


O corpo ontológico e coletivo do ator em *Sete anos em Maio*

The actor's ontological and collective body in *Seven years in May*

Eduardo Bordinhon¹ 

Pedro Guimarães¹ 

RESUMO: *Este artigo investiga o jogo atoral no cinema brasileiro dos anos 2010, analisando a relação do ator com a personagem, a ficção e a fabulação. Nesse período, observa-se um aumento no uso de atores não profissionais, que representam questões sociais específicas de raça, classe e gênero. Nesses casos, o jogo atoral baseia-se em princípios hiper-realistas, performativos e épicos. Os princípios hiper-realistas e performativos são cruciais para a formação de um “amálgama total” entre ator e personagem, enquanto a qualidade épica e a alegoria ajudam a coletivizar essa experiência para um grupo social, operando um gesto crítico sobre a narrativa do filme.*

Palavras-chave: *jogo atoral; estudos atorais, cinema brasileiro; ator; performatividade.*

¹Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Multimeios – Campinas (SP), Brasil.

Editores: Tânia Marcia Cezar Hoff  e Gisela Grangeiro da Silva Castro 

ABSTRACT: *This article investigates screen performance in Brazilian cinema of the 2010s, analyzing the relationship between the actor and the character, fiction, and fabulation. During this period, there was an increase in the use of non-professional actors who represent specific social issues of race, class, and gender. The screen performance here is based on hyper-realistic, performative, and epic principles. The hyper-realistic and performative principles are crucial in forming a “total amalgam” between actor and character, while the epic quality and allegory help to collectivize this experience for a social group, offering a critical gesture on the film’s narrative.*

Keywords: *screen performance; acting studies; Brazilian cinema; actor; performativity.*

Introdução

O presente artigo tem como objetivo investigar o jogo atoral presente no cinema brasileiro do século XXI a partir da relação do ator com a personagem, com a ficção e com a fabulação. Verificamos, sobretudo na década de 2010, um investimento na coletivização de questões sociais por meio do emprego de atores não profissionais representantes de uma determinada raça, classe ou gênero. Busca-se analisar esta nova relação estética e ética com os atores não profissionais, elevando essa suposta ausência de um “jogo fabricado” (BARON; CARNICKE, 2008) a uma qualidade performativa determinante do jogo atoral, que será, inclusive, marca da cinematografia de diversos diretores contemporâneos.

Nossa hipótese é de que, a partir da década de 2010, houve um investimento de parte significativa dos filmes na criação de um “amalgama total” entre ator e personagem, conforme a definição de Guimarães e Oliveira (2019), construindo a narrativa ancorada sobre a ideia de um corpo ontológico, mas que vai além dele por meio de uma organização poética que privilegia a reflexão crítico-social em detrimento da “consistência psicológica” de uma “personagem-pessoa” (LEAL, 2019, p. 66) dentro da narrativa ficcional, mais especificamente do drama.

Segundo a ideia de “corpo ontológico”, o ator e a personagem compartilham de algum aspecto físico ou mental em comum, o que, muitas vezes, torna-se a própria razão de ser de uma construção ficcional transparente. Nos objetos aqui analisados, trata-se menos de utilizar procedimentos de construção corpórea ou psicológica de uma personagem ficcional e mais de trabalhar a fabulação e a performatividade do ator, destacando os elementos que o une à personagem de modo perene e com causas anteriores ao filme. Essa fabulação, para além de contar a história de um indivíduo, de um ponto de vista psicológico verossímil ou numa narrativa clássica dramática de superação, busca coletivizar a experiência, trazendo tintas do registro épico crítico-analítico do fenômeno.

Além disso, a noção de *performatividade* evoca a noção política e estética defendida por Baumgärtel (2018), no campo das artes, da cena de

um “corpo [que] não significa outro corpo ficcional”, mas que “traz as forças contextuais (sociais e históricas) para si, expõe suas marcas em si próprio” (BAUMGÄRTEL, 2018, p. 134). Trata-se de estratégia similar àquela identificada por Heath (1981) na tipagem do cinema soviético dos anos 1920, em que as pessoas que aparecem em filmes tornam-se “ideias, elementos em um argumento intelectual mais que narrativo [...], exposição social mais que revelação psicológica” (HEATH, 1981, p. 183). No caso aqui analisado, trata-se de encenação de situações vividas pelo ator-personagem a partir de momentos de violência perpetrados pelo Estado, por meio da tortura policial, e que se coletivizam para um grupo social: jovens pretos e pobres das periferias brasileiras.

Em sua análise, Guimarães e Oliveira (2019, p. 5) qualificam o “amál-gama total” como:

um modelo de atuação e de comunicação gestual, uma representação analógica, segundo Barthes (1964, p. 40), que consolida a ideia do amál-gama físico total pelo fato de que o elemento humano [...] se torna indissociável do personagem por possuir determinada condição física ou mental — condição essa que se torna, na quase maioria dos casos, o fato que promove, através da superação e aceitação, a trama dos mesmos. Personagem e ator acometidos pela mesma deficiência onde a de um se torna condição *sine qua non* para a do outro.

Nosso objetivo é expandir o conceito de “amál-gama total” para além da deficiência física ou mental, tomando o corpo ontológico como qualquer aspecto comum entre ator e personagem que seja, ele também, base de construção do filme e, aspecto mais importante, base do jogo atoral. O resultado é a produção de uma ficção ou fabulação que, embora ancorada em reencenação dramática, remeterá ao coletivo via utilização de preceitos épicos e performativos. Buscaremos, assim, compreender o uso ostensivo de atores não profissionais na cinematografia brasileira entre 2000 e 2020, sobretudo na década de 2010, e como esse tipo de procedimento elabora temas sociais do ponto de vista da coletividade.

Dois momentos de uso de atores não profissionais no cinema brasileiro contemporâneo

No que diz respeito ao uso de atores não profissionais no cinema brasileiro, a separação das décadas de 2000 e 2010 se faz importante porque há uma distinção relevante entre esses dois períodos. No começo dos anos 2000, a cinematografia brasileira era composta, em sua maioria, por diretores já consagrados no cinema, na televisão e na publicidade. Muitos deles produziram obras que se voltavam a questões sociais do país, como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), *Cidade dos Homens* (Paulo Morelli, 2007) e *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007). Esses filmes empregavam frequentemente atores não profissionais oriundos das comunidades retratadas, mas que passavam por intensa preparação para atingir um grau de controle de jogo verossimilhante dentro da estética realista/naturalista (XAVIER, 2005). Com isso, buscava-se um “efeito não profissional”, a impressão de que o ator não está atuando” (GAGGIOTTI, 2023, p. 248), o que potencializaria a impressão de realidade naquelas obras. Tratava-se de uma estética produzida por cineastas de classes mais ricas e que buscava ajustar as personagens à visão da classe dominante sobre os mais pobres (CÉSAR, 2006).

Tais filmes, em geral com alto investimento na produção e divulgação, lançam mão de um período de preparação para que o elenco aprenda a atuar tal como indicam as especificidades dos métodos realistas e naturalistas contemporâneos; ou seja, em linhas gerais, pelo emprego de caracterização de personagem, verossimilhança gestual e marcação de cena a partir de decupagem prévia. Assim, muitos dos atores não profissionais de *Cidade de Deus*, embora tivessem origem em favelas semelhantes àquela do filme, viam suas histórias pregressas servindo mais como um ativo da publicidade (GLEGHORN, 2017) do que um elemento que modifica a qualidade do jogo atoral.

De fato, os atores não profissionais de *Cidade de Deus* passaram por dois meses de ensaios durante seis dias por semana (CARDOSO, 2014, p. 152). O trabalho foi conduzido sobretudo por Fátima Toledo,

conhecida por seu método de preparação que usa aspectos pessoais dos atores para a construção das personagens e da cena (CARDOSO, 2014). O efeito final no filme é um jogo naturalista, caracterizado por “sua força expressiva e sua eficácia significativa” (DAMOUR, 2014, p. 187), um jogo em que são elementos centrais construir e dar a ver de forma reivindicada a psicologia e a fisiologia das personagens (DAMOUR, 2016), o que daria à expressão atoral uma certa organicidade em seu resultado.

Já nos anos 2010, temos a chegada de uma nova geração de realizadores, muitos deles oriundos das classes baixas, que viabilizaram suas produções por meio da democratização de fontes de acesso a investimentos públicos para formação de cineastas e produção audiovisual. Entre elas, destacam-se: primeiro, a ampliação ao acesso à formação superior no país, desenvolvida durante os governos de Luiz Inácio Lula da Silva (2003–2010) e Dilma Rousseff (2011–2016), que envolveu medidas tais como a construção e descentralização de novas universidades no Brasil e também programas de financiamento estudantil; segundo, o barateamento de equipamentos com a consolidação de formatos de captação e exibição digitais; e, terceiro, o aparecimento de programas de fomento local, que permitiram a realização e circulação de obras fora dos grandes centros de produção audiovisual (OLIVEIRA, 2016; RAMOS; SCHVARZMAN, 2018; EDUARDO; HALLAK; HALLAK, 2022). Tais eventos permitiram que novos realizadores surgissem em territórios cuja produção antes era sazonal ou inexistente. Parte dessa nova geração produziu e ainda produz filmes nos e sobre seus próprios territórios, muitas vezes com as pessoas moradoras desses espaços, não raro seus amigos ou familiares, distanciando-se de um modelo industrial de produção (OLIVEIRA, 2016).

Nesse contexto, o *casting* é feito dentro do próprio círculo pessoal dos realizadores. Alguns atores aparecem apenas em um filme ou fazem uma ponta em diversos; outros se tornam profissionais por sua constância nessa cinematografia. Atores como Marquim do Tropa, presente nos filmes de Adirley Queirós, e como Aristides de Sousa e Wederson Nequinho, frequentes nos filmes de Affonso Uchôa, inclusive em funções

técnicas. Caso exemplar é o de Maria José Novais Oliveira, dona de casa e mãe de André Novais Oliveira, que, até o seu falecimento, atuava sistematicamente nos filmes do filho e, postumamente, foi retratada no documentário *Nossa Mãe era Atriz* (André Novais Oliveira e Renato Novaes, 2023) (Figura 1).

Figura 1 – A trupe formada por amigos: a repetição de Aristides de Sousa e Wederson Neguinho na obra de Affonso Uchôa



Fonte: Capturas de tela de *A Vizinhança do Tigre* (esq.) e *Árbia* (dir.).

Assim, em partes significativas desses filmes, ganham força jogos atorais criados a partir dos atores não profissionais e suas *aparentes* limitações. Ressaltamos o aspecto aparente porque, o jogo atorai aqui, em geral, é construído de modo a produzir uma ação performativa, uma ação que dê a ver o discurso político do filme por meio da organização poética da história do ator e por meio de seu corpo, e não para representar personagens ou emoções. O que se opera, em geral, é um jogo contido, rarefeito de expressões e gestos, quase estático; as falas são monocórdicas e as cenas preenchidas com tempos contemplativos em planos longos. Um jogo “hiper-realista” (MARGULIES, 1996) que pode ser confundido com a ausência de composição ou de agência do ator na construção da cena. Isto porque torna-se muito exíguo nesses registros o trabalho de composição nos moldes do jogo dramático realista ou naturalista, que foi condicionado como sinônimo de atuação ou de boa atuação. Nesses casos, também, o arco narrativo costuma carecer de ápices dramáticos, momento em que, em geral, são empregados elementos de um jogo mais ostensivo – excessos corporais de qualquer ordem, sublinhamento do jogo por efeito musical, etc.

O hiper-realismo é entendido aqui, conforme desenvolvido por Margulies (1996, p. 46), como sendo hiper-realista a imagem cinematográfica que faz sempre a representação passar da sua propriedade figurativa para a sua propriedade literal e vice-versa. A estaticidade dos corpos, muitas vezes acompanhada da estaticidade do plano, faz com que não se produza um pacto de suspensão de descrença, como ocorre no jogo naturalista, mas que algum grau de percepção da realidade da filmagem venha à tona.

Passa-se a olhar o ator que, na imagem, não produz uma personagem, ele apenas “está lá” (GUIMARÃES; TINEN, 2020, p. 61) em detrimento da composição gestual e vocal verossímil e equilibrada que cria a personagem. Entretanto, trata-se de aparente ausência de uma poética atoral, como veremos adiante na análise de *Sete Anos em Maio* (AFFONSO UCHÔA, 2019), já que “estar lá” constitui uma poética da performatividade. Nessa poética, não se trata apenas de narrar ou representar um acontecimento alheio ou textual, mas de elaborar poeticamente uma situação real, um problema ao qual se está submetido e, por meio de sua história e de seu corpo, buscar uma resposta cênica. Essas marcas corporais seriam, assim, reveladas pelo dispositivo fílmico.

A oposição naturalismo/hiper-realismo fica evidente ao analisarmos duas representações de infâncias nas periferias: a personagem Zé Pequeno (Douglas Silva), em *Cidade de Deus*, e o ator-personagem Negin (Wederson Neginho), em *A Vizinhaça do Tigre* (AFFONSO UCHÔA, 2014). A representação em *Cidade de Deus* busca valorizar a composição da personagem, com destaque para o detalhamento de figurinos e objetos: a arma usada em cena parece verdadeira, o corpo de Douglas Silva exibe uma pele brilhante que simula suor ou oleosidade, seu rosto expressa a violência da personagem Zé Pequeno. O jogo atoral naturalista, ao evocar aspectos fisiológicos e psicológicos na construção das personagens, na metodologia e no resultado, direciona a condição destas para um determinismo de natureza (LEITES, 2020). Soma-se a isso a correlação da obra com episódios históricos do Rio de Janeiro que reforçam o universo retratado como “real”, embora tensionamentos do real busquem ser encobertos pela proposta ficcional do filme.

A questão é que esse suposto retrato da realidade faz com que não só as personagens sejam alvos do determinismo, mas também toda a classe retratada no filme, produzindo estigmatizações (CÉSAR, 2010). É contra essa estigmatização que o jogo atoral dos anos 2010 discutido aqui irá se voltar. Ele não apresenta uma intensidade naturalista, uma evocação a um extremo psicossocial — uma favela com um mal ou doença sociais intrínsecos, mas, ao contrário, se enche de tempos de contemplação.

Em *A Vizinhança do Tigre* vemos Neguin em seu cotidiano, divertindo-se com uma arma de brinquedo com o mesmo entusiasmo com que, anteriormente, havia pintado o rosto com tinta branca. O filme mostra sua discussão com um amigo sobre o fato de a arma de brinquedo chamar a atenção das pessoas do bairro. Seu rosto não tem destaque, ele tem a face voltada para a profundidade de campo, suas expressões não importam. O que importa é a situação em que eles estão, a simulação da arma, o jogo, a brincadeira. O real é evocado não pelo seu excesso naturalista, mas por seu cotidiano banalizado: as crianças brincam, sem grande emoção, com armas. Essa perspectiva hiper-realista e performativa é preponderante para a construção das personagens na filmografia de Affonso Uchôa (Figura 2).

Figura 2 – Dois enquadramentos e dois jogos atorais para a infância nas periferias brasileiras



Fonte: Capturas de tela de *Cidade de Deus* (esq.) e de *A Vizinhança do Tigre* (dir.).

A fabulação como coletivização da experiência: *Sete Anos em Maio*

No caso de *Sete Anos em Maio*, a relação ontológica é dada desde o início: o filme é a fabulação, a ordenação poética de um episódio da vida de

Rafael dos Santos Rocha, que, ao ser confundido com um traficante de drogas, foi sequestrado e torturado pela polícia, que tentava lhe extorquir.

Para esmiuçar o jogo atoral performativo que Rafael apresenta em tela a partir de sua relação ontológica com a personagem e com a fabulação, é importante compreender as características dos atores nos filmes de Affonso Uchôa. As obras do diretor empregam dois tipos de atores: uma minoria de profissionais oriundos do teatro, em geral, em papéis secundários; e uma maioria de protagonistas que são homens e jovens de Contagem (MG), muitos deles amigos do realizador, e ele também oriundo dali. Esses atores não profissionais entram nos filmes escolhidos para uma reencenação de suas vidas: em filmes mais próximos do documental — *A Vizinhança do Tigre* — ou em obras de investida ficcional mais evidente — *Arábia* (AFFONSO UCHÔA E JOÃO DUMANS, 2017). Esta toma aspectos essenciais da vida do ator não profissional, Aristides de Sousa, para a construção de uma ficção que se distancia de sua biografia para falar de um coletivo, de jovens das classes pobres das periferias do interior do Brasil e da classe trabalhadora dos anos 2010.

Assim como Uchôa, uma certa produção contemporânea — grande parte dela mineira — reforça a ideia de mudança de paradigma a partir da década de 2010. São obras muitas vezes classificadas como documentários, mas onde a fabulação promove uma investida ficcional no filme e, o ponto importante para este artigo, produzem um jogo atoral. “A montagem em *Sete anos* reflete o processo do filme, cujo objetivo principal era dar a palavra ao Fael” (UCHÔA *apud* CHIARETTI; ARAÚJO, 2020, p. 208). Trata-se de uma *mise-en-scène* na qual o trabalho atoral está em diálogo com a câmera, sendo produzido para ela e com ela. Passemos agora à análise de como se dá o jogo atoral em *Sete Anos em Maio* e como, através de três operações narrativas, o corpo dos atores nesse filme constitui um corpo ontológico.

Reencenar

Sete Anos em Maio pode ser dividido em três blocos principais e se estrutura em torno da representação/relato/alegoria da tortura sofrida por um

jovem pela polícia. Cada bloco é precedido por um prólogo, sequência em que o ator chega ao espaço onde ocorrerá a ação. A primeira parte, a *reencenação* da tortura, é precedida pela imagem da silhueta de Rafael, que, no meio da rodovia, caminha em direção à câmera na quase completa escuridão.

Depois desse prólogo, o filme passa para um terreno onde está um grupo de amigos que começará a reencenação. Eles estão em torno de um baú, de onde pegam roupas e objetos que compõem o uniforme padrão de um policial; entretanto, não se trata de um uniforme completo, e eles dividem as partes. O jogo proposto pela *mise-en-scène* os provoca também a usar a imaginação para completar a encenação (Figura 3).

Figura 3 – A troca do chinelo pela bota: os elementos indiciais da polícia na composição das personagens



Fonte: Capturas de tela de *Sete Anos em Maio*.

As partes de uniforme que eles passam a usar e que vestem com evidente admiração já são o bastante para que se sintam autorizados a torturar. Acham-se bonitos com essas roupas, fazem poses para uma câmera fotográfica imaginária enquanto a transparência do dispositivo é mantida, já que a câmera nunca é referenciada. A reencenação aqui é um jogo transparente de “faz de conta”, em que esse grupo de vigilantes sairá à noite em busca de bandidos (Figura 4).

Figura 4 – O empoderamento a partir do figurino da polícia



Fonte: Capturas de tela de *Sete Anos em Maio*.

O grupo, então, aborda Rafael. Seu primeiro gesto é o de rendição: mãos atrás da cabeça e pernas abertas, postura que ele mantém mesmo quando é derrubado. O “*gesto social*” (BRECHT, 1978, p. 155) de Rafael é mais do que uma simples gestualidade de uma personagem ou de um sujeito. Ele visa mostrar a síntese da relação do homem periférico com as forças policiais que o abordaram. Rafael sabe qual é seu papel, seja em uma abordagem ficcional, como a que vemos, seja em uma abordagem real. Seus aspectos físicos não são muito diferentes daqueles dos homens que o rendem, e mesmo o uso de uniformes pelos primeiros não garante uma diferença fundante entre eles. O jogo aqui não é o da busca por uma verossimilhança gestual que visa destacar as características da personagem que não são necessariamente próprias ao ator; mas um jogo que se alimenta da singularidade humana do intérprete, ligada à sua aparência física e, concomitantemente, à sua posição social.

Ainda sobre o gesto social de Rafael, este funciona como metonímia da performance na reencenação. “Nesse sentido, a performance é o gesto em vias de se colocar em cena, mas que, nesse ‘em vias de’, reinventa a cena sem, finalmente, se reduzir a ela” (BRASIL, 2011, p. 7). O gesto de Rafael tensiona o imaginado e o vivido, o jogo dos atores e a tortura real que é revisitada, “a performance expõe a continuidade existente entre um domínio e outro” (BRASIL, 2011, p. 7). Funciona como comentário sobre o corpo condicionado pelas constantes abordagens policiais e uma crítica a essa abordagem; um gesto que cria a cena e evoca para além dela (Figura 5).

Figura 5 – O gesto social de Rafael



Fonte: Capturas de tela de *Sete Anos em Maio*.

A performatividade desses sujeitos aparece também na brincadeira engendrada para reencenar, de maneira canhestra, este episódio comum na vida desses jovens: a abordagem policial. Aqui, é a maneira artificial com que eles se caracterizam como policiais que opera como elemento de distanciamento da ação, revelação do dispositivo e ponte com o mundo real. “A tricotomia corpo do ator/personagem/ ator interpretando o personagem se torna nessas aparições uma só entidade significativa; uma necessariamente nos fazendo lembrar da outra” (GUIMARÃES; OLIVEIRA, 2019, p. 18). Por não serem personagens amplamente desenvolvidas e por sua caracterização fazer referência tanto aos jovens de periferia (os chinelos) quanto à instituição policial (a bota), o estabelecimento de uma das instâncias – ator ou personagem – nunca se completa. Essa oscilação leva ao questionamento se poderíamos estar diante de um episódio passado com o próprio Rafael.

Narrar

A resposta da pergunta acima vem no segundo bloco. Precedido pela chegada de Rafael em uma subestação de energia da Companhia Energética de Minas Gerais (CEMIG), a segunda parte o mostra diante de uma fogueira com a estação ao fundo. Ele passa, então, a narrar o episódio em que, anos antes, ali mesmo, ele foi levado por policiais e torturado (Figura 6).

Figura 6 – A narração



On m'a pris pour un dealer, en 2007.

Fonte: Captura de tela de *Sete Anos em Maio*.

O plano-sequência da narração tem 17 minutos. A câmera permanece fixa e Rafael se mantém o tempo todo virado a três quartos da imagem. Ele narra a tortura da polícia, sua posterior fuga para a região metropolitana de São Paulo e como ali ele se tornou viciado em crack, terminando, depois de anos, de volta à Belo Horizonte. Embora longa e detalhada, respeitando o tempo da ação, a narração é sintética e sem hesitação na fala. O ônibus que passa ao fundo durante a cena e atrapalha a limpeza de suas palavras é um indicativo da ausência de uma mão que corrige, que corta, que manda voltar e refazer. Rafael está sozinho com o público, ou talvez consigo mesmo, e o controle do ritmo da cena está em sua narração.

Essa narração é o que sela o amálgama entre a ficção apresentada na reencenação anterior e o fato real ocorrido com Rafael. Se antes já havia elementos do corpo ontológico que poderiam ser pinçados da imagem, agora, o testemunho de Rafael deixa evidente que o corpo que representa e narra é o mesmo que viveu e reviveu, na parte anterior do filme, a experiência (MESQUITA, 2019; COSTA JÚNIOR, 2022). Para além da enunciação no ato de narrar, é por meio do corpo que se realiza o amálgama. A experiência marcante vivida por Rafael faz com que só o

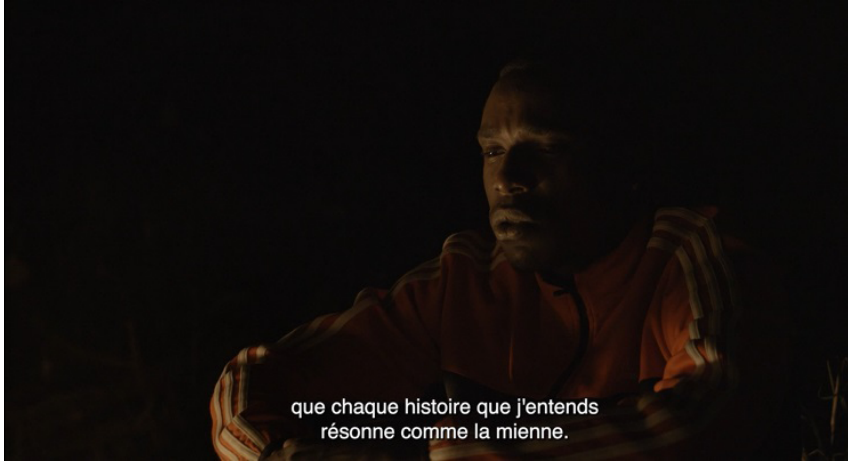
seu corpo em cena possa ser capaz de reviver o ocorrido. Caso um outro ator o representasse de maneira naturalista, o horror vivido por Rafael estaria sempre ao lado da composição da personagem, da qualidade dessa composição. Estaríamos em outra ordem de jogo atoral onde o drama e a identificação pela emoção teriam mais força. No caso de Rafael, o jogo atoral está no seu trabalho retórico, na construção narrativa, um trabalho do ator-narrador épico, que “executa um jogo difícil entre metamorfose e distanciamento” (ROSENFELD, 1985, p. 161). Rafael revisita sua tortura e analisa aquilo que viveu, como o faz com seu contexto social. Ao mesmo tempo, um esmaecimento de outros elementos da *mise-en-scène*, como a montagem, leva a atenção para o seu corpo, aumentando a relação ontológica deste com o fato narrado.

Sete Anos em Maio não faz do amálgama total objeto de comiseração do espectador. O movimento seguinte é ampliar a dimensão ontológica do corpo de Rafael para uma série de pessoas, algo que já estava indicado na reencenação pela escolha do grupo de iguais para serem seus algozes. Essa coletivização, diferente do determinismo naturalista, é uma perspectiva crítica da relação entre as personagens. Por esse motivo, o jogo atoral de Rafael nos três blocos opera na ordem da síntese, não do detalhamento. Ele visa transmitir uma reflexão sobre os (e com alguns dos) agentes sociais envolvidos, tomando um lado na narrativa.

Após a longa fala de Rafael, um contraplano indica que seu interlocutor não era o diretor fora do plano nem o espectador fora do quadro, mas sim um outro homem, também negro, que, depois de um longo silêncio diz: “A tua história é triste, como aquela de todo mundo que eu encontro”. Depois, indagado por Rafael, esse interlocutor responde que sua história é também igual à narrada (Figura 7).

A aparição deste homem, Wederson Neguinho, muda a chave épica da narração para o diálogo dramático. Mas, a adesão ao drama para por aí. A rarefação de gestos e expressões faciais, a voz com pouca variação de volume ou tom chamam a atenção para o que é falado, para a reflexão engendrada pelos dois, não convida a uma identificação emocional. O que importa aqui é menos a habilidade desses dois homens de veicular suas

Figura 7 – O interlocutor da narração como agente de coletivização da experiência



Fonte: Captura de tela de *Sete Anos em Maio* realizada pelos autores.

emoções ou dar a ver uma personagem, e mais a elaboração formal de suas experiências (COSTA JÚNIOR, 2023). Não mais o arco dramático do herói clássico, da perdição à redenção, mas a pontualidade emotivo-descriptiva de um sujeito social que também é formado pelo meio em que está inserido e que tem consciência de como esse meio age sobre si. Dois homens brasileiros negros, com uma série de experiências comuns e histórias de violência a compartilhar.

Nesse sentido, é patente a diferença entre os jogos atorais dramático, épico e performativo. O primeiro busca representar algo. O foco está na produção de um sujeito — a personagem — em busca de um resultado verossímil de acordo com o momento histórico em que essa representação é feita. Já o preceito épico, linha central deste bloco, faz com que o ator se engaje mais na sua função dentro da narração do filme, ou seja, naquilo que Leal (2019, p. 43), a partir de sua leitura de Greimas, colocou como um actante. O ator quer apresentar algo e o foco está no objeto — naquilo que é narrado. Entretanto, vale ressaltar que em *Sete Anos em Maio*, mesmo a representação e a apresentação são contaminadas por um jogo performativo que tem como base o corpo ontológico de seus atores.

O jogo performativo é aquele que, em cena, quer viver algo e, por meio da elaboração formal, transmitir essa vivência (TAYLOR, 2003). O foco está na produção de uma vivência no corpo do ator, em que imaginação e experiência se entrelaçam, mas na qual a presença da personagem ficcional é exígua ou inexistente.

A partir dessa perspectiva, podemos recorrer à teoria da performance de Richard Schechner (1988), recuperada por Leda Maria Martins (2011), e também à menção de James Naremore (1988) à dimensão de “moldura” proposta por Erving Goffman (1974). Ambos os conceitos buscam compreender os aspectos encenados ou (re)criados das ações cotidianas. Martins (2011, p. 102) pontua a performance como “uma rede de inter-relações, interlocuções, movimentos e ações motivadas e recuperadas”. Ela liga a performance a uma ação cotidiana (re)elaborada, o que no filme pode ser verificado nas três formas de recobrar e transmitir a experiência de Rafael. Esse resgate é enquadrado não só pela *mise-en-scène*, mas também pelo jogo atoral, pelo gesto e pelas ações.

Exemplo dessa recuperação se nota, na abordagem policial, quando Rafael diz seu nome completo: “Rafael dos Santos Rocha”. Essa evocação ao nome completo, ao nome que consta no CPF — como também nos créditos do filme — presentifica o Rafael real, o cidadão abordado de forma violenta por uma instituição do Estado. A evocação ao nome completo é também uma forma de sobrevivência: Rafael não é apenas um nome, mas uma identidade de um sujeito e um cidadão.

O jogo performativo também lança mão de um “arranjo” (GOFFMAN, 1974 *apud* NAREMORE, 1988, p. 22) que “divide pessoas em dois grupos fundamentais, designando alguns como *performers* e outros como espectadores. Ele [o arranjo] propõe um grau de ostentação não usual, uma [...] ‘visibilidade’” (NAREMORE, 1988, p. 22) que é partilhada por ambos os grupos no mesmo espaço e tempo.

Vale ressaltar, entretanto, que essa realidade partilhada se vincula pouco à relação espacial presente em uma performance nas artes da cena, já que o momento da filmagem não é o mesmo da exibição. No caso aqui analisado, a realidade partilhada se dá mais por uma conexão

temporalmente no real. Trata-se não de uma partilha do espaço, mas de uma “paisagem temporal [que] também se expande para o antes e o depois do evento, nela incluindo todos que a integram” (MARTINS, 2011, p. 105). A narração de Rafael conecta a ele e aos interlocutores intra e extradiegéticos à dimensão da tortura vivida por ele e pelos outros que passaram pela mesma situação. Ele diz: “voltar aqui, pra mim, é como se eu voltasse no tempo, como se aquele dia nunca deixasse de existir”. Acrescentando a essa constatação a fala de Neguinho evocando a pilha de corpos que cresce desde antes dos dois nascerem, que cobriu o céu e que continua crescendo, é esta menção ao histórico que é partilhado por eles e que se encontra fora do filme.

Dessa forma, *Sete Anos em Maio* não é apenas uma representação ou relato. Trata-se de uma fabulação que cria o Rafael ficcional a partir da história do Rafael real; mas o primeiro nunca se completa, ele precisa e evoca o outro a todo momento. “*Nem puramente fato, nem puramente feito, o corpo se constitui, se cria e se inventa — efetivamente — enquanto se performa, enquanto se expõe e, nessa exposição, estabelece uma relação constituinte*” (BRASIL, 2011, p. 7, p. 10). Sob esse aspecto, a repetição da história de Rafael (recorrente também a diversos jovens negros brasileiros) se configura com um dos elementos da dimensão performativa do jogo. Ele é a recuperação e ritualização da tortura vivida, é a fissura entre o real e o imaginado pelos atores.

Em vista disso, a dimensão performativa do jogo atoral que vemos no cinema brasileiro aqui analisado parte dessas dimensões e busca, como pontuado por Baumgärtel (2018), a dimensão social e coletiva. Trata-se de um jogo que sempre aponta para o coletivo e para uma realidade partilhada, uma “alienação” (BRASIL, 2011, p. 7, p. 10) ao tornar-se outro, ou, como diz Neguinho “Ainda dá pra ver as mancha [sic] de sangue no asfalto, e não é só o seu [...]. A gente tem que seguir adiante por nós e por eles também”.

Em suma, podemos sintetizar que o jogo atoral com enfoque dramático se engaja na representação de uma “personagem-pessoa”; já o enfoque épico produz um jogo cujo núcleo é a transmissão de uma narrativa. Por fim,

o jogo performativo promove a ênfase no arranjo poético de elementos vividos pelo ator e que são revividos e coletivizados dentro do filme. O que há em comum nesses três elementos é o ator como criador no arranjo formal do filme e como parte constituinte da *mise-en-scène*, e não como um acessório desta. Rafael se coloca em um exercício de linguagem, de como a linguagem cinematográfica pode refazer a experiência vivida, e não como ela produz uma personagem a serviço de uma narrativa.

Alegorizar

Após estabelecido que a experiência de Rafael é também de uma coletividade, o último bloco nos apresenta essa multidão em imagem: não é mais um homem solitário que chega em uma praça durante a noite, mas um coletivo. Filmados da cintura para baixo, só podemos afirmar que são todos pretos e pardos e que usam chinelos. Mais tarde, veremos seus rostos e descobriremos que esse coro é composto por homens e mulheres, jovens de idades variadas e que, entre eles, está Rafael (Figura 8).

Figura 8 – A brincadeira como alegoria da experiência de Rafael



Fonte: Capturas de tela de *Sete Anos em Maio*

O primeiro bloco reencenou a tortura sofrida por Rafael, o segundo a narrou, selando o processo de amálgama total entre personagem e ator, e terminando com a coletivização da experiência. Um movimento semelhante de coletivização pode ser observado na escolha do lugar de desenvolvimento das ações. O primeiro ocorre em um terreno baldio escuro, lugar abandonado onde, no imaginário corrente, bandidos e policiais vão para executar atos ilícitos. Já no segundo bloco, a estação da

CEMIG ganha um caráter metafórico. Um prédio do Estado é o lugar em que os policiais se sentem seguros para cometer os crimes de tortura e extorsão. Durante a narração de Rafael, a estação ao fundo funciona como a representação de um Estado omissivo que permite que maus servidores executem crimes dentro de seus aparelhos. Já o bloco final se desenrola em praça pública e a baixa iluminação das cenas anteriores — a primeira iluminada por lanternas e a segunda por uma fogueira — é substituída pela luz amarelada da iluminação urbana. Todos estão à vista ali, vítimas e algozes (LEANDRO; ARAÚJO, 2020).

O terceiro bloco alegoriza e resume a história de Rafael, fechando o amálgama entre o corpo do ator e o da personagem ao mesmo tempo que o coletiviza. A “intenção alegórica” (XAVIER, 2015, p. 9) aparece, a princípio, como:

falar uma coisa querendo dizer outra, [...] manifestar algo querendo fazer presente outro algo [...] [qualidade ainda] muito genérica [...] [mas] havendo a mediação reconhecida que se interpõe entre fala e experiência, [...] [em que] fica acentuada a espessura própria da linguagem e a sua relação problemática com a experiência (XAVIER, 2015, p. 9).

Ou seja, por meio de um jogo infantil que se desenrolará na praça, o filme abordará a violência policial na periferia. Em movimento semelhante, falar de Rafael é falar de um grupo social — jovens pobres e pretos — ação que coletiviza o corpo ontológico do protagonista¹.

A multidão que chega, na cena, para diante de um policial, figura que destoa de todos os que apareceram até o momento por ser a personagem mais composta e identificável a um agente social: ela veste todo o uniforme e se porta como um policial. A regra aqui é a da composição da personagem que vai representar a corporação em processo de metonímia. Seu corpo militar, vertical e rígido contrasta com o fundo, em diagonal: a figura da lei parece não se encaixar naquele mundo (Figura 9).

1 Xavier (2015, p. 9) aponta que a etimologia de “alegoria” contém a palavra “*agrorouen*”, que significa “falar em público, na praça”. No caso de *Sete Anos em Maio* a relação é justa. É na praça pública que o filme encerrará o processo de coletivização de suas questões conteudistas e estéticas.

Figura 9 – A composição do policial e sua relação com o espaço



Fonte: Captura de tela de *Sete Anos em Maio*.

Durante a sequência, o policial passa a ser uma *voz off* que coordena um jogo de Morto/Vivo: quem hesita ou se mexe de modo errôneo está fora, assim como pode ser morto quem não cumpre a ordem do policial que lhe aponta uma arma durante uma abordagem. A relação aqui é clara: a polícia está na periferia para matar indiscriminadamente. Entretanto, no final do jogo, Rafael, em paralelo à sua história real, recusa agachar-se e segue encarando o fora de campo, mesmo com as ordens insistentes do policial para que ele esteja morto. O corpo de Rafael, determinante para a construção desse filme e cuja performatividade é a base do jogo atoral, sobrevive e permanece vivo (Figura 10).

Este jogo atoral é uma escolha estética e política diferente daquela do jogo naturalista. A alegoria em *Sete Anos em Maio* teria ligação com o que Xavier (2015, p. 14) aponta como “crise da transparência do mito [na Grécia Antiga]”, a alegoria como “dispositivo imaginativo que, de modo deslocado, expõe conceitos” (XAVIER, 2015, p. 13) que estariam ocultados em um jogo atoral de viés naturalista. No filme aqui analisado, a quebra da transparência é operada por elementos épicos, performativos, e também pelo jogo simbólico criado no último bloco:

Figura 10 – O corpo de Rafael como metonímia do corpo do jovem negro da periferia



Fonte: Captura de tela de *Sete Anos em Maio* realizada pelos autores.

A autopoiesis auto-referencial só pode se tornar politicamente relevante quando nela se media a fronteira entre experiência social e experiência artística, ou seja, quando a performatividade da cena se abre para sua dimensão de ser necessariamente também linguagem e discurso dentro de um contexto social (BAUMGÄRTEL, 2018, p. 147).

A alegoria como uma mensagem oculta evoca uma dupla postura espectral. Primeiro, o deciframento de seu código, que, mesmo simples (brincadeira de Morto/Vivo = violência policial), afasta a sequência de uma leitura pelo viés emocional. É ao intelecto que a cena apela ao se estruturar como:

uma montagem-colagem de elementos reunidos por uma operação cujo princípio está fora deles, elementos que formam um conjunto cuja ordem é a do mecanismo — as peças são radicalmente exteriores umas às outras — e não a do organismo vivo com sua solidariedade particular. Por outro lado, em sua incompletude e justaposições, a alegoria não traz a boa forma organicamente constituída como transfiguração de um mundo dotado de sentido (XAVIER, 2015, p. 25).

Desse modo, o jogo de Rafael opera em um caráter mecânico em que as ações “reencenar”, “narrar” e “jogar” (o Morto/Vivo) se ligam

ao conteúdo, jovens periféricos sob violência policial, por um viés desprovido da organicidade da violência que é frequente nas produções brasileiras de jogo naturalista. Retomando o jogo atoral em *Cidade de Deus*, que serviu como pedra angular do retrato da periferia brasileira nos anos 2000, ali, as ações das personagens, a violência a que estão sujeitas e que cometem, são orgânicas. A *mise-en-scène* opera como uma lente sobre um mundo dado e supostamente independente de uma visão autoral.

Já em *Sete Anos em Maio*, o foco está no discurso e sobre como a pilha de gente morta mencionada por Wederson Neguinho aumenta a cada dia nas periferias brasileiras. Esse discurso não visa apresentar ao espectador uma realidade dada, uma espécie de denúncia, mas recuperar a realidade e revivê-la em cena fazendo “atravessar o *mundo das imagens* pelo *mundo da vida*: este começa antes, é transfigurado pelo filme, e continua, transformado, para além dele” (BRASIL, 2011, p. 7, p. 1). Para isso, a partir de um corpo ontológico, o filme lança mão do jogo performativo, cuja realização, assim como a própria performance, “seja como prática ou como episteme, é, por excelência, relacional, interativa e inconclusiva” (MARTINS, 2011, p 108). Assim como a alegoria do último bloco, o jogo de Rafael busca abrir espaços no filme para uma intervenção consciente e ativa em relação à situação apresentada. Ele está ali, com seu coletivo, engajado em um jogo infantil, cênico, em um princípio também ontológico do trabalho atoral: se colocar em jogo e em situação com seu corpo e imaginação, engendrar poesia a partir de si.

Conclusão

Contrapondo-se a um naturalismo determinista frequente em obras que apresentam as periferias brasileiras, filmes como *Sete Anos em Maio* recorrem ao uso de atores não profissionais para uma fabulação de suas vidas ou de ficções que se assemelham a suas experiências. Entretanto, esse movimento não visa a uma dramatização com enfoque no arco de uma personagem, mas sim à criação de um jogo

performativo que é crítico à estrutura social que produz as condições de vidas precárias retratadas. Para isso, o filme lança mão de uma relação ontológica entre o ator não profissional e a personagem que é coletivizada por meio de um jogo hiper-realista de preceitos épicos e performativos.

Ao evidenciar o processo de recontar a sua história, deixando claro Rafael como agente desse processo, o filme dá a ver seu trabalho atoral. Rafael é agente na organização poética dos eventos, ele está em jogo na cena e não é apenas um sujeito retratado em sua natureza cotidiana. Trata-se de um jogo fabricado tanto quanto o jogo de atores profissionais que aparece no teatro (BARON; CARNICKE, 2008, p. 31-32) e nos filmes naturalistas, assim como também são fabricadas as escolhas de *mise-en-scène* presentes no filme. O jogo atoral em *Sete Anos em Maio* se aproxima de “um teatro performativo que expõe em sua cena a própria transformação; uma instabilidade semiótica cuja constelação faz o espectador perceber o trabalho do tempo como presente que passa, mais do que uma presença plena de cunho *hic nunc et sans*” (BAUMGÄRTEL, 2018, p. 128). A personagem ficcional nunca está completa; ela sempre remete ao referencial no corpo e na história do ator, ela expõe o tempo da narração de Rafael — daí a importância do plano-sequência na narração do segundo bloco. Nesse caso, estamos em um jogo de organização do conteúdo e do discurso fílmico, forma que veremos em outras cinematografias brasileiras, como a de Adirley Queirós e Eliane Caffé.

Assim, *Sete Anos em Maio* se configura como modelo de um gesto cinematográfico estético e ético onde a direção opera questões do coletivo tendo os atores não profissionais como agentes ativos e determinantes da *mise-en-scène*. Ele o faz por meio do emprego de um jogo atoral que não visa um mascaramento do ator sob uma personagem ficcional, mas cria um jogo que dá a ver a sua história de maneira crítica. Isso representa uma nova abordagem da representação de populações socialmente marginalizadas que as considera como determinantes na forma cinematográfica final.

Conflito de interesses: nada a declarar.

Fonte de financiamento: Processo nº 2020/11902-9, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

Contribuições dos autores: Bordinhon, E.: conceituação, curadoria de dados, análise formal, obtenção de financiamento, investigação, metodologia, escrita – primeira redação, escrita – revisão e edição. Guimarães, P.: conceituação, análise formal, obtenção de financiamento, investigação, metodologia, supervisão, validação, escrita – revisão e edição.

Disponibilidade dos dados da pesquisa: Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo está disponível mediante solicitação ao autor correspondente.

Referências

- AVIZINHANÇA DO TIGRE. Direção: Affonso Uchôa. Belo Horizonte: Katásia Filmes e A Produtora, 2014. 1 Filme (94 min.).
- ARÁBIA. Direção: Affonso Uchôa e João Dumans. Belo Horizonte: Katásia Filmes e Vasto Mundo, 2017. 1 Filme (96 min.).
- BARON, C.; CARNICKE, S. M. *Reframing screen performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008.
- BAUMGÄRTEL, S. A eficácia da performatividade: construir o efeito de como acontecimento discursivo. In: BAUMGÄRTEL, S.; CARREIRA, A. (Org.). *Efetividade da ação: pensar a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Gamma, 2018. p. 125-150.
- BRASIL, A. G. A *performance*: entre o vivido e o imaginado. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 20., 2011, Porto Alegre. *Anais eletrônicos...* Campinas: Galoá, 2011. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2011/trabalhos/a-performance-entre-o-vivido-e-o-imaginado?lang=pt-br>. Acesso em: 19 nov. 2024.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CARDOSO, M. *Fátima Toledo*: interpretar a vida, viver o cinema. São Paulo: LiberArs, 2014.
- CÉSAR, A. Fabulação e figuração da alteridade em Cidade de Deus. *RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura*, Salvador, n. 10, p. 72-83, 2006. <https://doi.org/10.9771/rua.vi0.3174>
- CÉSAR, A. Le cinéma comme articulation des différences culturelles : une approche post-coloniale du cinéma brésilien. *Mise au Point*, v. 2, 2010. <https://doi.org/10.4000/map.1172>
- CHIARETTI, M. L.; ARAÚJO, M. A periferia reimaginada: Uma conversa com Affonso Uchôa. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 7, n. 2, p. 192-211, 2020. <https://doi.org/10.14591/aniki.v7n2.677>
- CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. São Paulo: O2 Filmes e Video Filmes, 2002. 1 Filme (130 min.).
- CIDADE DOS HOMENS. Direção Paulo Morelli. São Paulo: O2 Filmes, 2007. 1 Filme (106 min.).
- COSTA JÚNIOR, E. A política e as noites no cinema brasileiro recente. *Revista Eco-Pós*, v. 25, n. 2, p. 258-282, 2022. <https://doi.org/10.29146/ecops.v25i2.27662>

- COSTA JÚNIOR, E. Corpo e experiência histórico-social no cinema brasileiro (2014-2021). *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 50, p. 1-21, 2023. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2023.212682>
- DAMOUR, C. Deux visages du jeu mélodramatique au cinéma : Garbo et Kidman. In: NASTA, D.; ANDRIN, M.; GAILLY, A. (Org.). *Le mélodrame filmique revisitée*. Bruxelas: PIE Peter Lang, 2014. p. 179-189.
- DAMOUR, C. *Montgomery clift: le premier acteur moderne*. Estrasburgo: ACCRA Études Actorales, 2016.
- EDUARDO, C.; HALLAK, R.; HALLAK, F. (Org.). *O cinema brasileiro em resposta ao país 2016–2021*. Belo Horizonte: Universo, 2022.
- GAGGIOTTI, M. *Nonprofessional film performance*. Londres: Palgrave Macmillan, 2023.
- GLEGHORN, C. A star is born: The rising profile of the non-professional actor in recent Brazilian cinema. In: BERGFELDER, T. et al. (Org.). *Stars and stardom in Brazilian Cinema*. Londres: Berghahn, 2017. p. 210-226.
- GUIMARÃES, P. M.; OLIVEIRA, S. O amálgama ator-personagem: da mimesis transparente à atuação experimental. *Revista Famecos*, v. 26, n. 1, e30037, 2019. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2019.1.30037>
- GUIMARÃES, P. M.; TINEN, P. As dimensões políticas da reflexividade épica em O Enforcamento. *Revista Eco-Pós*, v. 23, n. 2, p. 305-329, 2020. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i2.27635>
- HEATH, Stephen. *Questions of cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- LEAL, J. V. R. *Pessoa, figura, presença: o personagem cinematográfico entre o narrativo e o sensorial*. 339 fls. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- LEANDRO, A.; ARAÚJO, M. Torturadores e torturados: a violência de Estado em dois filmes brasileiros recentes. *Doc On-line*, n. 28, p. 40-63, 2020. <https://doi.org/10.25768/20.04.02.28.03>
- LEITES, B. O naturalismo e suas dispersões em filmes brasileiros dos anos 2000. *Intexto*, n. 49, p. 173-195, 2020. <https://doi.org/10.19132/1807-8583202049.173-195>
- MARGULIES, I. *Nothing happens*: Chantal Akerman's hyperrealist everyday. Durham: Duke University Press, 1996.
- MARTINS, L. M. *Performance e drama: pequenos gestos de reflexão. Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 21, n. 1, p. 101-109, 2011. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.21.1.101-109>
- MESQUITA, C. Sete anos em maio: entre a solidão do sobrevivente e a expansão do trauma. In: CARDOSO E VALE, G. et al. (Org.). *Forumdoc.bh.2019*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2019. p. 178-182. Disponível em: <https://www.forumdoc.org.br/catalogos/2019>. Acesso em: 20 jun. 2024.
- NAREMORE, J. *Acting in the cinema*. Berkely/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1988.
- NOSSA MÃE ERA ATRIZ. Direção: André Novais Oliveira e Renato Novaes. Belo Horizonte: Filmes de Plástico, 2023. 1 Filme (26 min.).
- OLIVEIRA, M. C. V. "Novíssimo" cinema brasileiro: práticas, representações e circuito de independência. São Paulo: FFLCH/USP, 2016.

- RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. (Org.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2018. 2 v.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SETE ANOS EM MAIO. Direção Affonso Uchôa. Belo Horizonte: Vasto Mundo, 2019. 1 Filme (42 min.).
- TAYLOR, D. Hacia una definición de performance. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 17-24, 2003.
- TROPA DE ELITE. Direção: José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Filmes, 2007. 1 Filme (119 min.).
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz & Terra, 2005.
- XAVIER, I. *Alegoria, modernidade, nacionalismo*. Lisboa: Azougue, 2015.

Sobre os autores

Eduardo Bordinhon: doutorando em Multimeios no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processo nº 2020/11902-9. Em 2023/24, realizou um estágio de pesquisa no Laboratório Approches Contemporaines de la Création et de la Réflexion Artistique da Universidade de Estrasburgo, sob a supervisão de Christophe Damour. É também ator e professor. E-mail: bordinhon.eduardo@gmail.com.

Pedro Guimarães: mestre e doutor em Cinema e Audiovisual pela Université de Sorbonne Nouvelle (Paris III) e pós-doutor em Cinema no Departamento de Cinema, TV e Rádio da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Coordena o grupo de estudos sobre o ator no audiovisual, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), e participa como membro do Grupo de Pesquisas em Dramaturgia e Cinema, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” de Araraquara, e do Grupo de Pesquisa em Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais da Unicamp. E-mail: pedro75@unicamp.br.

Recebido: 20/06/2024

Aceito: 17/12/2024