpo como este lugar privilegiado, inescapável, pois, “à medida que meu corpo se desloca no espaço, todas as outras imagens variam; a de meu corpo, ao contrário, permanece invariável” (*Idem*, p. 46). Internamente “somos, ao mesmo tempo, a infância, a velhice e a maturidade” (DELEUZE, 1992, p. 66). Como estratégia, entenderemos o corpo como um recipiente da memória, aquilo que, por gestos e hábitos, em repertórios orais e corporais (reservas mnemônicas, ações cinésicas...),

compartilha meios de criação, de passagem, preservação e produção de saberes (MARTINS, 2002, p. 71 e 72). Dentro deste espectro, para além dos traços temporais, existe seu complemento, o espaço que, ao ser localizado geograficamente, evoca histórias e, logo, indicam signos fundamentais para encorpar e nortear os acessos estéticos desta pesquisa.

Ter fé é ter coragem, ter coragem é ter fé, enuncia Ventura Profana em entrevista¹, indagando respostas para uma profunda questão: quais caminhos podemos trilhar para nos desgarrar deste tempo amaldiçoado que vivemos? Autoproclamada pastora, a travesti brasileira inflama a necessidade de instaurar mundos outros, um tempo que só pode existir com o fim deste, para que caia por terra as governanças dos homens maus, aqueles enfeitiçados pela sanguinária vontade de erradicar contradições a favor de um domínio unísono, interessados em aniquilar as organizações consideradas desobedientes. Nesta pesquisa, desobedecemos por operar num campo pouco acessado, estruturalmente fragilizado, esta recente estratégia de articular um cinema comparado, formatação que empenha esforços por vias contraditórias, aqui exemplificada por uma juventude de cineastas que gritam através de imagens desorientadas, conscientemente desorientadas, que estabelecem os caminhos, as vias de fuga, o acesso e a saída, como reações à barbárie imperialista.

Em síntese, no capítulo primeiro intitulado *Filmes em conversa: um método comparatista no cinema*, tecemos um cotejo crítico entre cinco curtas-metragens contemporâneos através das constelações fílmicas, método comparatista que estabelece como exercício uma criação imagética da pesquisa, aqui nomeada *cinema sergipano em deslocamento*, análise que historiciza, “pelas forças da imaginação projetante” (SOUTO, 2019, p. 19), obras conjecturadas pelo visível e o invisível que extrapolam interpretações lineares. Neste contexto, nossos interesses em tela circundam a experiência dos corpos sancristovenses e aracajuanos, adentrando as influências histórico-geográficas deste território. É, então, no segundo capítulo que começamos a refletir com o *corpus* desta pesquisa, quando, em *Estrelas em movimento*, relacionamos os filmes com os conceitos de

¹ Acesso em 09 de Novembro de 2022. Disponível em: <<https://terremoto.mx/en/revista/tener-fe-es-tener-coraje-tener-coraje-es-tener-fe/>>

imagem-movimento (DELEUZE, 1983) e o movimento ritualístico corpóreo circunscrito na performance espiralar (MARTINS, 2002). Por fim, em *O grito no silêncio*, reverberamos as consequências advindas da violência imperialista (FANON, 1968), força antagônica que imobiliza, neste caso, a potente linguagem audiovisual contemporânea advinda da universidade pública em Sergipe, produções que, na contramão do ordenado, visam um mundo implicado (FERREIRA DA SILVA, 2019).

1. FILMES EM CONVERSA: UM MÉTODO COMPARATISTA NO CINEMA

Comparar, como método de pesquisa, é um exercício de análise que relaciona semelhanças e/ou diferenças, comum no estudo literário, mas ainda carente no campo teórico do cinema. Portanto, para alimentar o escasso, acessaremos, nesta pesquisa, os caminhos traçados em “Constelações Fílmicas: um método comparatista no cinema”, teoria articulada por Mariana Souto (2019), que propõe conversas entre filmes, identificando-os como uma constelação: a imagem que surge da percepção interligada. Nela, a autora coloca em revisão a maneira como interpretamos as palavras, para que o termo “comparar”, por exemplo, não seja lido por um viés binário ou linear, mas que adentre a sensibilidade dos pesquisadores na experiência com as imagens, pensando as criações de redes entre os filmes (SOUTO, 2019). Em outro momento do texto, considerando a possibilidade polissêmica da palavra, a autora evoca o significado de comparação utilizando a ideia de “constelação” que, astronomicamente, é o que nomeia agrupamentos imaginários de estrelas, mas que é compreendida a partir da palavra alemã *sternbild*, ‘imagem de estrelas’.

Não se trataria apenas de um conjunto (constelação), mas de uma imagem, o que significa, em primeiro lugar, que a relação entre seus componentes, as estrelas, não seja apenas motivada pela proximidade entre elas, mas também pela possibilidade de significado que lhes pode ser atribuída (OTTE; VOLPE, 2000, p. 37 apud SOUTO, 2000, p.37)

Essa noção de *constelação*, que aparece em Walter Benjamin², “nem sempre como um conceito e mais como uma alusão metafórica” (SOUTO, 2019. p. 05), é uma ressonância de pensamentos que percebem a história em formato espiralar, rompendo com a ideia de progresso e linearidade. Benjamin, apesar de se dedicar à linguagem escrita, se desvia do historiador contemplativo por pensar por meio de uma mediação das imagens (de estrelas), propondo um compromisso visual, para que o corpo terrestre e celeste “em cotejo, iluminem-se reciprocamente” (BOTELHO, 2012, p. 108 apud SOUTO, 2012. p. 108). Logo, a experiência de encarar o céu estrelado como leitura imaginativa, na astronomia, nos levará a identificações seculares, mediadas, entretanto, por um viés que “não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o

² Walter Benjamin (1892-1940) foi crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão.

passado iluminado torna-se uma força no presente” (LOWY, 2005, p. 61 apud SOUTO, 2005, p. 61). Desse modo, no cinema, a comparação pode, por exemplo, ser exercida concretamente nos trabalhos de programação e curadoria em mostras e festivais. Pois, ao estabelecer uma aproximação espacial e temporal entre os filmes, conexões são provocadas, situações imprevistas são visualizadas, “num gesto imaginativo ou de fabulação do crítico, um filme pode ser o fora de campo do outro, sua continuidade ou mesmo seu futuro hipotético” (SOUTO, 2019, p. 05).

O ato de constelar, então, nos permitirá “abrir a história”, mirando uma mistura entre tempos, “produzindo chaves de leitura, decifrando um enigma a partir de sua visão em uma teia de relações” (*Idem*, p. 07) que buscam no presente, desembaçar o passado. Assim, estabelecemos como intuito, neste trabalho, identificar na composição e formatação dessas imagens constelatórias, por comparação, signos que indicam fenômenos da história entre os curtas-metragens sergipanos aqui analisados. Buscamos tecer relações que colocam em perspectiva as suas condições de produção e de composição estética de um cinema que expõe indagações pertinentes a um tempo cronológico contemporâneo, mas que percebem, como potencialidade narrativa, a possibilidade de intervir no passado e no futuro. Portanto, ao angariar ações imaginativas no exercício da comparação, nosso interesse é revelar, na história, relações que interpretam o presente, “o ponto de referência de todo conhecimento histórico” (BUCK-MORSS apud SOUTO, 1979, p. 263). O que caracteriza a constelação, portanto, é a “liberdade de estabelecer ligações entre partes dispersas” (OTTE; VOLPE apud SOUTO, 2000, p. 39), estabelecendo diacronias. Desta forma, pelo método comparatista da constelação fílmica, teceremos diálogos que interagem por aproximação, repelimento ou inércia. São figuras que, ao entrarem em cotejo, mobilizam pensamentos. Aqui, nos interessa o visível dos curtas-metragens, mas também o invisível, seus mistérios, seus segredos, suas sombras, “aquilo que não se resolve na luz, aquilo que não se resolve na interpretação, naquilo que comunica sem entregar tudo” (MOMBAÇA, 2021³), para que possamos:

³ Na Bienal de São Paulo em 2021, Jota Mombaça, brasileira potiguar, (1991-) discorre sua relação com o *opaco*, guiada pelos escritos de Édouard Glissant (1928-2011), martinicano, autor de “O Discurso Antilhano” (1981) e “Poética da Relação” (1990). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DSJR-Jg5xbo>>. Acesso em 07 de Setembro de 2022.

furar a fila da continuidade histórica, não mais traçar da esquerda para a direita, em uma reta linha do tempo, mas unir pontos transversalmente, desenhar na diagonal, sair do plano bidimensional e usar também a dimensão da profundidade (SOUTO, 2019, p. 12).

Percebemos, então, um interesse histórico nas constelações fílmicas. Contudo, um interesse desvirtuado do pensar cronológico, teleológico ou evolutivo. Para tal, Souto (2016) cria um outro método comparatista que abarca esse objetivo: as séries históricas. Assim, ao raciocinar de forma constelacional, não podemos estar rendidos a um par, constituído por ponto-contraponto. Para compor uma constelação, é preciso ter como conteúdo de análise ao menos três estrelas, ou seja, três filmes que possibilitam “triangular as relações ou experimentar formatos em outras geometrias” (SOUTO, 2019, p. 12). Assim sendo,

No estudo constelacional, não se trata de simplesmente duplicar, triplicar ou quadruplicar o que se faria com um único filme e repetir os procedimentos conforme o número de obras analisadas (como num modelo pesquisador-filme A, pesquisador-filme B, pesquisador-filme C), mas de questionar também as relações entre os filmes A, B e C. (*Idem*)

Esse procedimento requer vislumbrar a constelação como um conglomerado de corpos celestes que carregam particularidades, com distintas distâncias entre si, ações e movimentos próprios. Ao pensar em constelações fílmicas, o gênero, direção e ano das obras influenciam, mas é preciso ir além, aprofundar horizontes até chegar às imagens de interesse (*Idem*, p. 09) para, enfim, discorrer o porquê das escolhas.

Ismail Xavier, que assentou terrenos para uma perspectiva comparatista no cinema brasileiro, propõe atenção ao modo que analisamos filmes no campo científico⁴. Para ele, precisamos segmentar os conjuntos e os procedimentos numa análise imanente. Aquilo que, na filosofia nietzscheana revisitada por Gilles Deleuze, só terá sentido ao encontrar os fenômenos humanos, biológicos ou físicos que exploram, apoderam ou exprimem forças através da história da natureza, em constante variação (1976, p. 05).

O sentido é então uma noção complexa: há sempre uma pluralidade de sentidos - uma *constelação*, um complexo de sucessões, mas também de coexistências - que faz da interpretação uma arte, “toda

⁴ Ismail Xavier discorre sobre: “Análise Fílmica em Artigos Científicos”. Disponível em: <<https://youtu.be/dQ2W87EUzjs>>. Acesso em 18 de Setembro de 2022.

subjugação, toda dominação, equivale a uma interpretação nova”.
(DELEUZE, 1976, p, 05)

Entenderemos, portanto, cada filme como uma estrela que, ao ser percebida, reflete a sua forma, mas reflete dentro da constelação que se relaciona. Como exemplo, pensando o espaço como fator narrativo, ao adentrarmos nosso *corpus* de análise, constatamos a presença de três espaços fílmicos que configuram-se não só como simples ambientações, mas como espaços historicamente importantes que evidenciam artifícios narrativos: São Cristóvão em dois filmes (*Capital Zero*, 2019, dir. Mikaella Costa e *onde a fé tem nos levado*, 2020, dir. Neto Astério), Aracaju em dois filmes (*Caminhos na Noite*, 2020, dir. Douglas Oliveira e *Abjetas 288*, 2020, dir. Júlia da Costa e Renata Mourão) e a estrada sergipana em um dos filmes - especificamente o trecho que corresponde à BR-101 (*Era pra ser o nosso road movie*, 2019, dir. Carolina Timóteo, Clécia Borges, Júlia da Costa e Lucas Menezes). Nesse contexto, o devir experienciado pelos/pelas personagens nos instiga a pensar: 1. As influências históricas dos lugares nas composições imagéticas; 2. Como esses lugares formatam a experiência das/dos corpos em cena. Adentraremos, então, como estas estrelas, reflexos de um tempo presente, formatam a constelação.

Em *Capital Zero* (dir. Mikaella Costa, 2019), o lugar expõe questões pertinentes a uma herança colonial, por intermédio de um personagem fantasmagórico que, ao enunciar sobre devoção, passa a visualizar uma imagem: “a imagem de Senhor dos Passos resgatada do Rio Paramopama em um caixote destinado a Sergipe Del Rey” (trecho em *Capital Zero*, 2019). A descrição dessa imagem se faz em rememoração à história popular, que narra a figura de Jesus Cristo sendo recuperada por dois pescadores no rio Paramopama, em São Cristóvão. Essa imagem de Jesus Cristo ajoelhado com uma cruz em seus ombros, acompanhada do bilhete “Para a cidade de Sergipe d’El Rey”, ao ser levada às igrejas católicas da cidade, passa a simbolizar uma das imagens adoradas, juntamente à figura de Nossa Senhora das Dores, na Procissão Nosso Senhor do Passos, romaria que acontece há mais de trezentos anos na cidade (SANTOS, 2015, p. 257), sendo a mais importante celebração católica em Sergipe (*Idem*, p. 233). Quão poderosa uma imagem se torna ao ser vinculada ao sagrado? E de que

forma ela influencia na sociabilidade e na formação identitária desse espaço? Assim, atravessados pela evocação da força iconográfica cristã, chegamos à mult centenária influência que permeia o imaginário sancristovense: uma procissão sem luxo, apenas penitência e fé (SANTOS, 2015, p. 18), que surge em decorrência de uma imagem resgatada.

Dito isso, nos centraremos no ponto de interesse em *Capital Zero*: como o personagem sem corpo se relaciona em penitência com a ocupação desse espaço. Essa persona que, por não existir em matéria, apenas pelas legendas transcritas em primeira pessoa, soa como um espírito e, no filme, sua enunciação aparece em dois momentos: no prólogo, em que nos informa fragmentos guiados pelo “sentimento de estar aqui”, descrito como “impossível de traduzir sem mencionar o peso histórico de onde pisamos” e no meio do filme, quando o personagem, ao mirar a lua em fase crescente, descreve a devoção a partir da chegada da imagem do Senhor dos Passos. Para ele, a cidade é um imenso santuário, um claustro de memórias (*Capital Zero*, 2019).

Já numa outra abordagem sobre São Cristóvão, em *onde a fé tem nos levado* (dir. Neto Astério, 2020), em entrevista para a 3ª Temporada do Metrô TV⁵, o diretor relata a tentativa de personificar a cidade histórica por uma das personagens: “uma mulher de idade, solitária, que vive gritando preces subindo e descendo as ruas” (ASTÉRIO, 2020). O curta-metragem supracitado, resultante da experiência interdisciplinar no âmbito universitário, carrega em sua primeira cena uma antítese ao Pai Nosso, declamada pela personagem que personifica a cidade e que demonstra, como característica, certa penitência, um desapego às normas sociais de conduta, carregando nas costas, por exemplo, um círculo feito com galhos de árvore, que indica, simbolicamente, uma formatação da cruz carregada por Cristo. Rilda (Jeane Menezes), como é nomeada, ao subir a Ladeira Pôrto da Banca, suplica:

Pai nosso que não estais no céu, não é santo e não carrega o nosso nome, vem a nós pois lhe interessa o reino, onde não é feita a nossa vontade, tanto na terra, quanto no céu. O pão nosso de cada dia também não nos deu hoje. Perdoai as nossas ofensas, assim como nós perdoamos a tu, que tanto tem nos ofendido e nada tem nos oferecido. Não nos deixeis cair na tentação, mas livrai-nos do mal.

⁵ Disponível em <<https://youtu.be/SCu03itC3R0>>. Acesso em 07 de Setembro de 2022.

Amem, amem e amem. (onde a fé tem nos levado, dir. Neto Astério, 2020)

Esta personagem andarilha em *onde a fé tem nos levado* (2020) não troca palavras com nenhum ser humano em seus percursos, apenas consigo mesma. Em seus gritos há resquícios de raiva, descontentamento com a ordem moralmente imposta e desconfiança nas relações interpessoais. Porém, há uma fé solitária e solidária: ainda na primeira cena do filme, ao subir a ladeira com o objeto espiralar, a personagem retira-o das costas, levanta o apetrecho para o alto e brada: “Ilumina! Ilumina! Ilumina!”, clamando por luz. Essa ação, de caminhar como consagração, é elemento que se repete em *Capital Zero* (dir. Mikaella Costa, 2019) pelo personagem sem corpo, que exprime: “Das coisas sagradas que me recordo, a melhor é caminhar pela cidade, ir de esquina a esquina, praça a praça, ladeira por ladeira, sem nunca cansar as pernas” que, pelo cunho melancólico e nostálgico, parecem informações emitidas por alguém desencarnado, que rememora as experiências em vida.

Nesses filmes alocados em São Cristóvão, há semelhanças no interesse de movimentar-se na cidade, de forma andarilha ou induzida, em busca de experiências e sensações que transmitam pertencimento e satisfação, ao passo que são poucas as evidências de mudanças narrativas, de reviravoltas, em que, ao que parece, o domínio é da errância, da busca por novas formatações cotidianas. Em *onde a fé tem nos levado* (2020), por exemplo, o personagem Rapá (Gustavo Miranda) - que integra a tríade de jovens que compartilham uma residência - ao chegar em casa, evoca a cidade em chamamento: “E aí, São Cristóvão, o que é que você tem pra mim hoje? Eu estou se-den-ta! Eu ‘tô’ cansada de beber só de gotinha em gotinha, eu quero é me esbaldar!” (*onde a fé tem nos levado*, 2020). Esta sensação de escassez, de querer mais, é igualmente compartilhada por uma personagem também destituída de rosto ou corpo no filme *Era pra ser o nosso road movie* (dir. Carolina Timóteo, Clécia Borges, Júlia da Costa e Lucas Menezes, 2019) que narra, na estrada, a carta que escreveu para um antigo amigo. Durante a narração, ao considerar que deveria levar as antigas ideias mais adiante, ela reflete: “Eu queria estar fazendo filmes, nunca imaginei que estando formada eu ficaria tão brochada com as opções de emprego. Faz sentido você ter ido embora” (*Era pra ser o nosso road movie*, 2019). Ao visualizar as oportunidades de trabalho como

desestimulantes, a insatisfação instaura nela a vontade de ir embora, de fugir da atual cidade, para encarar um novo dia-a-dia, resolução típica do gênero *road movie*, em que, na estrada, o deslocamento físico do personagem afeta também o psíquico, mesclando dramaticamente a paisagem exterior e interior (MARKENDORF, Márcio, 2012).

Em *Era pra ser o nosso road movie* (2019), a personagem imagina um tempo futuro, com boas condições financeiras e realizada pessoalmente, instaurando nela a vontade de querer que o tempo passe mais rápido. Contudo, conforme pensa na passagem do tempo, percebe que seus desejos tendem a não ser realizados, e portanto, melhor seria se o tempo não passasse. Há, para a narradora, um afago proporcionado pelas estradas, que faz mudar a sua perspectiva do tempo.

Hoje já não sei quando essas coisas vão chegar, e me faz querer que o tempo não passe mais. Talvez seja por isso que eu goste tanto da estrada, porque parece que o tempo passa mais devagar. Na verdade, tudo passa mais devagar. Os caminhos são longos, conseguimos ver passagens por muito tempo, tudo ganha um sentido próprio. Acho isso bem bonito, me passa um otimismo de ter uma chegada no fim do trajeto, só tô' de saco cheio da chegada ser sempre a mesma e não ter mais com quem elaborar saídas. (Era pra ser o nosso road movie, 2019, dir. Carolina Timóteo, Clécia Borges, Júlia da Costa e Lucas Menezes)

Para a personagem que se encontra em circulação, o espaço não seria uma estância (inflexível, que não muda), mas uma instância (flexível, em mudança). Assim, por estar em movimento na estrada, o espaço proporciona para a personagem um tempo em constante atualização, que passa a imaginar, no presente, seu futuro decorrente do passado. No gênero *road movie*, esse corpo em movimento, ao ser distanciado do mundo externo, como consequência, cria um movimento dialético que o aproxima de si, do seu minimundo (MARKENDORF, 2012, p. 224), o mundo interno.

Neste contexto, a emissora da carta (Marcella Almeida), que conversa antes de mais nada consigo mesma em *Era pra ser o nosso road movie* (2019), nos traça atenção ao cruzamento das fronteiras imaginadas, para considerarmos os caminhos íntimos despertados pela experiência eminentemente subjetiva do corpo movimentando-se no espaço. Marcio Markendorf, que escreve *Road movie: A narrativa de viagem contemporânea* (2012), comenta que, para o cineasta brasileiro

Walter Salles, a crise de identidade dos personagens misturam-se à crise de identidade das próprias culturas nacionais (*Idem*), que sugere o ser em deslocamento, como figura metonímica de um todo deslocado.

Apontando para as delimitações geográficas nos filmes que compõem esta pesquisa: se identificamos São Cristóvão como “um claustro de memórias” em *Capital Zero* (2019) e uma cidade personificada que clama por proteção à peste, à fome e à guerra em *onde a fé tem nos levado* (2020); ao sairmos da cidade, a rodovia e a estrada em *Era pra ser o nosso road movie* (2019) nos fazem perceber o movimento de um não-lugar, permeado pela experiência da saída (passado), do retorno (futuro), do trajeto (presente); por fim, chegamos então aos curta-metragens influenciados por Aracaju, colocada ora como espaço narrativo sombrio, filmado à noite em *Caminhos na Noite* (2020), ora destituído de cor, em preto e branco, numa Aracaju ficcionalizada em *Abjetas 288* (2020).

Em *Caminhos na Noite* (dir. Douglas Oliveira, 2020), Arthur (Igor Gabriel) e Davi (Cael Benício), dois jovens skatistas que cruzaram a cidade em busca de lazer, perderam o último ônibus do itinerário e precisam chegar em suas respectivas casas. Neste filme, dedicaremos atenção ao âmago da ficcionalização: um trajeto longo e lento, que acontece às escuras, permeado por estranhezas na madrugada aracajuana. Igualmente intencionando chegar em algum lugar, porém com localização desconhecida, acompanhamos novamente duas jovens, Valenza (Dandara Fernandes) e Joana (Débora Arruda) que, impedidas de sair devido ao toque de recolher, arriscam-se em trajeto errante ensejando chegar em *Aracaju Gardens*, a terra prometida pelos meios de comunicação na cidade ficcional nomeada de *Aqui*, em *Abjetas 288* (dir. Júlia da Costa e Renata Mourão, 2020).

Os gestos colecionáveis atrelam-se a uma análise icônica que compõe etapa fundamental nesta metodologia, contudo, “a comparação na constelação não é simplesmente icônica” (SOUTO, 2019, p. 15) e deve, a partir dos encadeamentos, incitar reflexões, analisar criticamente o visível e intuitivamente o invisível. Ao refletir uma imagem de estrelas, constituída por cinco pontos que cintilam no espaço, pensaremos com as imagens e através das imagens, sem ordem programada, como numa conversação (*Idem*, p. 18).

Dado que a constelação fílmica é um trabalho que detecta imagens que saltam, explodem, com capacidade de tensionar uma releitura da história que inspire o presente, ou que minimamente traga redenção para os ocorridos do passado (*Idem*, p. 07), como exercício aplicado aos filmes, cabe perceber o tempo como relativo, isto é: não estão todos na mesma temporalidade cronológica: *Capital Zero* (2019, SE) e *onde a fé tem nos levado* (2020, SE) preenchem os quadros com composições que podem ser ficcionalizações de séculos atrás, ao mesmo tempo que *Abjetas 288* (2020, SE) propõe darmos atenção a um pensamento de futuro baseado numa *distopia* em que reina o totalitarismo e os compromissos com a opressão. Questionar se estamos abordando um tempo passado, presente ou futuro, nos levará a desvincular a criticidade temporal que há nos filmes, que enunciam pertinentes questões que refletem o agora.

Souto (2019), neste sentido, ao se debruçar em filmes da América Latina em sua constelação, também se depara com jogos temporais complexos que, para ela, em maior ou menor grau, é recorrente em países colonizados que nunca elaboraram seu passado violento e traumático (2019, p. 14), evocando então um mal-estar na trajetória histórica que constitui as nações marcadas por grande desigualdade e violência (2019, p. 14 e 15). Os filmes comparados em constelação viabilizam uma percepção aguçada, tal como uma conversa, que expande as possibilidades interpretativas, transborda a noção de linearidade e instaura a busca por obras que se conectam por redes em alteridade. Dito isto, para além de vincular tempos cronologicamente apartados, propomos a constelação como uma forma de “escovar a história a contrapelo”, reescrita por aquelas e aqueles que não tiveram vez, “os perdedores, oprimidos por uma narrativa que se conta sempre do ponto de vista dos grupos dominantes”⁶ (*Idem*, p. 08).

Para elaborar em imagem um fragmento da história, seguindo uma etapa fundamental do método comparatista no cinema, necessitamos transfigurar a pesquisa em composição visual, como ressonância a um estudo que acontece com

⁶ Mariana Souto historiciza o tempo em que Walter Benjamin escreve, “sendo um judeu alemão vivendo a ascensão do nazismo, tão próximo da catástrofe, completamente absorvido por esse contexto” (2019, p. XX).

as imagens. Dedicaremos, então, atenção à forma e ao conteúdo da constelação que, em sua metodologia, é “simultaneamente procedimento e composição” (SILVA; AZEVEDO; BITTENCOURT, 2016, p. 283 apud SOUTO, 2019, p. 13) e, a partir da percepção crítica do pesquisador, centralizará apontamentos para investigar historicamente a influência do território nas sensações que constituem o devir nos filmes do *corpus teórico*. Assim, ao recorrer a um método que analisa em imagens, também iremos demonstrar por imagens (SANTOS, 2017, p. 150 apud SOUTO, 2019, p. 13).

1.1. A IMAGEM DA CONSTELAÇÃO: CINEMA SERGIPANO EM DESLOCAMENTO

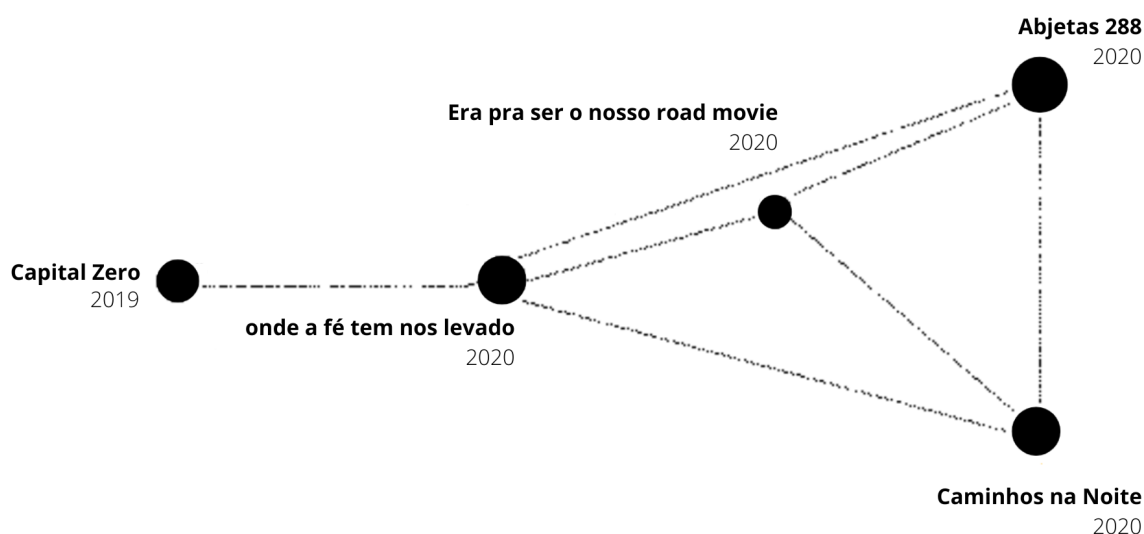


FIGURA 01: constelação *cinema sergipano em deslocamento*

Chegar a uma ilustração da constelação fílmica requer tempo, rascunhos em papel, comparações com o visível, ações que miram experimentos manuais que permitam visualizar o percurso da pesquisa. Ao arriscar traduzir imagetivamente as ideias (SOUTO, 2019, p. 13), após testes e associações, pensando disposição dos elementos, tamanhos, vínculos e intervalos, ou seja, os movimentos entre os filmes, surge, no segundo decanato de setembro do ano corrente, a ilustração da pesquisa (*FIGURA 01*), que transmite não só conteúdo, mas também a sua ordenação e exposição.

Filmes tendem a ser interpretados como janelas e, especialmente ficções, adaptam-se para que o espectador realize o pacto da crença, assimilando as composições fílmicas como uma realidade imaginada. Nos considerados documentários, entretanto, há um véu que supõe a realidade histórica, essencialmente por narrações que supõem: se aquela pessoa estava presente no fato histórico, os acontecimentos então se tornam minimamente palpáveis. O que esperamos tensionar na comparação como método de pesquisa no cinema, é desvendar os movimentos, não afirmar isto, negar aquilo ou decifrar a realidade, mas, pela comparação crítica imanente, entender os artifícios culturais que influenciam a experiência performática dos corpos contemporâneos nos cinco filmes

universitários sergipanos. É necessário criticidade às imagens, aos conteúdos assimilados e certamente às enunciações desta pesquisa. Nossa suposição é que a realidade não está nas imagens, mas *entre* as imagens, nas sombras estabelecidas por quem observa. Entre uma imagem e outra, há o condicionante da comparação, o movimento estabelecido entre um plano e outro (DELEUZE, 1983).

Nesse sentido, pensar filmes em constelação requer perceber uma relação invisível, que se faz ver pela imagem do pensamento, demonstrado aqui na imagem da pesquisa (*FIGURA 01*) que, como análise teórico-metodológica, está imbricada em um processo que perpassa o erro, o acerto, formatações e reformatações de um *corpus* inicialmente imaginativo que, pelo imanente relacionado e categorizado, torna visível um portal imprevisto da história, e imprevisto por ser contemporâneo,

aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58)

Então, o que vê quem percebe e apreende o seu tempo? Em *O que é o contemporâneo?* (2019), para Giorgio Agamben, pelo olhar fixo, quem está inconformado com a cultura histórica percebe não as luzes, mas as sombras. O cinema se exerce em imagens, mas o que essas composições exprimem tendo seus conteúdos relacionados à sombra da história? Ao fechar os olhos, o que temos é a ausência da visão. Contudo, ser contemporâneo de maneira alguma está atrelada a um fechamento do olhar, mas ao uso consciente da visão em um espaço com pouca penetrabilidade da luz. Essa posição às escuras é condicionada aos corpos dissidentes que não foram contemplados pelos benefícios da história, que tiveram seus acessos limitados e só assim puderam acessar o oculto, o desconhecido, o obscuro, estando nele. Assim, a análise de uma história contemporânea recebe em pleno rosto corajoso o fecho de trevas que provém do seu tempo (*Idem*, p. 64), aquele que se encontra *entre* a dualidade: nem nas luzes, nem nas trevas, mas interpolando os tempos para forjar um presente ainda não acessado.

Portanto, imaginar uma relação entre filmes usando a metáfora das estrelas pelas constelações fílmicas, nos possibilitará analisar as sombras e as luzes que

uma imagem constelacional apresenta (*FIGURA 01*). Para que, com as imagens, tentemos identificar gritos, anseios de uma geração que realiza filmes essencialmente pela vontade e necessidade, sem recursos financeiros, por vezes experienciando a escassez em sua forma bruta, não acessando o básico: remuneração, estrutura, transporte e alimentação. Não há, nestes filmes analisados, remuneração financeira pelos trabalhos realizados. Como experiência no ensino público superior, os trabalhos são laboratoriais em pesquisa, ensino ou extensão, então, atrelam-se às produções roteiros urgentes, não-condicionados à vontade de um mercado, mas às necessidades súbitas de elaborações que surgem do imediato, da necessidade de um corpo discente que ousa fazer uma arte cara, destoante das suas condições socioeconômicas, substancialmente desafiadora.

Os filmes são luzes, contudo, carece perguntar: o que comunicam as sombras? O não-visto, logo, o que está por trás das produções que compõem a constelação (*FIGURA 01*)? Trabalho extremamente complexo que não busca personificar, mas contextualizar as implicâncias vivenciadas pela equipe. Filmes são reflexos de um tempo. Como é possível gestos similares entre mentes distintas? Há uma influência maior? Gilles Deleuze e Félix Guattari apontam para uma geofilosofia (2010), em que o pensar se faz pela relação entre o território e a terra, extraindo conceitos da experiência. Estaria, portanto, na análise conceitual das imagens interligadas pelo território. Então, nesta pesquisa, esses pensamentos imanentes direcionados às imagens terão como base as três “figuras” da filosofia: objetividade de contemplação, sujeito de reflexão e intersubjetividade de comunicação (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 111).

Pensar é a experimentação, mas a experimentação é sempre o que se está fazendo - o novo, o notável, o interessante, que substituem a aparência da verdade e que são mais exigentes que ela. O que se está fazendo não é o que acaba, mas menos ainda o que começa. A história não é experimentação, ela é somente o conjunto das condições quase negativas que tornam possível a experimentação de algo que escapa à história. Sem história, a experimentação permaneceria indeterminada, incondicionada, mas a experimentação não é histórica, ela é filosófica. (*Idem*, p. 133)

Desta maneira, fixaremos atenção ao que é de interesse na nossa superfície de análise: o desenvolvimento das personagens da constelação *cinema sergipano em deslocamento* (*FIGURA 01*). Esse *devir*, o movimento pela terra e território, que aponta questões pertinentes à desterritorialização e reterritorialização na

geofilosofia (DELEUZE; GUATTARI, 2010), duas zonas que misturam-se entre si e categorizam as experiências derivadas do deslocamento. Portanto, analisaremos pelo detalhe e pelo gritante, como os modos de existência e as possibilidades de vida estabelecidos em tela nos ajudarão a tornar perceptível a formação do território, os vetores da desterritorialização e o processo de reterritorialização (*Idem*, p. 83) nos espaços narrativos suscitados.

Assim sendo, em *Capital Zero* (2019), único documentário da constelação, analisaremos essencialmente o personagem fantasmagórico; em *onde a fé tem nos levado* (2020) pensaremos acerca de Rilda (Jeane Menezes), a andarilha, e a relação triangulada entre Rapá (Gustavo Miranda), Duro (Flávio Ferreira) e Bel (Líria Regina); em *Era pra ser o nosso road movie* (2019) refletiremos com a personagem-que-narra (Marcella Almeida); em *Caminhos na Noite* (2020) nos encontraremos com Arthur (Igor Gabriel) e Davi (Cael Benício); e em *Abjetas 288* (2020) iremos nos atentar à experiência de Joana (Débora Arruda), Valenza (Dandara Fernandes) e das Véias do Shopping⁷ (Ada Viana e Jeane Menezes).

Teremos como categoria central na metodologia comparatista da pesquisa, as conexões entre os caminhos, numa tríade de significâncias que a palavra caminho carrega, seja por: representar em composições fílmicas paisagens constituídas por ruas, estradas, céus e ladeiras, tudo que leva a um lugar; seja pela filosofia, diante dos sentidos evocados pelos espaços percorridos (DELEUZE, 1976 e 1983; DELEUZE e GUATTARI, 2010); ou pelo espaço geográfico, influenciado pelos caminhos horizontais e verticais no capitalismo contemporâneo (SANTOS, 1998; 2006). Assim sendo, interligada à categoria central (o caminho como: 1. representação imagética; 2. categoria filosófica; e 3. constituinte do espaço geográfico), delimitaremos inicialmente dois eixos: 1. o movimento performativo nos personagens e; 2. as sensações derivadas das movimentações - em suas especificidades. Os caminhos então como categoria central, ao serem triangulados em dois eixos, nos conduzirá a análises que se apresentam nessa constelação fílmica como uma proposta de relação.

⁷ Figura popular no contexto urbano que por trás do codinome *Véia do Shopping* nos revela Maria José Menezes (1949-2011), teóloga e enfermeira de formação, aracajuana que nos anos 2000 chamava atenção em um shopping da cidade em decorrência das variadas sacolas que carregava, do forte odor, da maquiagem exagerada e dos movimentos perambulantes entre as lojas comerciais.

Referenciar e criticar os filmes sergipanos realizados no âmbito universitário consiste na tentativa de burlar o feitiço hollywoodiano, que faz predominar no consciente mundial um estilo de cinema baseado em imagens conduzidas essencialmente por ações inteligíveis, de fácil assimilação. E se, em tentativa de contraposição ao monopólio estadunidense, produções cinematográficas feitas em São Cristóvão, Aracaju e nas estradas de Sergipe, estiverem insistindo em um cenário destituído de ação? Que, por consequências variadas, transparece lugares impiedosos e contraditórios. Distintos, por exemplo, das cores quentes da Orla de Atalaia em Aracaju, e da subserviência cristã na Romaria Senhor dos Passos em São Cristóvão. Observados fora de suas casas, os personagens são corpos errantes, sem rumo, dançando para sobreviver, deslocados em essência, na contramão da qualidade de vida⁸ propagada pela capital do estado. Então, a constelação *cinema sergipano em deslocamento (FIGURA 01)* intenciona relacionar as movimentações entre filmes específicos que, por consequência geográfica e histórica, testemunham as sombras de um tempo presente que dificulta a propagação da luz, ou, especificamente, impossibilita a plena movimentação das forças audiovisuais sergipanas.

⁸ Em 2008 um estudo da Fundação Getúlio Vargas considerou Aracaju “a capital brasileira da qualidade de vida”, frase que passou a ser utilizada em abundância pela prefeitura da cidade e pelo governo do estado.

1.2 SOBRE O ESPAÇO GEOGRÁFICO: APONTANDO PARA O TERRITÓRIO

Você pisa na terra mas não a sente, apenas pisa, apenas vaga sobre o planeta e já nem ouve as teclas do teu piano. Você está tão mirrado que nem o diabo te ambiciona. Não tem alma. Você é o oco, do oco, do oco do sem fim do mundo (BETHÂNIA e PINHEIRO, 2012).

Acerca das raízes sergipanas, a fundação de São Cristóvão como cidade é atravessada por uma estratégia colonial que consistia, e consiste, em promover ações contra o nativo, àquele considerado ameaça (TEIXEIRA DA SILVA, 2018, p. 41). Em decorrência da guerra no império, a primeira cidade em solo sergipano está na terceira formação desde sua colonização, estamos em contato com um espaço factualmente deslocado, atualmente considerado duas cidades em um só município (SANTANA, 2009). Ao acessar a origem da formação sociocultural e geopolítica do estado de Sergipe percebemos o deslocamento como uma reconfiguração que se assemelha às nações colonizadas na América Latina.

Em 1575, quando as botas imperiais e as vestimentas jesuítas tocaram o chão na primeira missão em São Cristóvão⁹, as documentações descrevem que, à época, viviam aqui numerosos grupos nativos Tupinambá, Caetés e Kiriri que, ao perceberem as intenções do colono em escravizá-los, investiram no contra-ataque. “Não adianta ungir aos que não obedecem ao caos” (VENTURA PROFANA, 2020) Estes povos naturais da região, que promoviam uma organização social baseada na propriedade comum dos meios de produção e na distribuição igualitária dos bens de consumo, foram dizimados pelos comandos de Cristóvão de Barros, por serem antagônicos aos seus princípios.

Apercebidos da intenção dos colonos em escravizá-los, os indígenas passaram a investir contra as comitivas portuguesas que pretendiam controlar as terras sergipanas (TEIXEIRA DA SILVA, 2018, p. 40).

Os mecanismos do estrangeiro demandam comportamentos condizentes à moralidade cristã e, baseando-se em palavras bíblicas enviesadas, forjam semelhanças induzidas. Dominar violentamente as forças originárias, enquadrar moralmente as ações sociais e perpetuar um poder soberano unilateral são

⁹ O império português, tentando estabelecer domínio na área, envia em missão sem êxito o Padre Gaspar Lourenço, João Salônio, vinte recém-convertidos, vinte soldados e um capitão (SOBRINHO, 1983, p. 11).

instâncias monárquicas que acontecem inicialmente pela catequização, mudanças que deslocam princípios espirituais e fazem, da religião, tecnologia para uma guerra etnocida.

Espiritualmente, para que a experiência de dominação se consagre, o objetivo é a conversão, a renúncia de si, a remodelação da fé. Em terras Serigy, a tentativa de colonização via cristianização se mostrou vaga e ineficaz (*Idem*) e, pelos rios, as pessoas se refugiaram, se organizaram e contra atacaram. Em 1590, no alvorecer da noite, na trincheira situada na várzea do rio Vaza-Barris, abateram Baepeda, o último cacique de pé. O domínio colonial, ao lançar na lama a resistência originária, nomeia o lugar como São Cristóvão, uma nova capitania.

Com o estilo de vida nativo afogado, as marcas do domínio estrangeiro demarcam o primeiro deslocamento em Sergipe: nas organizações socioeconômicas e culturais que aqui estavam estabelecidas no século XVI. Três séculos depois Sobrinho (1983) observa que, na cidade de São Cristóvão, a violação ao autóctone persiste, a exemplo do que é percebido em relatório, em 1851, quando, a comando do Presidente da Província, é reclamada a destruição da aldeia indígena de Água Azeda e pulverizam corpos novamente para, em cima do etnocídio de povos originários, receber colonos em terras incorporadas como patrimônio público (SOBRINHO, 1983, p. 41).

Na metade do século XIX, a população de São Cristóvão, por ter sua economia baseada na agroindústria açucareira destoante do processo desenvolvimentista monárquico (SANTANA, 2009, p. 08), passa a receber, em um movimento liderado por proprietários de engenho, reivindicações de transferência da capital, que demanda, em semelhança aos interesses do império, aportes agroindustriais (*Idem*, p. 09). Desde então, como consequência, a cidade de São Cristóvão recebe, no século seguinte, longínquas decadências - como o fechamento de indústrias e o título de *Cidade Dormitório* já que, como exemplo, cresce, entre 1960 e 1970, quase vinte vezes menos que o restante do estado (*Idem*, p. 11)

É nas décadas de setenta e oitenta que o Governo Estadual, amparado pela Lei 2.371, interfere novamente na antiga capital e, para estimular um crescimento

populacional em áreas periféricas, negocia lotes de terrenos com empresas que, ao cobrar menos, transfere parte da população socioeconomicamente vulnerável de Aracaju para a periferia da zona oeste que começa, então, a ocupar o Grande Rosa Elze, localizado “na margem direita do rio Poxim, em território de São Cristóvão, e distante cerca de quatorze quilômetros da sede do município” (*Idem*, p. 12). É com a instalação do campus universitário e conjuntos residenciais que São Cristóvão recebe uma invasão contemporânea “que se espraia nas terras do município (...) sem o devido acompanhamento de serviços públicos” (*Idem*), numa região legalmente reconhecida como Grande Aracaju, um território que continuamente se cruza, em disputa natural por associação contígua.

À vista disto, neste contexto urbano observado imagetivamente, no *corpus* desta pesquisa, jovens estudantes, em São Cristóvão e Aracaju, ou chegados de cidades circunvizinhas ou distantes, entrecruzam suas vidas numa experiência impulsionada pela universidade pública brasileira num lugar desterritorializado e simultaneamente reterritorializado, que tende a aportar e transportar pessoas num espaço culturalmente deslocado, quando nativos e estrangeiros continuamente migram sem criticidade entre as paisagens cotidianas afluentes.

Na comunidade acadêmica, espaço para reverberar conhecimento, onde as pesquisas científicas sergipanas refletem interesses? Apesar de representar proporcional quantitativo em relação às produções estaduais, pouca atenção é dada aos estudos fílmicos universitários, que enunciam movimentos perante personagens em constante sensação de deslocamento, que recorrem às ruas, às estradas, e aos caminhos como símbolos figurativos que indiquem constância na ação e, necessariamente, ao movimento em imagens efusivas, transportes emocionais para um cinema errante, que agem pelo erro e pelo acerto, pela ousadia em tatear a produção artística em um lugar que pouco observa o que é daqui.

"É o uso do território, não o território em si mesmo, que faz dele objeto da análise social. (...) Seu entendimento é, pois, fundamental para afastar o risco de alienação, o risco da perda do sentido da existência individual e coletiva, o risco de renúncia ao futuro. (...) O território são formas, mas o território usado são objetos e ações, sinônimo de espaço humano, espaço habitado. (...) Mas os objetos não nos dão senão uma fluidez virtual, porque a real vem das ações humanas, que são cada vez mais ações informadas, ações normatizadas" (SANTOS, 2005, p. 255)

O desvio da norma, tendo como referência o *cinema sergipano em deslocamento* (FIGURA 01), implica relações e sensações percebidas e afetadas por um conjunto de corpos que convivem neste mesmo espaço. Identificamos, no encadeamento dos movimentos performativos pelas imagens, a influência de duas cidades e a estrada, simbologias que retratam o contínuo cruzamento entre culturas subrepresentadas, que questionam e que forjam a história contemporânea com novos significantes e significados, tornando-a passível de maior assimilação em um espaço de produção que reivindica conhecimentos artísticos ativos, potentes e autônomos, harmônicos com o íntimo, ambicionando não mais ter que fugir da miséria, reclamando perdidamente independência das forças coloniais estrangeiras, evocando um caminho digno, passível de sobrevivência, não mais perpetuado por perdas, conforme aponta Ilma Fontes (2010)¹⁰ ao comentar a Memória do Cinema Sergipano.

Para não ser comida viva, ou triturada pela fantasia dos outros sobre si, Audre Lorde comenta que é preciso definir a si mesma¹¹. Neste círculo de autodefinição, o cinema sergipano é simplesmente um sintoma rebelde da história que, ao ser vivo, sendo orgânico, em movimento, induz motivações joviais que nos apresenta, pela ocasionalidade, mobilizações que impedem a dominação.

¹⁰ Pioneira nas produções ficcionais em Sergipe, Ilma Fontes (1947- 2021) foi jornalista por opção, médica por formação e cineasta de sonhos, como aponta em entrevista ao programa Provocações. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AIZPAzUToS0>>. Acessado em 06 de Novembro de 2022.

¹¹ Em documentário que retrata os anos que passou em Berlim, lançado em 2012. Audre Lorde (1934-1992) foi uma escritora caribenha-americana negra e lésbica.

2. AS ESTRELAS EM MOVIMENTO

“Ir”, palavra que persegue as personagens da constelação (*FIGURA 01*). Ir como um lugar, ou como uma sensação? Perceber é reação inerente ao corpo. Porém, devido aos limites que a natureza estabelece, direciono a problemática para a quantidade: quantas perguntas podemos nos fazer? Será uma reação constante? Em *A Evolução Criadora* (1907), Henri Bergson comenta que “quanto mais a consciência se intelectualiza, tanto mais a matéria se espacializa” (BERGSON, 2005, p. 206). A inquietação que abarca o início deste capítulo é uma reflexão acerca do raciocínio, função cognitiva que advém da ligação entre matéria e memória. Apontamos para a necessidade de entender, pela consciência, como esses mecanismos, essas forças materiais e imateriais agem no corpo, exprimindo ações como atos performativos - intencionais ou não, tendo como base estética, filmes realizados na universidade pública em Sergipe entre 2018 e 2020.

O *neo*, o novo, é categoria viva, em atualização contínua e, na história do cinema, encontrou forte ressonância em correntes estéticas como o *neorrealismo* italiano e o cinema novo brasileiro que, naturalmente, revigoraram, aplicaram um outro estímulo, em contraponto às formatações hegemônicas hollywoodianas (enquadradas às reações da percepção-ação¹²), buscando traçar formatos contemporâneos que indicam um cinema outro, que comunica sintomas, que ambiciona sensações novas para um lugar afetado pela dominação guerreada. Em *Eztétyka da Fome 65* (2004), artigo publicado por Glauber Rocha há quase sessenta anos, o passado soa como um tempo presente. À época, o cineasta baiano afirmou a posição neocolonial vivenciada pelo Brasil que, em campo internacional, ao lamentar suas misérias perante estrangeiros, não encontra sensibilidade, mas interlocutores nostálgicos com o primitivismo. O violentador, que não vivencia a reação aos seus atos, é incapaz de dimensionar seus efeitos destrutivos, é incapaz de traçar um diálogo, e opera - ainda que inconsciente - pela perpetuação de violências. Frantz Fanon (1925-1961), martinicano marxista em *Os Condenados da Terra* (1968), tece comentários que refletem a reação do colonizado perante as imposições do colonizador, que passa, inicialmente, pela confrontação

¹² Para aprofundar esta e outras categorizações, acessar *Cinema 1: A Imagem-Movimento* (1983), escrito por Gilles Deleuze (1925-1995).

violenta. Para Fanon (1968), esse encontro destoante entre forças congenitamente antagônicas, se faz pela exploração do colonizado pelo colono, que tira a sua verdade, isto é, malgrada os seus bens no sistema colonial (*Idem*, p. 26). O neo significa movimento, mudança, atualização contínua, mas nem sempre isso quer dizer evolução, mas, talvez, um condensar de tempos. A história do cinema se movimenta então em busca de produzir novos blocos de sensações.

Como mirada ao poder, visando a plena independência do cinema sergipano, não esperamos resoluções em meio século ou nos séculos que virão. A situação de guerra nos países latino americanos não cessa desde que as primeiras botas de cano alto tocaram *Pindorama* em 1500, lugar nomeado pelos tupi-guaranis como “terra livre dos males”. O mal na América Latina, historicamente, está determinado pelo estrangeiro que, ao perceber um corpo, não enxerga um semelhante, mas um outro, que o afasta de si. Os filmes da constelação *cinema sergipano em deslocamento* eclodem por estrelas múltiplas, obras que visam sobreviver pelo tempo que o espaço aguentar, por meio de uma resistência em imagens, como um *corpus* reagente (FIGURA 01), que nos permitirá acessar um espaço historicamente afetado pela violência, mas agora aberto, desvendado em conjunto com o tempo, para provocar fabulações.

Neste sentido, buscando acessar como as imagens agem e reagem no corpo, em 1896, Henri Bergson publica *Matéria e Memória* que, no início do primeiro capítulo do livro, nomeado *Da Seleção das Imagens para a Representação: O Papel do Corpo*, escreve:

Estou em presença de imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando fecho. Imagens que agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes segundo leis constantes, que chamo leis da natureza, no qual o futuro está contido no presente e a elas nada de novo se acrescentará. No entanto, há uma que prevalece sobre as demais, que conheço por fora, por meio das percepções, e por dentro, por meio das afecções: meu corpo. (BERGSON, 1999, p. 11)

Para Bergson, o corpo descrito como central seria guiado por dois eixos: as percepções e as afecções, condicionadas pela experiência humana, por sua necessidade de agir. Agir, ir, é movimento ativo, está organizado em nossa percepção e o cérebro apenas atua como um condutor de estímulos desse corpo. Em *Nietzsche e a Filosofia* (1976), Deleuze comenta sobre a experiência do corpo,

inicialmente assumida no campo das ciências e da filosofia como algo novo, que não entendem. Por ser novo, não sabem ao certo o que pode um corpo, pensam uma composição interna, tecem comentários sobre espírito e consciência. Essa consciência, para Nietzsche, é a região do eu afetada pelo mundo exterior. Contudo, ela é apenas sentida por aquele que está em posição inferior, subordinado ou incorporado. Assim, o corpo que seria afetado, no limite em que não consegue reagir, representa o campo da afecção, que toca a consciência/memória como embrião.

“A consciência nunca é consciência de si, mas consciência de um eu em relação a si que não é consciente. Não é consciência do senhor, mas consciência do escravo em relação a um senhor que não tem que ser consciente” (DELEUZE, 1976, p. 21).

Para o corpo, são forças em relação de constante tensão, forças hierárquicas, ativas e reativas, que agem ou para obedecer, ou para comandar (*Idem*), de acordo com a interferência do espírito perante a realidade que o toca (percepção). Ter consciência, por consequência, significa perceber a desarmonia, para melhor agir e ir, em movimento não mais automático. Criamos na consciência um diálogo com o superior, que pode vir a ter, na divindade, um acalanto para o desequilíbrio constante na vida terrena. A religião, a má consciência e o ressentimento, para Nietzsche, estão interligados. “O inventor do cristianismo não é Cristo, mas São Paulo, o homem da má consciência, o homem do ressentimento” (*Idem*, p. 67). A figura de Jesus Cristo crucificado, revisitado por Weil, transparece uma contradição.

O mistério da cruz do Cristo reside em uma contradição, pois é ao mesmo tempo uma oferta consentida e um castigo que ele sofreu apesar de si mesmo. Se só víssemos a oferta, poderíamos querer um destino parecido. Mas não podemos querer um castigo sofrido apesar de nós mesmos.” (WEIL, Simone. pág. 138, 2020)

Como operacionalizar a nossa existência perante a consciência das forças ativas e reativas que formatam a experiência humana? Não devemos suscitar uma experiência similar a de Cristo. O corpo múltiplo, simultaneamente ativo e reativo, é uma contradição ambulante que, para Nietzsche, deve contradizer-se, anular-se, negar-se, em decorrência de um caminho natural percorrido pelas forças reativas, quando percebem-se subordinadas ou absorvidas pelo outro. Deleuze indica que, como seres, estamos suscetíveis às pressões sociais, químicas, biológicas e políticas e que, devemos, conforme aponta Nietzsche, alavancar uma filosofia da

vontade de poder (DELEUZE, 1976, p. 68). Weil (2020) propõe um método de investigação: assim que pensarmos em algo, buscar em que sentido o contrário disto é verdade (p. 138).

No que isso toca nossa constelação? Voltemos ao nosso *corpus* de interesse. Os filmes, ao falsear e depreciar a vida, destitui dela a sua verdade e a representa como aparência. Este outro mundo ficcionalizado, projetado no cinema, é constituído por valores considerados superiores à vida, como: o bem, o verdadeiro, a essência e Deus, que não são meros exemplos, mas elementos constitutivos de qualquer ficção (*Idem*, p. 69). Adentrando a constelação fílmica *cinema sergipano em deslocamento*, o que identificamos, em seu início, é uma representação da contradição, uma cruz entrecortada. Entenderemos a força iconográfica cristã como elemento que domina, impera espacialmente, e está presente em abundância nos países latinoamericanos alvos da colonização imperialista. Como sintoma, perceberemos que onde houver uma cruz há, naquele lugar, as marcas da invasão, do avivamento, da conversão espiritual e da mudança de consciência.



FIGURA 02: plano primeiro em *Capital Zero* (dir. Mikaella Costa, 2019)

Em *Capital Zero* (2019), para o personagem que aparece como fantasmagoria, não há como descrever o sentimento de estar aqui sem pensar a história, interpretada pela melancólica e amargurada figura de João Bebe Água, morador de São Cristóvão, que guardou fogos de artifício atrás de sua porta para quando a cidade despertar novamente. Na legenda do curta-metragem, as palavras

enunciam que o retorno parece nunca chegar, mas há, em pessoas daquele lugar, a vontade de celebrar, a fé de que a cidade irá acordar. Esta sensação de sonho descontínuo, de realidade interrompida, advém do fato histórico que adormeceu a cidade. Pois, tendo como justificativa sua localização (SOUZA, 2011), São Cristóvão deixou de ser capital para satisfazer os interesses econômicos monárquicos da época. Em tal cenário determinado pela ex-capital, encontramos imagens, corpos que podem estar em movimento induzido. Mas, para onde os personagens desta constelação fílmica querem ir? E se perambulam sem razão, por quê?

Nos filmes que integram esta pesquisa, ao analisarmos as personagens que buscam ir, o que identificamos é que: se não há um lugar específico que preciso chegar, então não há um lugar, mas todos os lugares possíveis. Essa noção implicará no realocamento do que significa a casa, o lar, a família, a nação. Como agir quando não há esse refúgio? Para Rilda (Jeane Menezes), em *onde a fé tem nos levado* (2020), o que percebemos no movimento andarilho da personagem são ações que conclamam proteção. Em suas andanças, na segunda aparição, em diálogo com o que não é alguém (visível), mas algo (invisível), nos limites geográficos do bairro Rosa Elze, a personagem grita por proteção à peste, à fome, e à guerra. Em uma clamação repetida, com o corpo curvado próximo ao chão, agachada, Rilda coloca a mão no chão arenoso, segura a areia, leva a mão fechada transbordando grãos até em frente à cabeça e enuncia - “E tá aqui a peste, o inferno que mora dentro de cada um da gente”. Depois, continuando o pedido por proteção à peste, à fome e à guerra, ela direciona a mão em frente à boca, e diz: “E ‘tá’ aqui a fome, que violenta, que faz matar e que mata! A fome que não deixa falar, FALAR!”. E em continuidade, na terceira ação com a terra em mãos, ao levantar-se, proclama:

“E aí tá a guerra. A guerra que veio de fora e agora tira a casa, a comida, a dignidade de quem aqui já tava, de quem aqui sempre teve, esse mundo de agora é mundo de dor sem glória. Não se tem mais nada. A identidade tá perdida. A verdade que ‘tão’ criando é tudo mentira. MENTIRA! Não se tem memória, MISERICÓRDIA! (onde a fé tem nos levado, dir. Neto Astério, 2020)



FIGURA 03: Clamor por misericórdia em onde a fé tem nos levado (dir. Neto Astério, 2020)

Junto ao grito de misericórdia, Rilda (Jeane Menezes) joga os grãos de areia no ar, recolhe duas sacolas de fibra, apoia uma em cada ombro e segue caminho, de costas, conclamando repetidamente proteção contra a peste, a fome e a guerra. Nos atentemos ao que constitui a simbologia atrelada ao corpo de Rilda, que neste caso é a representação de um lugar que, em metáfora, anuncia a chegada de uma guerra que tirou a casa, a comida e a dignidade de quem previamente vivia nesta divisa geográfica. Para ela, o que há, é uma memória retorcida, que causa desconformidade, um desacordo com a matéria, uma vontade de mudar as configurações espaciais, de *ir* em busca do novo. Portanto, em *onde a fé tem nos levado* (2020), a personificação de uma cidade colonial é constituída por uma sensação de identidade perdida, em movimento perambulante, onde a suposta verdade propagada é considerada mentira. Esses lamentos em ações são ficcionalmente evocados para identificar um lugar inquieto, insatisfeito, que rememora uma tragédia histórica que persiste.

Se, então, em *onde a fé tem nos levado* (2020), a personificação de São Cristóvão está perambulando sozinha, isolada, sem acompanhante, ao assistir *Capital Zero* (2019), percebemos um início pela *via crucis*, que demarca um caminho tortuoso. Ao analisarmos os demais curtas-metragens da constelação, esse devir do corpo é recorrentemente percebido em uma dupla de personagens. Isso ocorre em Aracaju, outro lugar narrativo, historicamente movimentado para virar a nova capital, a *neo* capital, e o que identificamos narrativamente não é mais

um ponto, uma declaração, mas um ponto-contraponto, uma interação. Em *Abjetas 288* (2020), a atual capital do estado de Sergipe é descrita como jardins, porém em inglês. Assim, *Aracaju Gardens* passa a ser em *Abjetas 288* (2020) um lugar desconhecido, existente na imaginação das personagens pelos meios de comunicação audiovisuais que, em propaganda, prometem um espaço com garantia de conforto e lazer que, atrelado à interpretação bíblica do Novo Testamento, simboliza certa noção universal do jardim como sinônimo do paraíso. *Caminhos na Noite* (2020), não obstante, sumariza o deslocamento interurbano vivenciado por uma juventude periférica e socioeconomicamente vulnerável que, visando acessar meios de lazer, esporte e entretenimento, deslocam-se à zona sul da cidade, especificamente à Orla de Atalaia, espaço historicamente gentrificado (SANTOS; SOARES, 2021).

Entre a guerra e o paraíso prometido neste *corpus* em cotejo, as simbologias católicas influenciam todos os espaços filmicos que recebem luz do sol¹³, mesmo em *Era pra ser o nosso road movie* (2019), realizado em trânsito. Neste curta-metragem que acontece na estrada, quase inteiro em *travelling*, há um único momento de fixação em uma paisagem, de pausa e contemplação, quando uma placa chama atenção e é integrada ao filme:



FIGURA 04: Único plano fixo em *Era pra ser o nosso road movie* (dir. Carolina Timóteo, Clécia Borges, Júlia da Costa e Lucas Menezes, 2019)

¹³ *Caminhos na Noite* (2020, dir. Douglas Oliveira), filmado sem a presença da luz solar, ainda que evoque forças sobrenaturais, não há nomes ou símbolos religiosos. Na imagem da constelação (FIGURA 02), ao que indica, a falta de ligação com o plano superior (ser divino), está representada por sua localização: a mais profunda no espaço, a mais distante da luz.

Na FIGURA 04, em *Era pra ser o nosso road movie* (2019), o olhar fixo no espaço fílmico apenas acontece quando a placa “VÁ COM DEUS E BOA VIAGEM” aparece, articulando uma aproximação entre o *eu* e a representação do divino. O encontro entre aquele que está no todo, que permeia o tempo e se faz infinito, com aquele que está no plano inferior, finito, experienciando o ponto fixo, o corpo, faz o ser humano se perceber perante uma outra dimensão superior e inalcançável, que tece um diálogo com o invisível. Para Weil, o divino só pode estar presente na criação em forma de ausência (2019, p. 144). Deus não distingue¹⁴:

“quando precisamos até as entranhas de um barulho que queira dizer alguma coisa, quando gritamos para obter uma resposta e ela não nos é dada, então tocaremos o silêncio de Deus.” (*Idem*, p. 148).

Em análise, a constelação fílmica *cinema sergipano em deslocamento* (FIGURA 1) exclama, ao que parece, um surto sensorial em que a fuga, a falta de sentido e de direção é tão presente, tão forte nas movimentações da cena audiovisual no estado, que tais dificuldades se incorporam no filme, se fazendo perceptível nas imagens.

Em *Abjetas 288* (2020), nas ruas de uma Aracaju ficcionalizada, as protagonistas perambulam pela cidade em busca do “lazer e harmonia com a natureza” prometidos na publicidade de *Aracaju Gardens*. Após serem guiadas por duas Vêias do Shopping (Ada Viana e Jeane Menezes), Joana (Débora Arruda) e Valenza (Dandara Fernandes) percebem-se diante de uma armação, um espaço inventado, permeado por sacolas de lixo. Neste momento, os corpos das duas jovens enganadas riem e gargalham, suscitadas pelo cômico da situação: não há jardim, mas entulhos.

¹⁴ Especificamente o trecho: “Quando um flagelo/ causa morte repentina/ ele zomba do desespero dos inocentes.” Para contexto, Weil cita o Novo Testamento, quando Jó se refere à impiedade de Deus, “É tudo a mesma coisa/ por isso digo/ Ele destrói tanto o íntegro/ como o ímpio (...) Quando um país/ cai nas mãos dos ímpios/ ele venda os olhos de seus juízes/ Se não é ele, quem é então?” (JÓ 9:22 e 9:24 apud WEIL, 2019)



FIGURA 05: Joana e Valenza na cidade ficcional de *Aqui*, em *Abjetas 288* (Dir. Júlia da Costa e Renata Mourão, 2020)

Para Henri Bergson, em *O Riso* (1978), rimos quando sentimos a reação mecânica sendo imposta ao corpo. É o que acontece, por exemplo, quando Joana e Valenza encaram *Aracaju Gardens* (FIGURA 05) e se percebem enganadas, induzidas a encontrar um lugar que apenas existe na imagem, como disfarce do real. O caminho percorrido em *Abjetas 288* (2020) é conflituoso, então, não à toa o riso vem à tona, vem em resposta à moralidade mecânica estabelecida na sociedade. Por isso, remetemos tal cena a Henri Bergson, quando ele comenta que o disfarce faz rir: seja na pessoa que se disfarça ou na pessoa que acredita estar disfarçada. Por extensão, ele afirma que todo disfarce é cômico: não apenas o da pessoa, mas também o da sociedade, e até mesmo da natureza (BERGSON, 1978, p. 24).

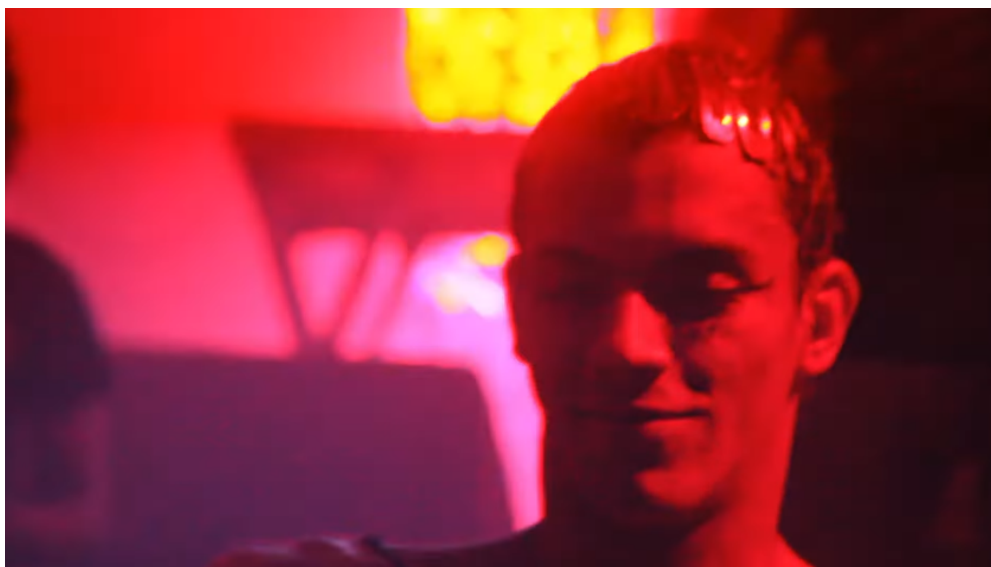


FIGURA 06: Sorriso de canto de boca em onde a fé tem nos levado (dir. Neto Astério, 2020)

Em *onde a fé tem nos levado* (2020), Rapá (Gustavo Miranda) está em uma festa, sentado, com os olhos fechados, sentindo a música. Como se conseguisse relacionar a dinâmica do som influenciando seu corpo, o personagem esboça um rápido sorriso no canto da boca, um sorriso que transparece vidência, plenitude que percebe o mecânico no natural, minimamente sentindo as ações e reações das forças operantes na natureza. Logo, ele demonstra que, por instinto de sobrevivência, nos adaptamos aos espaços, atenuamos a vigilância perante o nosso corpo, assim como os outros. A moralidade recorre ao formato mecânico como modelo induzido, um natural artificial. Então, causa riso o não cumprimento da moralidade, assim como causa riso quem demonstra demasiada dificuldade em cumprir com as obrigações morais (BERGSON, 1978, p. 27), ou, como afirma Deleuze, “a moral é a continuação da religião, mas com outros meios; o conhecimento é a continuação da moral e da religião, mas com outros meios” (DELEUZE, 1976, p. 46).

Cindida entre o bem e o mal, a moral estabelece o espaço de dignidade aos semelhantes no comportamento e, conseqüentemente, designa o lugar da imoralidade aos outros, aos considerados rebeldes, que entendem os mecanismos das forças, por serem alvo da opressão. Assim sendo, os rebeldes passam a se autoafirmar, distinguindo-se da verdade induzida pela doutrina imperialista. O colonizado intelectual, aquele que está preocupado com a história, ao entender que

há fortes chances de afundar, de se perder, assume o desafio do desconhecido e busca, nas veias mais antigas, nos rastros mais distantes, a sua identidade, o lugar que seu corpo ocupa na história. O mundo colônia segrega e desumaniza o comportamento em compartimentos binários: o bom e o ruim, o vilão e o herói, Deus e o Diabo, o céu e o inferno. Aquele que diz “eu sou bom”, glorifica a si mesmo (DELEUZE, 1976, p. 56 e 57). A moralidade, sendo regulada por protetores coloniais, no que tange a Fanon (1968), instaura um mundo colônia cindido em dois, dividido pela linha, pela fronteira, indicada por quartéis e delegacias de polícia (FANON, 1968, p. 28).

Nas colônias o interlocutor legal e institucional do colonizado, o porta-voz do colono e do regime de opressão é o gendarme ou o soldado. Nas sociedades de tipo capitalista, o ensino religioso ou leigo, a formação de reflexos morais transmissíveis de pai a filho, a honestidade exemplar de operários condecorados ao cabo de cinquenta anos de bons e leais serviços, o amor estimulado da harmonia e da prudência, formas estéticas do respeito pela ordem estabelecida, criam em torno do explorado uma atmosfera de submissão e inibição que torna consideravelmente mais leve a tarefa das forças da ordem. (Idem)

Em Aracaju, cidade criada e planejada para ser sede do Governo Provincial, pensada em formato de xadrez por um engenheiro militar, as gravações neste território ostentam, nos dias de hoje, a presença das forças militarizadas, como podemos ver nos filmes *Abjetas 288* (2020) e *Caminhos na Noite* (2020).



FIGURA 07: abordagem militarizada em *Abjetas 288* (dir. Júlia da Costa e Renata Moura, 2020)



FIGURA 08: abordagem militarizada em *Caminhos na Noite* (dir. Douglas Oliveira, 2020)

Para tais homens com vestimentas militares, apresentados nas figuras acima, ambas abordagens indicam, potencialmente, uma ação criminosa e sua tarefa, como serviente, é preservar a ordem. Em ambos os filmes, o primeiro mandamento dos policiais é para que direcionem-se à parede e a primeira pergunta nas duas situações é se há algo ilícito, alguma droga. Após a demonstração do poder militarizado em *Caminhos na Noite* (2020), a reação da dupla Arthur (Igor Gabriel) e Davi (Cael Benício) é seguir o trajeto em silêncio. Em *Abjetas 288* (2020), entretanto, Joana (Débora Arruda) e Valenza (Dandara Fernandes) questionam a razão da abordagem, reagem em agonia, excorparam a indignação em ações performativas que remetem à dança, à união de corpos. Jota Mombaça e Conceição Evaristo (2021) rememoram em conversa virtual¹⁵ que, na tão recente escravidão brasileira, as pessoas escravizadas cantavam para suportar as condições desumanizantes às quais estavam sendo condicionadas. Como reação ao desumano externo, incitaram a humanidade interna. Nesta constelação, pelos filmes realizados em Aracaju, identificamos, pelo uso da coerção, como as forças militarizadas advindas da colônia agem à favor da inação e, amparadas na legalidade, impedem o pleno movimento civil. Abordado por ser suspeito, este uso da violência e da opressão instaura, no colonizado, perturbações no comportamento e no pensamento (FANON, 1968, p. 211).

¹⁵ Territórios de Partilha: como as poéticas podem criar novos mundos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EIIUCvI9rw8>>. Acesso em 06 de Outubro de 2022.

A força militar é um serviço cruel que demanda benefícios. Quando escolhem a submissão, os interlocutores da colonialidade facilitam a dominação imperialista e exercem sua lealdade, pela recompensa. As forças estrangeiras e as forças originárias agem em conformidade com os seus instintos de sobrevivência, recorrem às suas técnicas, em uma guerra entre colonos e colonizados. Ao digerir os efeitos da guerra colonial, Fanon (1968) repara nas posições defensivas do confronto violento e percebe, nas excitações nocivas, transtornos mentais produzidos diretamente pela opressão: “Quem sou eu na realidade?” questão evocada pelos povos dominados. Para o escritor marxista martinicano, é assim que o colonialismo age: por decisões furiosas que recusam a humanidade no outro, impedem o seu reconhecimento pela negação sistematizada (Idem, p. 212).

Assim, em *Abjetas 288* (2020), após perceberem que *Aracaju Gardens* é uma enganação, uma invenção audiovisual, as protagonistas percorrem os entulhos, observam resquícios de um paraíso inventado e cobrem-se com um manto feito com lixo tecnológico, desapropriando o material. Em movimento errante pelo espaço, Joana (Débora Arruda) evoca uma voz narradora que busca, no passado, na família, na religião e no lugar, respostas para as sensações que a perpassam.

“Será que nosso pais também se sentiram assim? Eu não sei se é falta de fé, se é geracional ou daqui, mas eu me pego vendo a cor do mangue desbotada nas paredes da cidade e acho que mesmo sem direção, o deslocamento já é um começo, sabe? É como num circuito elétrico: as nossas fagulhas queimarão o fio condutor que vai se esfarelar no contato depois de tudo que a gente passou. Penso que estar aqui já é uma investida tão forte. Vai chegar um dia que não vão saber quem nos atingiu” (*Abjetas 288*, dir. Júlia da Costa e Renata Mourão, 2020).

Em profecia, *Abjetas 288* (2020) enuncia que certo dia não iremos identificar quem nos atingiu e as respostas irão ser reveladas no deslocamento, pela força da insistência em estar aqui. O premiado curta-metragem sergipano incita atenção à falta de direção, propulsor para a experiência do ser deslocado. Na imagem abaixo (FIGURA 07), ao estarem vestidas com o manto, no ponto mais alto da superfície, relacionaremos esta peça como um artefato que manifesta sentidos, que as aproxima do sagrado, como no trabalho do sergipano Arthur Bispo do Rosário, artista plástico gênio-louco que fez o *Manto da Apresentação*, peça considerada um centro móvel do mundo (FIGUEIREDO, 2010). A experiência mundano-espiritual de

Arthur Bispo do Rosário, pelo objetivo artístico suprasensorial, fez nascer um ser que carrega uma missão na Terra que, por conseguinte, faz despertar em seu corpo uma nova forma de perceber, uma nova forma de existir nas condições materiais semelhantes, mas com perspectivas outras.

Houve uma experiência religiosa, uma experiência do sagrado, Arthur Bispo do Rosário não voltaria a ser mais o que fora antes, já que esse homem passou a enxergar o mundo por outras lentes, sua vida adquirindo sentido a partir da manifestação do sagrado (FIGUEIREDO, 2010, p. 89)



FIGURA 09: Joana e Valenza na linha do horizonte em *Abjetas 288* (2020)

Neste espaço elevado, num horizonte delineado, Joana (Débora Arruda) e Valenza (Dandara Fernandes) observam aquilo que não conseguimos identificar. Este contato entre dois corpos, este andar em dupla, instaura, pelo movimento, pelo cotejo, uma força motriz para ambas as personagens. Em *Aqui*, cidade fictícia em *Abjetas 288* (2020), a dupla está rente, unidas por situações sequenciadas que reverberam numa conexão. É um *outro* que determina um *eu*, uma relação mimética.

Em assimilação, especificamente nos finais dos filmes da constelação (FIGURA 01), percebemos rituais performativos individuais, isto é, os personagens isolam-se, estão em presença apenas de si, um corpo integrado ao próprio espírito e consciência. É no mínimo curioso como em dois filmes as figuras de interesse são invisíveis, ora identificamos pelas palavras escritas (*Capital Zero*, 2019), ora pelas palavras enunciadas (*Era pra ser o nosso road movie*, 2019). Em outras duas obras,

ao ver os corpos, o que identificamos nas cenas finais são ações que indicam um porvir: em *onde a fé tem nos levado* (2020), a personificação da cidade se camufla na paisagem até abandonar o quadro; em *Caminhos na Noite* (2020), os jovens despedem-se, cada qual segue seu caminho e a câmera, em *tilt*, direciona atenção aos céus e nos faz ver, pela primeira vez no filme, um objeto voador não-identificado percebido por luminescência que, ao ir, isto é, ao pôr o corpo em movimento, indica um ser terrestre e celeste em atualização contínua. *Abjetas 288* (2020) é o único dos curtas-metragens que encerra com dois corpos em movimento, paralelo e contínuo, como se, em desejo, a noção de vida no futuro estivesse baseada na troca mútua de forças. O comum, entre estes casos, é simples: assim como Rilda, (Jeane Menezes) em *onde a fé tem nos levado* (2020), Arthur (Igor Gabriel) e Davi (Cael Benício), em *Caminhos na Noite* (2020), e em *Abjetas 288* (2020), Joana (Débora Arruda) e Valenza (Dandara Fernandes) também demonstram continuidade pelo movimento andarilho, um movimento à pé e natural. Contudo, ainda assim, tal movimento é dificultoso e sem uso das tecnologias adquiridas pelo poder econômico.

Em breve contextualização, ao projetar corpos em movimento que buscam *ir*, atualizando um tempo criticamente novo num espaço historicamente colonizado e consequentemente violento, o *cinema sergipano em deslocamento* propõe, pela força do poder, movimentos performativos que provocam reações ao desestímulo experienciado territorialmente aqui. “Som, luz, câmera... ação”, palavras comumente ecoadas antes de, num set de filmagem audiovisual, a ação acontecer. O que seria então, a ação? O movimento? E dentro deste espectro, como os curtas-metragens sergipanos, em estado de escassez, perpetuam esta tecnologia? Como este movimento, ao ser visto e percebido, nos afeta?

2.1 CINEMA: A IMAGEM-MOVIMENTO

É como um portal que essas imagens sonoras, aproximadas uma das outras, criam significações para o porvir, para o devir, influências que não existiriam se estivessem isoladas, já que uma imagem fragmentada, fixa, sem movimento, não é cinema. Cinema, como ferramenta, é a atualização tecnológica de um pensamento efusivo no fim do século XIX, que inovou por possibilitar o movimento às imagens. Henri Bergson, sintomaticamente, escreve sobre as influências da imagem ao corpo em época similar à invenção do cinematógrafo, como se a tendência de estudar a cinestesia estivesse no ar da sua época. Assim, atualizando interpretações previamente assinaladas na história, Deleuze, em *Cinema: A Imagem-Movimento* (1983), acessa Henri Bergson, em *Matéria e Memória* (1896), e busca, nas ações, afecções e percepções bergsonianas, associar estas três instâncias do corpo à imagem-movimento cinematográfica. Portanto, dois corpos influenciam-se, Bergson e Deleuze, que não se conheceram por terem nascido em temporalidades distintas, mas que, pelas forças interpretativas, críticas e reflexivas em comum, aproximaram-se em cotejo.

A questão do movimento no cinema atravessa a adaptabilidade humana. Como exemplo, Deleuze (1983) comenta que, para Bergson, a novidade não está no início, mas em seu percurso, “porque no início a vida é forçada a imitar a matéria... Não é a mesma coisa para o cinema? Em seus primórdios o cinema não é forçado a imitar a percepção natural? (DELEUZE, 1983, p. 08). No início do cinema, nas primeiras gravações com o cinematógrafo, o que percebemos pela altura da câmera, pela rigidez da imagem, é uma simulação do olhar humano. O ser, ao agir perante o instrumento, começa pelo familiar, pelo que seus olhos identificam, a ação cotidiana, situações como a chegada do trem ou trabalhadores saindo da fábrica. O cinematógrafo, aparelho multifunção, estava à época imbricado em realizar a captação, a revelação e a projeção das imagens. Em seu desenvolvimento histórico, a mudança chega pela emancipação do aparelho cinematográfico que passa a agir de maneira isolada, não mais atrelado à projeção, se tornando então uma câmera móvel. Essa mudança propiciará, simultaneamente, a autonomia da montagem que poderá, a partir de então, expandir projeções para além da espacialização, tornando-o temporal (*Idem*). Ou seja, é uma mudança na

perspectiva do tempo, que não está mais preso em uma duração cronológica, meramente espacializada.

Se a imagem, inicialmente, é imóvel e fixa, em seu desenrolar se torna fluida, corrente, adaptável e, então, não estamos mais presos a um só espaço, estamos sendo direcionados a uma outra imagem, a um outro lugar que, encadeado pela montagem, nos faz mudar de posição, nos induz à transposição de perspectiva, a uma outra temporalidade. Neste contexto, para além da diferença entre cada imagem e as relações entre elas criadas pela montagem, o movimento da câmera também nos introduz vários enquadramentos em um só (*Idem*, p. 63) e, pelo deslocamento do olhar, nos faz perceber coisas outras. Logo, a filosofia do cinema, em paralelo à técnica, norteia o impacto da montagem na imagem-movimento.

Considerando que o movimento está na expressão da duração do tempo, o que define as imagens no mundo? Deleuze (1983), em leitura bergsoniana, indica que este é o universo da matéria, “a imagem-movimento e a matéria fluente são estritamente a mesma coisa” (BERGSON, 1896 apud DELEUZE, 1983, p. 70). Somos simultaneamente matéria e espírito, ou seja, imagem-movimento. As imagens agem em concomitância ao movimento, não se separam. Imagem e movimento são constituintes da vida, inseparáveis e se fossem separadas, não haveria mais vida. Enquanto houver movimento, haverá vida. Só criaremos enquanto existirmos. E, assim, o corpo se depara com a imagem-movimento, que também o formata, nesta experiência nomeada por Deleuze (1983) como plano de imanência, quando a imagem existe em si (*Idem*, p. 71), aquilo que está entre, que une, que faz existir porque está interligada a algo, como o corte, um “agenciamento maquínico das imagens-movimento” (*Idem*, p. 72), que monta e remonta o filme da vida, enquanto houver tempo. A imagem, portanto, não seria um esconderijo, que esconde uma outra coisa a ser descoberta: a imagem existe em si, na identidade da imagem e do movimento (*Idem*, p. 71).

Para identificar as três variedades da imagem-movimento para o corpo, em referência aos estudos bergsonianos, Gilles Deleuze aborda um campo familiar, isto é, os efeitos linguísticos que conhecemos como substantivos, adjetivos e verbos. O substantivo é o que denomina os seres, corpos animados ou inanimados. Em

comparação a ele, temos a imagem-percepção, aquilo que identificamos e nomeamos. O adjetivo, que proporciona mudanças qualitativas, seria a imagem-afecção. Ela interfere, classifica e qualifica, baseada no que o sujeito sente dentro de si, "uma espécie de tendência motriz sobre um nervo sensível" (BERGSON, 1896 apud DELEUZE, 1983, p. 79). E os verbos nomeiam aquilo que percebemos, as mudanças temporais, "a variação universal, a percepção total, objetiva e difusa" (*Idem*, p. 77), que existem na imagem-ação. Portanto, imagem-percepção (substantivo), imagem-afecção (adjetivo) e imagem-ação (verbo) manifestam-se como tríade inicial nas imagens-movimento, que agem, reagem e sensibilizam o ser nos blocos de espaço-tempo intencionalmente encadeados na montagem cinematográfica.

Cinema é luz e sombra, matéria e mistério, que existem pela mutualidade, fundamentais uma à outra. Entre o preto e o branco, há um espectro colorido, um caráter absorvente (*Idem*, p. 149), "não é sangue, é vermelho". Uma triangulação entre objetos evocados pela sombra, pela luz e por cores que suscitam e possibilitam a construção de espaços quaisquer, espaços desconectados ou esvaziados (*Idem*, p. 140) que, ao considerar o cenário pós-guerra nas produções européias, instituem uma crise à imagem-ação, lugar em que os personagens passam a se encontrar cada vez com menos motivações, em situações de passeio, de perambulação ou de errância, em um estado ótico e sonoro puro (*Idem*, p. 152). Ao passo que os lugares determinados se encontram em desuso, ascendem os lugares quaisquer, onde se desenvolvem "afetos modernos de medo, de desapego, mas também de frescor, de velocidade extrema e de espera interminável" (*Idem*). Seria, então, uma nova configuração da imagem, uma nova dimensão para experienciar o espaço que permanece o mesmo. No entanto, o que muda são as coordenadas, novas inscrições, como se o espectador estivesse sendo convidado ao interior, à sensação particular. Assim, o espaço quantitativo da imagem-ação recebe as forças qualitativas da imagem-afecção. Estas referências, que "rompem com a narração das ações e com a percepção de lugares determinados" (*Idem*, p. 153), tem origem no cinema experimental - categoria rebelde que propõe o novo em sua gênese, que atualiza-se constantemente, que é anticonvencional.

Para Silvina Rodrigues Lopes, o convencional é uma “obsessiva vontade de classificação” (2019, p. 165) que advém da promoção das artes, estratégia que encaixota a obra e a reduz a um mero objeto de consumo (NATALINO, 2021). A anomalia, conforme aponta Rodrigues Lopes em *A Anomalia Poética* (2019), está naquilo que não é categorizável, que não é lucrativo, uma rebeldia que, sendo desincorporada de interesses mercantilistas, rompe com influências capitalistas envergadas por um mercado neocolonial que unifica e produtifica a arte a favor de uma comercialização pela semelhança e objetividade estética. É um ponto de embate que atinge a sobrevivência de movimentos que representam divergências pois, ao interferir na continuidade de forças ativas, ensejando a mudança por uma reação, o recado dado é que, para receber recompensas econômicas, devemos categorizar nosso trabalho, perpetuar uma normatividade, caso contrário, seremos assombradas pela dissidência cultural.

Em Sergipe, o *corpus* da pesquisa investe modulações a favor de uma imagem cinematográfica contemporânea, uma nova imagem, narrativas destoantes de interesses tradicionais, desvinculadas da objetividade vantajosa contida na atrativa imagem-ação comumente comercializada. Ao demonstrar criticidade ao comportamento objetivo, agindo pela inação, o *cinema sergipano em deslocamento* acessa particularidades subjetivas, motivações desconexas que ocasionam o desordenamento sensório-motor do corpo, sensações movidas por um trânsito induzido, um deslocamento identitário, reflexões de um território colonizado que instaura errâncias analíticas como expressões de um cinema descontinuado, inconstante, mutável (DELEUZE, 1983, p. 264), que transfiguram discursos, isto é, usam analogias, metáforas, inversões e inações mas que, a partir disto, miram congruências decorrentes de um tempo, um todo, historicizado, mutável. Um cinema que não se contenta em estabelecer relações em conjunto mas que, por comparação crítica, estimula a formação de uma nova substância, simultaneamente pensamento e raciocínio (*Idem*), uma experiência intransponível. Um exercício fílmico que, em primeira instância, é observado como íntimo e que passa a ser, em segunda instância, enunciado como linguagem discursiva ensimesmada, imagens-movimentos necessariamente transformadoras.

2.2 O MOVIMENTO PERFORMATIVO

A delícia do desconhecido, que constitui o ser contemporâneo, aquele que experiencia criticamente este tempo do agora, é que há, neste embrião com o presente, uma relação de raciocínio entre as sensações de domínio e comando que possuímos com o corpo e o espírito, algo que perpassa a escolha, permeia o desestimulante e o induzido, o perceptível e o imperceptível, o sim e o não, o moral e imoral, ético e antiético, uma confluência entre forças ativas e reativas, um materialismo dialético. “O movimento é o modo de existência da matéria” (ENGELS, 1979, p. 39). Os desvios, ao permearem os corpos e objetos dissidentes, se configura como um embate à lógica mercantilista, logo, antimoralista, e estabelece, como fuga possível, assumir caminhos impossíveis, imprevistos, percalços, incomuns e desconhecidos, que se mostram no durante, no percorrer, no movimento. “Cada geração deve, numa relativa opacidade, descobrir sua missão, executá-la ou traí-la” (FANON, 1968, p. 171). Não há como, e não devemos, deixar de comunicar as vulnerabilidades econômicas e sociais que permeiam as personagens e que, naturalmente, evidenciam aspectos decorrentes de subjetividades, corpos em processos laboratoriais que comungam forças para fazer viável os curtas-metragens aqui analisados, apenas possibilitados através das redes existentes no ensino público superior, espaço científico institucionalizado que incorpora ciência e mercado. Neste contexto, pelos meios traçados na contemporaneidade do cinema universitário sergipano - que compõem o *corpus* de análise, permearemos como as performances das personagens indicam traços geracionais que tendem a ordenar-se pelo desordenado, pelo deslocado, em instâncias inflexíveis que operam pela violência das forças dominadoras.

Em *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais* (2002), Leda Martins fixa atenção às performances e ritos, especificamente congados¹⁶, refletindo e relacionando, como hipótese, as vias em que o corpo e a voz, na performance ritual, se tornam locais de inscrição de um conhecimento que se grafa na pele, pelo gesto, pelo movimento, pela coreografia. Para ela, entre a voz e as performances da oralidade, há o gesto, o movimento, que não são apenas

¹⁶ Manifestação cultural afro-brasileira que recria a coroação monárquica no Congo.

narrativos ou descritivos, mas fundamentalmente performativos (MARTINS, 2002, p. 72). Historicamente, como humanidade, para isolar as forças desmedidas e incontroláveis, para superar as fragilidades perante o que é externo, aquilo que é estrangeiro, criamos formas e ordenamos o mundo (LOPES, 2019, p. 61). Em contraposição ao terror, instauramos a religião, a moral, a política, o amor, a filosofia, a arte e a ciência, “modos de relação com o exterior que sublimam a sua face mortífera em fonte de júbilo” (*Idem*, p. 62). O terror, conforme aponta Lopes (2019), não é apenas um sentimento negativo, pois nos inspira certa compaixão quando testemunhamos a infelicidade atingir alguém que não a merecia, momento quando, pelo espírito, cremos que podemos experimentar infelicidade análoga (*Idem*, p. 64).

Supomos que há, pelo movimento em cada um de nós, participação infinita na construção daquilo que é entrevisto como uniforme e antimecânico da necessidade humana (*Idem*, p. 61). O mistério age no presente, pela ação desconhecida e, no cinema, o atual se atualiza até o momento que não há mais como, quando é preciso chegar ao fim do filme, presumindo então o mistério para o espectador. O quê apontam os movimentos corporais dos personagens antes de abandonarem o plano ao fim dos filmes da *constelação cinema sergipano em deslocamento (FIGURA 01)*? É especulativo e intencionalmente crítico à história, e faremos com os movimentos performativos da câmera e do *corpus* desta pesquisa. Criaremos essa relação para traçar uma comparação entre o falso movimento do cinema, em *Cinema: A Imagem-Movimento* (1983), escrito por Gilles Deleuze, e o falso movimento da constelação, em *Constelações Filmicas: Um Método Comparatista no Cinema* (2019), artigo publicado por Mariana Souto.

Nos filmes que conseguimos identificar as personagens representadas em matéria, os rituais performativos no plano último são compostos por: Rilda (Jeane Menezes), caminhando sozinha na natureza selvagem em *onde a fé tem nos levado* (2020); Arthur (Igor Gabriel) e Davi (Cael Benício), despedindo-se e traçando trajetos distintos em *Caminhos na Noite* (2020); Joana (Débora Arruda) e Valenza (Dandara Fernandes), com o manto desapropriado, caminhando juntas pelo trilho ferroviário despropositado em *Abjetas 288* (2020).

Pensando no território, ao visualizarmos São Cristóvão na imagem subsequente (FIGURA 10), percebemos, no isolamento, uma perambulação que consiste em chegar a um lugar que não há outras presenças humanas, apenas um ser humano sendo usado como artifício. Milton Santos (1996), que observa o espaço geográfico como um híbrido, entrevê na natureza do espaço uma situação de conversa entre o sujeito e o mundo. O que o interessa não é simplificar o assunto com pensamentos baseados em idealismo e realismo, mas buscar a presença das coisas nas coisas, pelas intencionalidades que regem à consciência, isto é, uma insuperável tensão entre sujeito e objeto (1996, p. 57 e 58).



FIGURA 10: Rilda camuflada na floresta em *onde a fé tem nos levado* (2020)

Esta cena última, em *onde a fé tem nos levado*, invoca, para Rilda (Jeane Menezes), um desapego material, um descarrego que a faz se livrar do peso que acompanha o seu corpo, isto é, as duas bolsas de estopa que continham volume, o lenço branco que protegia sua cabeça e o manto vermelho que cobria as suas costas. Ao decorrer do enquadramento, alguns pertences que a personagem carrega vão sendo deixados na floresta verdejante, paisagem sem resquícios da artificialidade urbana. Curvada, como as plantas que buscam a luz do sol, a personificação de uma cidade histórica momentaneamente é enquadrada em estado de verossimilhança (FIGURA 10). Seus braços esvoaçam, o corpo respira, as cores da roupa se misturam às cores da paisagem numa ação mimética que se adapta ao espaço. Nos despimos quando nos sentimos em casa, em posição vulnerável, confortável com o espaço. É este o ponto em comum das cenas finais nos filmes

onde a fé tem nos levado (2020), *Caminhos na Noite* (2020) e *Abjetas 288* (2020): a casa como um amparo, um refúgio, espaço que evoca proteção, que perceberemos não estar vinculado à idealização civilizada que a palavra carrega, como uma construção feita com cimento e blocos. Em *São Cristóvão* (FIGURA 10), a casa é este espaço na natureza selvagem que permite transparência, respiro, a guarda baixa, o estar distraído sem precisar incitar os instintos de sobrevivência.

Por outro ponto, em *Caminhos na Noite* (2020), o fim é a despedida, o desvínculo, quando Arthur (Igor Gabriel) e Davi (Cael Benício) apertam as mãos, entrecruzam-se, e seguem em trajetos distintos. Neste momento, os personagens se afastam da câmera, que lentamente se direciona para os céus, quando, na imensidão do vazio, percebemos um objeto voador não identificável.

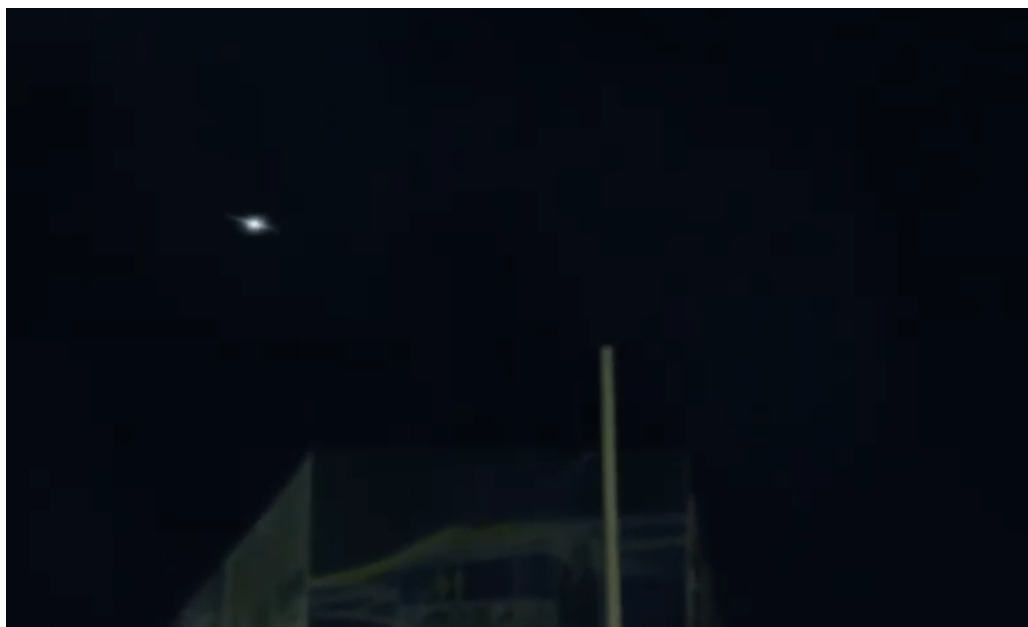


FIGURA 11: OVNI em *Caminhos na Noite* (2020)

Davi (Cael Benício) e Arthur (Igor Gabriel), em *Caminhos na Noite*, (2020), após a experiência direta com as ações militarizadas (FIGURA 08), mantiveram-se em silêncio e desviaram dos seus caminhos para casa, momento este em que comprem um cigarro, um refrigerante e, aliviando “um stress que se generaliza por efeito da sobreexcitação” (LOPES, 2019, p. 70), os personagens conciliam que os acontecimentos de violência entre os policiais, na metade do filme, e um desentendimento na pista de skate, no início do filme, eram ações truculentas

interligadas por sobrenomes, aparentando então relações efetuadas pelo pai e pelo filho, uma brutalidade-sintoma.

No início da cena última do filme (*FIGURA 11*), há um diálogo rememorando a idéia de abdução, que Davi (Cael Benício) havia posto previamente em conversa, inicialmente considerada loucura por Arthur (Igor Gabriel). Mas, ao passo que os acontecimentos se desdobram, a sensação de abdução passa a ser encarada como possibilidade e, como hipótese, consideram que o que estão experienciando seria, por consequência, uma simulação. Ao fim, a conversa entre ambos os jovens indica incerteza nos caminhos individuais a serem percorridos até suas respectivas casas. "Chegamos inteiros né, pô / Pelo menos isso/ Pelo menos isso/ Mas e aí tu vai 'pra' a aula amanhã?/ Velho não sei se vou conseguir chegar em casa/ Tá foda aqui também" (*Caminhos na Noite*, dir. Douglas Oliveira, 2020).

Na Aracaju ficcionalizada nomeada *Aqui*, cidade em *Abjetas 288* (2020), o movimento para as personagens Joana (Débora Arruda) e Valenza (Dandara Fernandes), na cena final do filme, é contínuo, um deslocamento andarilho - como vimos com Rilda (Jeane Menezes), Davi (Cael Benício) e Arthur (Igor Gabriel).



FIGURA 12: cena última em *Abjetas 288* (2020)

Em *Abjetas 288* (2020)(*FIGURA 12*), os movimentos performativos dualizados tateiam um espaço desterritorializado, incongruente, à medida que, pela imagem, percebemos distorções, falhas e glitches. Eles ocorrem como se, ao terem

rasgado o véu que simula o paraíso publicizado, elas identificassem o fingimento perpetuado nas propagandas de *Aracaju Gardens* e passassem, a partir de agora, a se direcionar ao acaso, tornando-se imprevistas, inconversíveis, anulando instruções automáticas induzidas por objetivações.

Percorrendo os movimentos performativos nos filmes que compõem esta pesquisa, não encontramos representações corpóreas em duas produções: o personagem fantasmagórico em *Capital Zero* (2019) e a narradora em *Era pra ser o nosso road movie* (2019). É por estas vias que somos transportadas ao desconhecido, ao mistério em gênese, ao invisível.

Na cidade de São Cristóvão, em *Capital Zero* (2019), sabemos que esta figura destituída de corpo existe pela sensação que há nas palavras que aparecem em legenda, em primeira pessoa. Quando o personagem surge em cartela, estamos observando o Convento e Igreja de Nossa Senhora do Carmo¹⁷ - comunidade religiosa que vive de clausura. O filme, então, enuncia, pela figura fantasmagórica, que a coisa sagrada de melhor recordação que este ser em tela rememora é o caminhar pela cidade. Caminhar é movimentar-se pelo espaço, adentrar situações outras que inexistem na concepção enclausurada daquilo que consideramos casa. Na experiência ótica, rememoramos a sensação de encarar planos que nunca são cortados, mas que, assim como acontece nos filmes, subjetivamente e objetivamente, restituem ao corpo sintomas que despertam ações, afecções, ou percepções, para citar a tríade evocada por *Bergson* (1896) que, em *Deleuze* (1983), é atualizada com variantes novas e, portanto, segue em mudança contínua, em movimento inerente ao tempo, em contato com o todo. Aqui, é de extrema importância evocar como as produções universitárias na contemporaneidade sergipana reagem ao todo, restituindo sintomas que agem, pelas imagens-movimento, percebem, pelo deslocamento, e perpetuam afetos pelo desconhecido, por serem críticas às modulações na luz deste tempo de agora.

¹⁷ É ao lado desta construção que Rilda (Jeane Menezes) finaliza a primeira cena em *onde a fé tem nos levado* (2020).

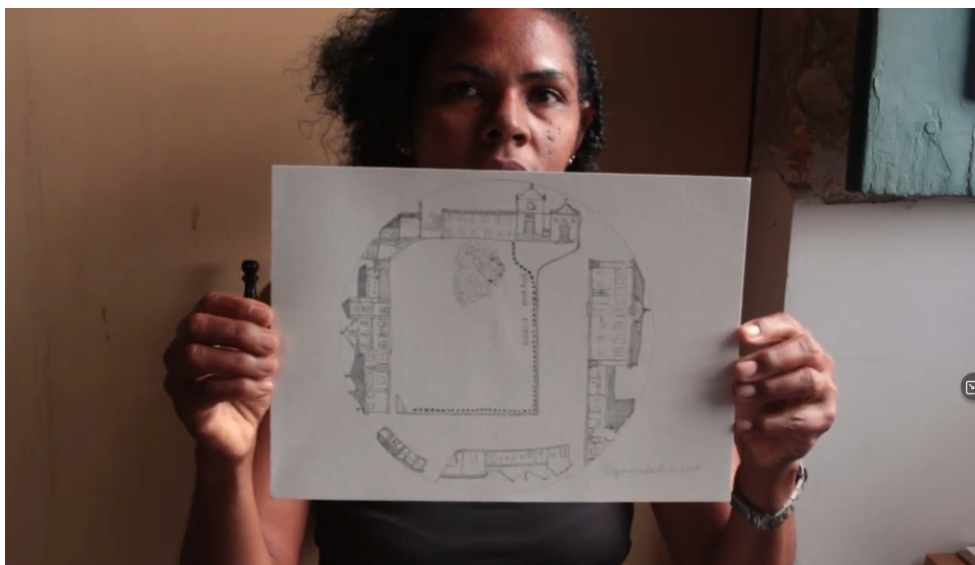


FIGURA 13¹⁸: aparição última do personagem fantasmagórico em *Capital Zero* (2019)

Nas rodovias, em *Era pra ser o nosso road movie* (2019), acompanhamos uma lembrança pronunciada em carta pela emissora que, por estar na estrada - em movimento contínuo, lembra de alguém ao qual sente falta. Entre o início e o fim do filme, as descrições das situações vivenciadas pela dupla distanciada é uma sensação de estranheza que decorre de corpos afastados que, pela perspectiva de quem oraliza, evidencia certa melancolia por desejos que agora sobreexistem não mais que pela memória. "Hoje fico pensando como a gente devia ter levado as nossas ideias mais adiante. Eu queria estar fazendo filmes", enuncia a personagem em *Era pra ser o nosso road movie* (2019), obra que, em título, contradiz a noção cronológica do tempo, pois, ao passo que *era*, o *nosso road movie*, simbioticamente, é um filme de estrada, materializado por percalços de uma personagem que rememora um passado em *banzo*, em nostalgia profunda, sintoma duma desculturação que induz ao ensimesmamento.

¹⁸ Desenhista olha para quem está atrás da câmera enquanto segura um desenho que ilustra a Praça São Francisco, em São Cristóvão, patrimônio mundial multicentenário.



FIGURA 14: cena última em *Era pra ser o nosso road movie* (2019)

Sergipe e, especificamente, a relação entre São Cristóvão e Aracaju, rotineiramente se sucede como um atravessamento entre duas cidades, entre milhares de pessoas que entrecruzam identidades, pertencimentos com o espaço, em lugares identificados por linhas imaginárias que, ainda hoje, operam disputas geográficas que indeterminam onde termina uma extensão, onde inicia a outra. Uma relação permeada por conflitos econômicos e político-sociais de um território que, historicamente, sofre pela forte influência de poderes institucionalizados que afetam há mais de cinco séculos como este conjunto de vidas experienciarão este lugar.

Vivemos a favor dos objetos (SANTOS, 2006), material que têm ditado o ritmo e sua sucessão, reflexo de espaços globalizados que estão “sempre mudando em sua fisionomia, em sua fisiologia, em sua estrutura, em suas aparências e em suas relações” (*Idem*, p. 141). Aqui, neste movimento entre as imagens, há dificuldades em identificar um pleno pertencimento com o espaço geográfico, uma adequação. O que percebemos, na errância narrativa, são questionamentos perante esta superfície por vezes nomeada como desvantajosa e violenta que, em negação às marcas neocoloniais, evoca uma crítica existencial potencializadora que percebe e que constata, pelo adoecimento do espírito, ações desestabilizadoras incitadas por uma força que quer, a todo e qualquer custo, se sobressair.

São filmes de rua, filmados na cidade, produzidos aos trancos e barrancos, reflexos de condições limites, pois não há estúdio, não há controle absoluto, nem estrutura financeira que garanta estabilidade. Este *corpus* analisado reflete tentativas de simular aquilo que é próximo, dúvidas cotidianas advindas do porvir, um setor audiovisual instável que, em milagrosa contramão do desestímulo, desperta uma classe operária ávida. O que verei ao cruzar aquela rua? O acaso derrama possibilidades. O que acontece entre a ação e o corte da cena quando os espaços são autônomos? É como se, porventura, a falta de controle permeasse os traços da contemporaneidade audiovisual em Sergipe, personalidades afetadas pelo escasso. Um cinema universitário que, agindo pela criticidade, cria independência, atrai traços do território, um lugar historicamente em fuga do autóctone, culturalmente deslocado, decorrente de uma colonização que destruiu qualquer tipo de resistência (TEIXEIRA DA SILVA, 2018, p. 41) e, por assim ser, vigorou corpos rebeldes, fez filhas e filhos que vivem numa perspectiva impossível e tateiam possibilidades na contramão do ordenado, por subentenderem um mundo e um cinema contraditório e implicado (SANTOS, 2020, p. 12)

Denise Ferreira da Silva, na publicação *Sobre diferença sem separabilidade* (2016), pontua a guerra que envolve o capital global, “isto é, conflitos locais e regionais pelo controle dos recursos naturais” (FERREIRA DA SILVA, p. 57). No contexto do texto, os sujeitos abordados são estadunidenses assustados com o outro estrangeiro, refugiados de conflitos armados, seres percebidos como perigosos e indignos” (*Idem*). Para a pensadora brasileira contemporânea é impensável, no pensamento moderno, a ideia de uma ética intransponível produzida pelas diferenças culturais, sendo preciso,

“repensar a socialização por fora do texto moderno. (...) Isso exige que libertemos o pensamento das amarras da certeza e abracemos o poder da imaginação para criar a partir de impressões vagas e confusas, ou incertas” (*Idem*. p. 58).

Ou seja, devemos nos implicar para recriar o mundo como o conhecemos (FERREIRA DA SILVA, 2016). Os sujeitos do rito, motivados pela mudança, evocando um tempo espiralar (MARTINS, 2002, p. 70), em simbiose com figurinos e adereços, cantando e dançando a memória de um lugar, inserem no corpo simbologias alternas remissivas que transcriam, por movimentos performativos,

um espaço perdido e achado. Operando pela circularidade, sendo vastidão, “o tempo curva-se ao gesto e aos timbres auráticos e numinosos do canto, do ritmo e das coreografias que a noite incendeiam, luarando-a de mistério e de melodia” (*Idem*).



FIGURA 15: Lua crescente em Capital Zero (2019)

3. O GRITO NO SILÊNCIO

Perdemos; outros ganharam. Mas aqueles que ganharam só puderam ganhar porque perdemos: a história do subdesenvolvimento da América Latina inteira, como já foi dito, a história do desenvolvimento do capitalismo mundial. Nossa derrota esteve sempre implícita na vitória dos outros. Nossa riqueza sempre gerou nossa pobreza por nutrir a prosperidade alheia: os impérios e seus beaguins nativos. Na alquimia colonial e neocolonial o ouro se transfigura em sucata, os alimentos em veneno (GALEANO, 2012, p. 08).

“Temos observado um silêncio muito parecido com a estupidez”, são palavras ecoadas na proclamação insurrecional da Junta Tuitiva em Laz Paz, em 16 de julho de 1809, e que Eduardo Galeano resgata duzentos anos depois antes de iniciar a obra *As Veias Abertas da América Latina* (2012). Mergulhando nas viagens marítimas que os europeus realizaram no século XIV, Galeano (2012) comenta que a superfície dos países latinoamericanos é moldada por guerras que acompanham a história colonial e neocolonial. Guerras compostas pelo medo do diferente e a oposição da análise crítica, duas das variadas características fascistas, pontuadas por Umberto Eco (2019) como táticas de um *O Fascismo Eterno*. Para Fanon (1968), pelos efeitos da guerra colonial, não basta apenas combater pela liberdade, “é preciso percorrer os caminhos da história do homem condenado pelos homens e provocar, tornar possível, o encontro de seu povo, e dos outros homens” (1968, p. 253). Isto é, acessar os núcleos de desespero cravado e cristalizado no corpo, na pele e na alma, do colonizado. O escritor martinicano (1968), angariando maneiras de agir a favor do violado, percebe que o colonizador despersonaliza o colonizado, circunstância que opera no plano coletivo, “reduzindo um conjunto de indivíduos que só encontram fundamento na presença do colonizador” (FANON, 1968, p. 254).

O combate que um povo trava por sua libertação leva-o, segundo as circunstâncias, ou a rejeitar ou a fazer explodir as supostas verdades incrustadas em sua consciência pela administração civil colonial, pela ocupação militar, pela exploração econômica. E só o combate pode realmente exorcizar essas mentiras sobre o homem que inferiorizam e literalmente mutilam os mais conscientes dentre nós (*Idem*)

Em analogia ao setor cinematográfico e audiovisual em Sergipe, identificamos a inconsciência como induzida no imaginário coletivo pela negligente escassez nas políticas públicas do estado. Em termos de longa-metragens de

ficção, historicamente quantificamos quatro¹⁹, temos três neste século e um no século passado. Dos mais de dois filmes brasileiros de longa-metragem exibidos comercialmente em salas de exibições no país entre 1995 e 2013, nenhum foi produzido em Sergipe (SILVA, 2014, p. 18). Não é à toa, pois, para que exista uma soberania, é preciso existir o submisso. Como parâmetro, para exemplificar sobre a segurança nacional, Galeano (2012) rememora uma citação do então presidente dos Estados Unidos da América em Julho de 2001, que pergunta aos compatriotas:

– Vocês já imaginaram um país incapaz de cultivar alimentos suficientes para prover sua população? Seria uma nação exposta a pressões internacionais. Seria uma nação vulnerável. Por isso, quando falamos de agricultura, estamos falando de uma questão de segurança nacional (BUSH, 2001 apud GALEANO, 2012).

O imperialismo afeta o instrutivo e o organismo, considerando, sobretudo, o crescimento da fome brasileira, o fim do arroz-com-feijão²⁰. Como sintoma, a pressão estadunidense aos interesses do Brasil escoam também em níveis visuais, existente por um deslumbramento idealizado por uma beleza artificial que perpetuam estátuas e prédios gigantescos, interferências estéticas imponentes presentes nas ruas das cidades por ornamentos ou monumentos, mecanismos de invasão que permeiam o imaginário cultural deste espaço que secularmente recebe estímulos desvirtuados de sua origem. Como reação à invasão estrangeira em segmentos variados, Rilda (Jeane Menezes) conclama, à nós, proteção contra a peste, a fome e a guerra (*onde a fé tem nos levado*, 2020).

Para uma exemplificação da atualização histórica, tracejando a constelação *cinema sergipano em deslocamento*, cabe pontuar o espaço escolhido para ser a penúltima cena do filme *Abjetas 288* (2020)(FIGURA 05): a paisagem que simula o lixão, meses depois da gravação, foi anunciada como sede da *Havan*. Após a implementação da loja varejista na paisagem urbana de Aracaju, temos a estátua da liberdade nova iorquina, um símbolo estrangeiro com cerca de vinte metros de exuberância em frente à rodoviária da cidade, contraditoriamente afastando ideais

¹⁹ O primeiro é dirigido pela sergipana aracajuana Ilma Fontes, inicialmente uma série e posteriormente montada como filme de longa duração, nomeado *A Última Semana de Lampião* (1986). Os outros três são datados a partir de 2010, sendo: um dirigido por um estrangeiro (*A Pelada*, 2013), coprodução internacional; outro produzido por cariocas (*O Senhor do Labirinto*, 2014); e *Abrço* (2020), produzido com recursos do Sindicato dos Professores em Sergipe.

²⁰ PERES, João. A reeleição do Bolsonaro pode significar o fim do arroz-com-feijão. O Joio e o Trigo. Acesso em 25 de Outubro de 2022. Disponível em: <a reeleição do Bolsonaro pode significar o fim do arroz-com-feijão>.

libertários próximos ao "Aqui", uma paisagem que causaria riso em Joana (Débora Arruda) e Valenza (Dandara Fernandes).

“Se, por um lado, as elites locais resistem a mudanças que impliquem redução de sua dominação política, por outro, o imaginário coletivo é permeado por sujeição e passividade, o que contribui para manter no poder as lideranças políticas que nele se alternam” (FONTES, 1996, p. 113 apud SANTANA, 2009, p. 03)

A mobilização pelo movimento, que permeia a sensação de deslocamento percebido no *corpus* da pesquisa, é um confronto às forças coloniais que consequentemente confronta os interesses da elite política. A passividade age pela inação, mas aqui, no círculo universitário sergipano, o movimento tem sido contínuo, forças saem e novas chegam. Produções cinematográficas proporcionadas pela universidade pública, espaço rotativo permeado por pessoas deslocadas de outros territórios, em que tudo é novo, permeado por relações de encontros e desencontros, um lugar incessantemente desterritorializado e reterritorializado.

É com as pretensões do impulso ocasionado pela mudança, proveniente do falso movimento das imagens, que teceremos um último contato com as composições do *cinema sergipano em deslocamento*. Proponho, como estímulo interno, que fechemos as pálpebras por cinco segundos. A experiência com o cinema precisa ser com todo o corpo, não apenas com o olho. As enormes telas e o áudio espalhado em salas fechadas é uma experiência momentânea de isolamento dos sentidos externos. Naquele ponto, naquele momento, somos pequenos, intencionalmente pequenos, para que, num pacto de confiança espiritual, os interesses despertem. Essa situação promove saudosismo aos que sentem as mudanças afetarem os hábitos com o cinema. Não há motivos para se preocupar com o cinema, pois como tecnologia, se atualizará. A preocupação precisa ser com quem assiste, que antecede uma outra preocupação: quem opera os filmes que assistimos? Quais são os estímulos que chamam a nossa atenção? O apelativo? O novo? Em quais condições temos um contato com o cinema sergipano? Como constatação, estamos afastados do que é próximo, vislumbrados pelo distante.

3.1 A REAÇÃO

Eu preciso recolher os pedaços e cacos de quem sou e começar tudo outra vez - transformada pela imagem (hooks, 2019, p. 42)

Cinco filmes que formam uma imagem (*FIGURA 01*), cinco direções distintas e dezenas de estudantes com interesse, por vezes induzido à necessidade, de produzir em decorrência da experiência na universidade pública. Na constelação *cinema sergipano em deslocamento*, o curso de cinema e audiovisual da federal de Sergipe (UFS) é um embrião, uma interligação entre as possibilidades humanas, técnicas e científicas de se fazer cinema pensando-o. Articuladas pela tríplice do ensino, da pesquisa e da extensão, este conjunto de corpos experienciaram nos dois últimos anos antes da pandemia do *coronavírus*²¹ uma eclosão de produções audiovisuais que perpassam projetos de extensão (*Capital Zero*, 2019), interdisciplinares (*onde a fé tem nos levado*, 2020 e *Caminhos na Noite*, 2020), disciplinar (*era pra ser o nosso road movie*, 2019) e trabalho de conclusão de curso (*Abjetas 288*, 2020). Como impulso, todas essas pessoas direcionaram-se às ruas e se adaptaram às condições determinantes para viabilizar os projetos.

É de extrema cautela pensar as condutas neste ambiente que evoca emoções, ações, interações, desejos, percepções, inações, um conglomerado de estímulos sensoriais que por vezes desestabilizam o corpo discente, considerando o plano de fundo, pensando no precário aporte financeiro da conjuntura, orçamentos insuficientes por vezes para arcar transporte, alimentação e hidratação das pessoas envolvidas. Ao pensar nas necessidades que perpassam um filme, isto é, custos e uso de forças para viabilizar a devida conclusão da gravação, o desgaste é bruto. Os prazos percorrem o mesmo ambiente de incertezas pois, ao passo que os projetos necessitam de maturação, os calendários acadêmicos se encerram em um semestre, seis meses, supostamente, tempo para dar início da disciplina, do assunto, do contexto, do financiamento e da viabilização de todos esses gastos. Como dar conta daquilo que demanda custo? Quem paga este preço? Qual o resultado desta materialização? O peso, assim como o preço, é compartilhado. Cabe pensar os filmes como circunstâncias que conversam com uma conexão

²¹ Vírus da síndrome respiratória aguda grave, ou covid-19, que ocasionou no Brasil 688 mil mortes.

maior que, na imagem-movimento, nos mostra composições, encadeamentos que evidenciam motivações de um espaço precário, cientificamente crítico e historicamente violento. Buscando como perspectiva a renovação, o *cinema sergipano em deslocamento* enseja, pela experimentação, ocasionar a libertação das forças imobilizadoras.

Os filmes do *cinema sergipano em deslocamento* evocam o peso no ardiloso processo de materialização destas imagens captadas e encadeadas para postular significados inicialmente íntimos, consequentemente coletivos e necessariamente compartilhados, que narram vibrações de um lugar. Como se liberar disso? Como se liberar do que é como o peso²²? (WEIL, 2019, p.39).



FIGURA 16: em *onde a fé tem nos levado* (2020), Rilda (Jeane Menezes) clama por luz

Proclamando circularidade, com o tronco na cor verde e o vermelho nas costas, a personificação da cidade de São Cristóvão, em *onde a fé tem nos levado* (2020), segura um objeto com galhos remendados em formato arredondado e, ao levantar o peso para os céus, grita três vezes a palavra “*Ilumina!*”. Na sequência, o sol escaldante ilumina a tela até que, para ofuscar a luminescência da estrela maior, uma mão tenta tapar a luz criando uma sombra em si. Sombra e luz necessariamente existem em concomitância. É o lampejo contemporâneo, uma

²² Em nota do livro, seguimos a interpretação de *peso* do dicionário Houaiss: “força exercida sobre um corpo pela atração gravitacional da Terra”, “condição de um corpo pesado”, “tudo aquilo que incomoda, preocupa, abate” (WEIL, 2019, p. 35).

transigência, aquilo que, percebendo todos os tempos como obscuros, filtra as interferências. Filmes, simbolizados na constelação fílmica como corpos celestes, produzem luzes, mas não só. Estrelas são corpos cintilantes que produzem e transmitem energia. Filmes, assim como as estrelas, necessariamente emitem sombras, isto é, informações pouco nítidas que demandam um acesso particular. Essa binariedade entre luz e sombra é uma forte parábola entre as forças materiais e imateriais, correlação que naturalmente aciona reações concretas ou imaginativas, fusões entre o interno e o externo. O sombrio, quando incide, identifica a luz no escuro. E enseja, como reação digna, perceber o espectro das cores na experiência com as sombras, para, em experiência íntima com o corpo, operar naturalmente pela falta de clareza.



FIGURA 17: Bel (Líria Regina) cobre o sol com a mão em *onde a fé tem nos levado* (2020)

Neste filme da constelação (*FIGURA 16*), a relação primeira entre os corpos é por uma passagem, uma transição entre espacialidades distintas, interligadas pela estrela maior. A luz evocada na cena anterior surge como um incômodo, necessitando de uma sombra reacionada pelo movimento para garantir a satisfação. É o instinto, um impulso corporal e espiritual que conecta à sobrevivência. Denise Ferreira da Silva, em *A Dívida Impagável* (2019)²³, tece diálogos com um mundo implicado que só desperta sentidos por um movimento intuitivamente imaginativo (p.

²³ *Dívida impagável* é um método inspirado pelo conceito da imagem dialética, de Walter Benjamin. *Dívida impagável* é uma obrigação que se carrega mas que não deve ser paga. *Dívida impagável* guia uma leitura simultânea da cena ética e da cena econômica do valor. (2019, p. 154).

152). Sua intenção é atravessar o tempo linear, ordenado, e introduzir um tempo contrário, implicado²⁴. Separar, sequenciar e determinar são pilares teóricos que abarcam o conhecimento, o ser e as práticas modernas e, pelos sentidos e pelo entendimento, sustentam um mundo sistematicamente linear. Entretanto, o acesso intuitivo e imaginativo, ao exceder os limites da matéria, não encontra sustento na ontoepistemologia, necessitando, então, de constatações outras, daquilo que Ferreira da Silva (2019) nomeia como um mundo implicado.

“Privilegiando a violência, numa violação das separações impostas pelos pilares ontoepistemológicos modernos, esta leitura das cenas de valor, a econômica e a ética, sustenta o argumento de que o capital global vive do valor total expropriado do trabalho escravo e das terras indígenas” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 155).

A expropriação, a exclusão, é violência experienciada pelas personagens que compõem este *corpus*, seres alocados em Sergipe - o menor estado em proporção territorial localizado no nordeste brasileiro, corpos destituído de posses que, ao estarem em movimento crítico, recebendo lampejos contemporâneos, acessam deslocamentos causados pela exploração,

modo de extração característico da colônia moderna, justamente o momento da matriz jurídico-econômica moderna, no qual o uso da violência total permite a apropriação de valor total que entra diretamente na acumulação do capital (*Idem*, p. 155 e 156).

Em caminho contrário ao domínio, os corpos no *cinema sergipano em deslocamento*, ao receberem a violência, estimulam espiritualmente um caminho que desafia a totalidade das coisas. Totalizar é antinatural, rege noções como a verdade e a mentira, empobrece uns pela riqueza de outros, amplia binariedades nocivas. Não identificamos plenamente, como exemplo, para onde as personagens irão ao fim, pois, inconformadas com os tracejos históricos, estão em estado reativo à guerra neocolonial, em deslocamento contínuo. Por perceber o sombrio (AGAMBEN, 2009), o amparo está naquilo materialmente desconhecido, e portanto, inevitavelmente agem com o mistério, assumem um mundo intransponível e implicado (FERREIRA DA SILVA, 2019).

Percorrendo movimentos performativos que negam a exploração moderna, as paisagens sergipanas e os corpos críticos cintilam cotejos celestes/terrestres que

²⁴ Para maior adensamento sobre Mundo Ordenado e Mundo Implicado, acessar FERREIRA DA SILVA, Denise "Sobre diferença sem Separabilidade" (São Paulo, 2016) p. 57-65.

se tornam atrativas por operar um tempo criticamente a favor da distração, criando costumes outros, forçando tradições íntimas. O cotejo é uma relação que nos interpola, nos faz encarar faces outras, por figuras e movimentos implicados que, comparados, agem na contramão da separabilidade, operam em campos racionalmente indeterminados. Aquém de chegar em uma origem, interessa, aqui, originar identificações novas, estímulos outros.



FIGURA 18: Joana (Débora Arruda) e Valenza (Dandara Fernandes) em *Abjetas 288* (2020)

Abjetas 288 (2020), ao propor a ficcionalização de uma distopia, lugar de extrema privação da liberdade e cerceamento dos desejos, instaura, como estratégia, sentidos desordenados, excorporações ocasionadas com o espaço por meio de movimentos estimulados em reação a uma violência imprevista, situação que, neste caso, ocasiona estímulos de transição para um mundo novo, um mundo outro. Este futuro hipotético é o único da constelação em que a sobrevivência, ao fim, é necessariamente compartilhada. Caso contrário, o cenário seria dominado pela falta de ação, uma monotonia contínua.

“É que a monotonia decorre ainda da objetivação. Todos os objetos são monótonos, porque são formas apenas finitas. Daí que a monotonia acompanhe a incapacidade de estar só: os outros como objetos só existem pela presença e esgotam-se nela, não há memória, sonho, nada que transcenda o estar ali total.” (LOPES, 2019, p. 70)

Neste sentido, para transcender, os limites inexistem, as coisas não são apenas coisas, as forças subjetivas intervêm na natureza dos objetos. Assim sendo, “a

descrição substituiu os objetos” (DELEUZE, 1992, 71), ocasionando um rompimento com o sensório-motor em decorrência de experiências demasiadamente exaustivas. “Vi a fábrica, pensei estar vendo condenados” (*Idem*).

Ao pensar na crise da ação no cinema, os estudos *deleuzianos* apontam imagens-movimentos que não estão mais refém daquilo inteligível, deslocando objetos do seu significado primário em decorrência da catástrofe ocasionada pelo pós-guerra na Europa, exemplificado pelo movimento neorrealista italiano. Assim, quando não há sentido, quando não acreditamos na possibilidade de agir ou reagir perante às situações, é porque estamos experienciando o intolerável, o insuportável, momento este que rompemos com o sensório-motor (*Idem*, p. 70) e passamos a agir também pela inação, através de sensações deslocadas. Os espaços trágicos, esvaziados e desconectados nesta nova imagem, entram em relação não mais por um prolongamento linear, mas por um circuito entre as imagens que, não estando isoladas, influenciam-se, tecem criações perante um ponto de indistinção entre o real e o imaginário (*Idem*, p. 71).

Em Sergipe, lugar em que a violência impera, imaginar e efetuar a materialização de imagens-movimentos é desafiar as probabilidades que tendem a nos levar à imobilidade artística. Como reação, este cinema universitário, amparado por forças institucionalizadas, reivindica um campo de criação que deriva de espíritos rebeldes intuitivamente críticos a este tempo contemporâneo, um tempo percebido como desmotivador, incessantemente revolto, culturalmente conturbado pela guerra perpétua. O *cinema sergipano em deslocamento*, tateando táticas pelo desordenado, ao identificar as forças limitantes, experimenta composições que incitam movimento por corpos que tracejam desejos através do deslocamento, um movimento pouco interligado por parâmetros estéticos que, entretanto, reflete pulsões diegéticas influenciadas por um território desperto, como se o lugar estimulasse este *corpus* a agir em semelhança, ainda que pela desordem vagante, a despeito das incertezas do horizonte, lutando pela sobrevivência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se quero muito, matematicamente, devo ir, deslocar os interesses para àqueles lugares em que, no agora, as oportunidades são extensas, produções são quantitativas. Há, neste *corpus*, o impossível como possibilidade, isto é, a construção de uma cena cinematográfica num cenário desestruturado que, para satisfação deste desejo desesperado que age na contradição, sensibiliza a necessária consequência de experienciar o deslocamento, este movimento vagante, essencialmente desafiador por estabelecer o aqui como possibilidade, sensação resultante de um território incongruente, este lugar que, historicamente, experiencia a escassez e a aniquilação como projeto político antigo.

Ao identificar filmes em conversa, um diálogo entre cinco estrelas cintilantes, somos transportados para um território invadido, ideologicamente recontado por uma imagem cristã. Pela cruz entrecortada, *Capital Zero* (2019) reconta os mitos de São Cristóvão por uma perspectiva distante, neste personagem fantasmagórico que atravessa tempos, numa cidade que existe há mais de quinhentos anos, e trava batalha contra a imobilização do corpo desde a fundação do Brasil. Assim, se *Capital Zero* (2019) representa o primeiro território sergipano nomeando as figuras históricas marcadas, *onde a fé tem nos levado* (2020) propõe a criação de personagens outros, fictícios, que, assim como o documentário, evocam a necessidade dos encontros através da vontade de caminhar. Esta vontade, que tende a nos levar às estradas, interliga a paisagem percorrida em *Era pra ser o nosso road movie* (2019), um filme atravessado por contradições narradas, que busca, na fuga dos lugares comuns, a sensação momentânea de se sentir realizada. Infelizmente, tudo que identificamos neste *road movie*, sobrexiste apenas na mente de quem narra. Não há voz outra, indicação de diálogo, é um desabafo que zela a vontade de conversar com um conhecido do passado.

São Cristóvão, primeira cidade do estado, despertada nas últimas quatro décadas após uma invasão universitária, compartilha diariamente um cotejo com a atual capital Aracaju, como anteriormente detectado. É nesta simbiose entre dois territórios afluentes que o *cinema sergipano em deslocamento* tece paralelos histórico-geográficos. Neste contexto, as produções advindas do curso de cinema e

audiovisual, na única universidade pública de Sergipe, evocam narrativas que apontam criações estéticas autorais, interessadas em criar representações imagéticas que contradigam antigas noções cristalizadas quando pensamos em Sergipe.

Caminhos na Noite (2020) e *Abjetas 288* (2020), ambos selecionados para a 24ª Mostra de Cinema de Tiradentes, apresentam personagens que, ao andarem pela cidade, compartilham experiências em dupla. Este cenário monocromático, por vezes monótono, nos mostra as ruas aracajuanas por acontecimentos estranhos, absurdos, destituídos de sentidos lógicos. Este cotejo constatado entre corpos na diegese, similar aos intentos da constelação fílmica, aguça inquietações advindas de relações violentas com a cidade, um lugar que opera pela punição. Como fuga da realidade, possibilidades são tramadas, conspirações são enunciadas. Esta rebeldia, sendo uma posição induzida pela vontade de vida, é refletida neste cinema contemporâneo em Sergipe como reação às sensações deslocadas. Movimentando aspectos obscuros que iluminam telas, estes filmes produzem forças derivadas da partilha e, não sucumbindo ao cenário desestruturado, propagam cintilâncias críticas que abominam a perpetuação do escasso.

Como consequência à ousadia, não curvando-se às idealizações lucrativas, a constelação *cinema sergipano em deslocamento* acessa aquilo que é viável: as encruzilhadas das ruas, dos espaços atravessados, por serem contíguos e virtuais, necessariamente ressignificados. Espaços abandonados são cenários cinematográficos. A revolta está nesta reviravolta, de buscar adentrar um espaço que no dia-a-dia costumamos não ver. Está lá, mas não é de interesse. Mas aqui, o desinteressante precisa ser reinterpretado, gravado, como contradição às intenções primeiras, reeducando os sentidos, que tendem a agir pela obviedade, pela ação, imagens descritivas que nomeiam coisas, reflexo da educação eurocentrada e norte-americana, desvirtuada das raízes latinoamericanas que, neste sentimento estrangeiro e distante, desordena, delimita, ordena. A conversão ao acontecer por dentro, está no campo da compaixão, caso não, seguirá o protocolo imperial, caminhará pela violência. Os ritos, performances que reencenam, simulando o natural, causam riso, movem o corpo, o estar sério, imobiliza. O mistério,

encontrado naquilo não visto, e no cinema, ao estar no meio, no entrevisto, é percebido por imagens-movimentos performativas.

Este sistema de comparação, as constelações fílmicas, estão abertas, cotejadas no momento em que são vistas. É, portanto, uma pesquisa em imagem (*FIGURA 01*) que pode acoplar outros filmes também deslocados, personagens visíveis e invisíveis, que sentem o grito desesperado do lugar, que não querem o perecimento da peste, da fome e da guerra, ainda tão presente, com corpos historicamente rebeldes pertencentes a este espaço tão atravessado por externalidades, superficialidades, pouco ensejando o profundo, a continuidade. Inevitavelmente pensando no porvir, para amparar a cinematografia sergipana deslocada, devemos realizar um trabalho feito pensando no acesso das gerações futuras, dos outros corpos que estão por vir, que intencionam a proliferação de ações, intenções e enunciações acerca deste lugar que, propondo Ser(gipe), amplifica potencialidades.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**: tradução Bento Prado Neto - São Paulo: Martins, Fontes, 2005. - (Coleção Tópicos). ISBN 85-336-2076-4

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. - (Coleção Tópicos) - ISBN 85-336-1021-1. Disponível em: <https://marcosfabionuva.files.wordpress.com/2011/08/matc3a9ria-e-memc3b3ria.pdf>. Acesso em 13 de nov. de 2022.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Traduzido da 375ª edição francesa. Paris, França. *Presses Universitaires de France*. 1978. Disponível em: <https://cirurgioesdaalegria.org.br/storage/app/uploads/public/5c4/85e/491/5c485e491cbc8055860610.pdf>. Acesso em 13 de nov. de 2022.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo. Editora Brasiliense, 1983. 244 p. ISBN 8573267100. Disponível em: <https://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/DELEUZE-Gilles.-Cinema-a-imagem-movimento1.pdf> > Acesso em 13 de nov. de 2022.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. 1ª edição brasileira: tradução de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976. Disponível em: https://poars1982.files.wordpress.com/2008/06/deleuze_nietzsche_ea_filosofia.pdf > Acesso em 13 de nov. de 2022.

ECO, Umberto. **O Fascismo Eterno**: tradução de Eliana Aguiar - 3. ed. - Rio de Janeiro: Record, 2019. ISBN 978-85-01-11615-4.

ENGELS, Friedrich. **A Dialética da Natureza**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, 3ª ed. 240p.

EVARISTO, Conceição. **Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face**. In: MOREIRA; SCHNEIDER (organizadores), *Mulheres no mundo: Etnia, Marginalidade e Diáspora*. João Pessoa. UFPB: Ideia/Editora Universitária, 2005. Disponível em: <<https://inegalagoas.files.wordpress.com/2020/05/gc3aanero-e-etnia-conceic3a7c3a3o-evaristo.pdf>>. Acesso em 21 de nov. de 2022.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira S.A, 1968. Disponível em <<https://afrocentricidade.files.wordpress.com/2012/06/os-condenados-da-terra-frantz-fanon.pdf>>. Acesso em 13 de nov. de 2022.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A Dívida Impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

FIGUEIREDO, Alda de Moura Macedo. **Manto da Apresentação: Arthur Bispo do Rosário em diálogo com Deus**. 2010, 127 p. (Dissertação de Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte – Universidade Federal Fluminense.

FONTES, Ilma. **Memória do Cinema Sergipano**. Aracaju Magazine, edição IV. Dezembro, 2000.

GALEANO, Eduardo H. **As veias abertas da América Latina**. - Porto Alegre, RS. L&PM, 2012. ISBN 978.85.254.0755-9. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4194484/mod_resource/content/1/As%20veias%20abertas%20da%20Am%C3%A9rica%20Latina.pdf> Acesso em 13 de nov. de 2022.

GILLES, Deleuze; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** - 3ª ed. Editora 34, São Paulo, 2010. ISBN 978-85-85490-02-7.

GIORGIO, Agamben. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**; tradutor Vinícius Nicastro Honesko. - Chapecó, Santa Catarina. Argos, 2009. 92 p. ISBN: 978-85-7897-005-5.

HOOKS, bell. **Olhares Negros: Raça e Representação**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

LOPES, Silvina Rodrigues. **A anomalia poética**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019

Maria Bethânia e Paulinho Pinheiro. **Carta de Amor**. Biscoito Fino, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xVozMozsR9Y>>. Acesso em 30 de dez. de 2022.

MARIA, Leda. Performances do tempo espiralar. **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais** / In: Graciela Ravetti e Márcia Arbex (organizadoras) - Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/ UFMG: Poslit, 2002, 320 p.: il. ISBN: 85-87470-31-0

MARIANA SOUTO. **Constelações filmicas: um método comparatista no cinema**. In: ANAIS DO 28º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2019, Porto Alegre. **Anais eletrônicos...** Campinas, Galoá, 2019. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2019/papers/constelacoes-filmicas---u-m-metodo-comparatista-no-cinema>>. Acesso em: 13 nov. 2022.

MARKENDORF, Márcio, 2012. **Road movie: a narrativa de viagem contemporânea. Estação Literária**. Londrina, Volume 10A. p. 221-236. ISSN 1983-1048. Disponível em: <https://www.academia.edu/4277041/Road_Movie_A_Narrativa_de_Viagem_Contempor%C3%A2nea_Marcio_Markendorf> Acesso em 13 de nov. de 2022.

NATALINO, Natália Barcelos. **A anomalia poética de Silvina Rodrigues Lopes**. Matraga, Rio de Janeiro, v. 28, n. 52, p. 211-214, 2021. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/56362/36898>> Acesso em 13 de nov. de 2022.

ROCHA, Glauber. **Eztetyka da Fome 65**. Republicado em *A revolução do Cinema Novo*, CosacNaify, 2004: p. 63-67. Disponível em:

<<http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm>> Acesso em 13 de nov. de 2022.

SANTOS, Jadson de Jesus; SOARES, Maria José Nascimento. **Contradições entre o urbano e o natural: o processo de construção e ocupação da orla de Atalaia em Aracaju, Sergipe**. Revista de Geografia, Recife. V. 38, Nº 2, 2021. p. 65-84. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistageografia/article/view/245098/38733>>. Acesso em 13 de nov. de 2022.

SANTOS, Magno Francisco de Jesus. **O prefácio dos tempos: caminhos da romaria do Senhor dos Passos em Sergipe (séculos XIX e XX)**. 2015. 320 p. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História. Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.historia.uff.br/stricto/td/1750.pdf>>. Acesso em 13 de nov. de 2022.

SANTOS, Matheus Araujo dos. **Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado: negritude, imagem e desordem**. Dossiê Instabilidade e Conflito das/nas Imagens. Logos: Comunicação & Universidade - Vol. 27, Nº 01. Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social. 2020. p. 11-24.

SANTANA, Marcos Antonio de Azevedo. **Duas cidades, um só município**. 2009. 26 p. (Especialista em Gestão Urbana e Planejamento Municipal) - Núcleo de Pós-Graduação e Pesquisa em Economia - Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. - (Coleção Milton Santos; 1) - ISBN 85-314-0713-3.

SANTOS, Milton. O retorno do território. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A. de; SILVEIRA, Maria Laura (Organizadores). **Território: globalização e fragmentação**. 4ª ed. São Paulo, 1998. p. 15-20.

SILVA, Thiara Camera da. **Uma ideia na cabeça e um edital nas mãos: um olhar sobre as políticas para o audiovisual em Sergipe**. 2014. (Especialista em Gestão Cultural) - Curso de Formação de Gestores Culturais dos Estados do Nordeste, Universidade Federal da Bahia, Ministério da Cultura, Fundação Joaquim Nabuco, Olinda.

SOBRINHO, 1983, p. 11 - SOBRINHO, J. M. dos Passos. **História Econômica de Sergipe (1850-1930)**. 1983. 158 p. Dissertação (Mestrado apresentado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas), Universidade Estadual de Campinas.

SOUZA, Sandra Andréa Silva. **Processo de Urbanização de Aracaju: um Desafio a Geografia e a Sustentabilidade**. V Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade ISSN 1982-3657. São Cristóvão, Sergipe. 2011.

TEIXEIRA DA SILVA, Rafael Henrique. **Patrimônio e poética em São Cristóvão (SE): entre a razão e a imaginação**. 2018. 199 p. Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Rio Claro, São Paulo. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/153574>>. Acesso em 13 de nov. de 2022.

Ventura Profana y podenserdesligado. **Eu Não Vou Morrer**. São Paulo. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FDdgUB-V85g>>. Acesso em 30 de dez. de 2022.

WEIL, Simone. **O peso e a graça**; tradução de Leda Cartum. Belo Horizonte, Minas Gerais. Chão da Feira, 2020. 224 p.

ANEXOS

ANEXO I

FILMES DA CONSTELAÇÃO CINEMA SERGIPANO EM DESLOCAMENTO

CAPITAL ZERO (São Cristóvão, Sergipe, 2019, 25'48"), direção de Mikaella Costa

SINOPSE: Documentário sobre o Festival de Artes de São Cristóvão (FASC) que surgiu pela necessidade de falar sobre o evento a partir do olhar de participação da população são-cristovense. O objetivo principal dele é retratar os impactos históricos, sociais, e simbólicos que a festa proporciona à cidade e seus habitantes, usando o festival como plano de fundo para isso. É nesse documentário que os encontros foram eternizados.

FICHA TÉCNICA:

Direção: Mikaella Costa/ Produção: Roseni Sales/ Direção de Fotografia: Lucas Menezes, Clício Souza e Layla Bomfim/ Som: Carolina Timóteo e Thiago Ruas/ Direção de Arte: Joseph Christopher/ Pesquisa: Emerson Araújo e Mikaella Costa/ Mixagem e Edição de Som: Silverman e Ahab/ Gaita: Luiz Carlos/ Poema Final: Luciano Gomes/ Voz: Bruna Fontes/ Coordenação de Projeto: Diogo Cavalcanti e Moema Pascoini/ Pós-Produção: Luiza Vidal, Leonardo Oliveira, Roberta Britto, Ingrid Queiroz e Valdo Junior

DISPONÍVEL

EM:

https://drive.google.com/file/d/1WSBWEhbgTppyZj7AxlwS131_rLxuA_pv/view?usp=sharing

ONDE A FÉ TEM NOS LEVADO (São Cristóvão, Sergipe, 2020, 18'00"), direção de Neto Astério

SINOPSE: Trilhando passos pela cidade dormitório mais antiga do Brasil, Rilda é a andarilha da ilusão. Em preces e passos, sua fé desperta força para seguir a vida. Bel, Duro e Rapá compartilham o teto mas solitariamente procuram entender o lugar que ocupam no mundo.

FICHA TÉCNICA:

Direção, Produção, Roteiro e Montagem: Neto Astério/ 1ª Assistência de Direção: Carolina Timoteo/ 2ª Assistência de Direção: Emanuel Wellington/ Direção de Fotografia: Triz/ 1ª Assistência De Fotografia: Nicole Donato/ 2ª Assistência De

Fotografia: Beatriz Aranzana/ Iluminação: Bruna Luísa/ Assistência de Gaffer: Alberto Jorge/ Cor: Júlia Costa/ Direção de Arte: Clécia Borges e Neto Astério/ Direção de Som: Max Leandro/ Assistência Captação de Som: Brenda Laura/ Maquiagem: Isabella Kassan e Carolina Timoteo/ Assistência de Produção: Beatriz Aranzana/ Foto Still: Victor Aragão e Caio Augusto/ Elenco: Rilda é Jeane Menezes; Rapá é Gustavo Miranda; Bel é Líria Regina; Duro é Flávio Ferreira.

DISPONÍVEL EM: <https://youtu.be/Vp3sRIsdl4s>

ERA PRA SER O NOSSO ROAD MOVIE (Aracaju, Sergipe, 2019, 03'57"), direção de Carolina Timoteo, Clécia Borges, Júlia da Costa e Lucas Menezes

SINOPSE: Diane pega a estrada na volta de um casamento e se recorda do amigo Zé, com quem planejava realizar um filme de estrada. O filme carta "Era pra ser o nosso road movie", filmado totalmente com celular, traz no sentimento de nostalgia devaneios poéticos para tempos difíceis.

FICHA TÉCNICA:

Direção de Carolina Timóteo, Clécia Borges, Júlia da Costa e Lucas Menezes/ Voz e Interpretação: Marcella Almeida.

DISPONÍVEL EM: <https://vimeo.com/445936255> (senha: sarjeta2019)

CAMINHOS NA NOITE (Aracaju, Sergipe, 2020, 18'41"), direção de Douglas Oliveira

SINOPSE: Arthur e Davi são dois jovens que, ao saírem de uma pista de skate onde se divertiam, perdem o último ônibus da noite e precisam encarar o que a madrugada os reserva em meio a acontecimentos inesperados.

FICHA TÉCNICA:

Direção e Roteiro: Douglas Oliveira/ Produção: Carol Barros e Douglas Oliveira/ Elenco: Arthur é Igor Gabriel; Davi é Gael Benício, Sargento Braga é Uanderson Silva; Cabo Rodrigues é Claudio Junior; Atendente é Carol Barros; Dançarinos são Wall Santos, Mi Tomasini, Ane Santos, Vitor Emanuel e Carol Barros/ Assistente de Direção: Guilherme Mariano/ Fotografia: Asafe Reuel, Ravel Araujo, Matheus Dantas e Vanessa Menezes/ Som Direto: Matheus Martins, Dayane Dantas e Larissa Lima/ Fotografia Still: Mayla Beatriz e Gustavo Pimentel/ Edição e Mixagem de Som: Douglas Oliveira e Guilherme Mariano/ Montagem e Finalização: Douglas Oliveira.

DISPONÍVEL EM: <https://www.youtube.com/watch?v=o8wr06byJio>

ABJETAS 288 (Aracaju, Sergipe, 20'44''), direção de Júlia da Costa e Renata Mourão

SINOPSE: Em um futuro distópico, Joana e Valenza fazem uma jornada à deriva por uma cidade nordestina. Através da música eletrônica e trilha ruidosa, as personagens nas andanças pelas ruas, performam o que sentem enquanto vivem nessa sociedade tentando entendê-la. Abjetas 288 trata sobre territorialidades, identidades e meritocracia, tudo com um tom irônico e se utilizando de elementos alegóricos que dialogam com a história popular de Aracaju.

FICHA TÉCNICA:

Direção: Júlia da Costa e Renata Mourão/ Assistência de Direção: Lilian Sara/
Direção de Fotografia: Bruna Noveli/ Assistência de Fotografia: Cend Laura, Clecia Borges e Caio Augusto/ Direção de Arte: Carolina Timoteo/ Figurino: Mariana Veloso, Isabella Kassan, Deborah Gonçalves e Izadora Sobral/ Cenografia: Juno e Layla Bomfim/ Produção de Arte: Amanda Fletcher e Isabella Kassan/ Produção de Objetos: Deborah Gonçalves, Juno e Layla Bomfim/ Artes Gráficas: Layla Bomfim, João Marques e Mariana Veloso/ Cabelo: Gustavo Miranda, Juliana Santana e Isabella Kassan/ Maquiagem: Pretafromake, Isabella Kassan e Derek Profile/
Direção de Som: Clara Cavalcante Bueno/ Assistência de Som: Kleverton Souza e Silverman/ Trilha Sonora: Janaína Disfalq, Danilo Grilo, Deniel Diniz, Thiago Samadhi e Adam Lucas Viana/ Mixagem e Desenho de Som: Adam Lucas Viana/
Direção De Produção: Neto Astério/ Assistência de Produção: Larissa Lima/
Produção Executiva: Filipe Cruz/ Produção de Set: Theresa Menezes, Lucas Menezes e Kaippe Reis/ Continuista: Carolen Meneses/ Montagem: Júlia Da Costa e Renata Mourão/ Preparação de Elenco: Diane Veloso, Marcia Baltazar e Jonathan Rezende/ Elenco: Débora Arruda (Joana), Dandara Fernandes (Valenza), Jeane Menezes (Véia Do Shopping), Ada Viana (Véia Do Shopping), Maria Tereza Xavier (Bettina), Daniel Quintiliano (Homem Sem Nome), Gustavo Miranda (Policial), Tinho Torquato (Camelô), Fortes Silva (Motorista De Lotação e Figuração), Pedro Felipe (Figuração), Carolina Santos (Figuração) e Igor Galvão (Figuração).

DISPONÍVEL EM: <https://youtu.be/TTFsjFK7Vzk>