

**CENTRO UNIVERSITÁRIO INTERNACIONAL UNINTER
MESTRADO PROFISSIONAL EM EDUCAÇÃO E NOVAS
TECNOLOGIAS**

NEUZA DE FÁTIMA DA FONSECA

**OS INCONFIDENTES E O BARROCO: UMA METODOLOGIA PARA O
PROFESSOR DE HISTÓRIA DA ARTE**

CURITIBA

2019

**CENTRO UNIVERSITÁRIO INTERNACIONAL UNINTER
MESTRADO PROFISSIONAL EM EDUCAÇÃO E NOVAS TECNOLOGIAS**

NEUZA DE FÁTIMA DA FONSECA

**OS INCONFIDENTES E O BARROCO: UMA METODOLOGIA PARA O
PROFESSOR DE HISTÓRIA DA ARTE**

**CURITIBA
2019**

NEUZA DE FÁTIMA DA FONSECA

**OS INCONFIDENTES E O BARROCO: UMA METODOLOGIA PARA O
PROFESSOR DE HISTÓRIA DA ARTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Educação e Novas Tecnologias – do Centro Universitário Internacional - UNINTER, Curitiba, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Educação e Novas Tecnologias.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Otávio dos Santos.

**CURITIBA
2019**

F676i Fonseca, Neuza de Fátima da
Os inconfidentes e o barroco: uma metodologia para o
professor de história da arte / Neuza de Fátima da
Fonseca. - Curitiba, 2019.
253 f.: il. (algumas color.)

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Otávio dos Santos
Dissertação (Mestrado Profissional em Educação e
Novas Tecnologias) – Centro Universitário Internacional
Uninter.

1. Arte barroca. 2. Arte – Estudo e ensino. 3. Ensino –
Metodologia. 4. Cinema na educação. 5. Educação - Inovações
tecnológicas. I. Título.

CDD 371.334

Catálogo na fonte: Vanda Fattori Dias - CRB-9/547

CENTRO UNIVERSITÁRIO INTERNACIONAL UNINTER
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO, PESQUISA E EXTENSÃO-PGPE
PROGRAMA DE MESTRADO PROFISSIONAL EM EDUCAÇÃO E NOVAS TECNOLOGIAS
Secretaria do Mestrado Profissional em Educação e Novas Tecnologias

Defesa Nº 001/2019

**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO PARA CONCESSÃO DO GRAU DE MESTRE EM
EDUCAÇÃO E NOVAS TECNOLOGIAS**

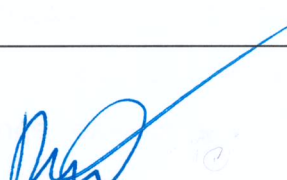
No dia 28 de fevereiro de 2018, às 14h, sala 41, bloco A, do Campus Divina do Centro Universitário Internacional UNINTER, à Rua do Rosário, 147 em Curitiba-PR, reuniu-se a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Mestrado Profissional em Educação e Novas Tecnologias, composta pelos professores doutores: Rodrigo Otávio dos Santos (Presidente-Orientador - PPGENT/ UNINTER), Marilda Lopes Pinheiro Queluz (Integrante Externo – UTFPR), Siderly do Carmo Dahle de Almeida (Integrante Interno Titular- PPGENT/ UNINTER), Ademir Aparecido Pinhelli Mendes (Integrante Interno Suplente - PPGENT/ UNINTER), para julgamento da dissertação: “OS INCONFIDENTES E O BARROCO: UMA METODOLOGIA PARA O PROFESSOR DE ARTES”, da mestranda Neuza de Fátima da Fonseca. O presidente abriu a sessão apresentando os professores membros da banca, passando a palavra em seguida à mestranda, lembrando-lhe de que teria até vinte minutos para expor oralmente o seu trabalho. Concluída a exposição, a candidata foi arguida oralmente pelos membros da banca.

Concluída a arguição, a Banca Examinadora reuniu-se e comunicou o Parecer Final de que a mestranda foi:

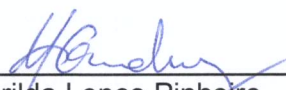
- () APROVADA, devendo a candidata entregar a versão final no prazo máximo de 60 dias.
- () AROVADA somente após satisfazer as exigências e, ou, recomendações propostas pela banca, no prazo fixado de 60 dias.
- () REPROVADA.

O Presidente da Banca Examinadora declarou que a candidata foi aprovada e cumpriu todos os requisitos para obtenção do título de Mestre em Educação e Novas Tecnologias, devendo encaminhar à Coordenação, em até 60 dias, a contar desta data, a versão final da dissertação devidamente aprovada pelo professor orientador, no formato impresso e PDF, conforme procedimentos que serão encaminhados pela secretaria do Programa. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata que vai assinada pela Banca Examinadora.

Recomendações: _____



Dr. Rodrigo Otávio dos Santos
Presidente da Banca



Dra. Marilda Lopes Pinheiro
Integrante Externo



Dra. Siderly do Carmo Dahle de Almeida
Integrante Interno Titular

Dr. Ademir Aparecido Pinhelli Mendes
Suplente



Neuza de Fátima da Fonseca
Mestranda

Dedico essa dissertação à minha mãe Verônica do Nascimento da Fonseca “In Memoriam”, pelos seus sacrifícios para que pudéssemos estudar. E ao meu esposo Luiz Ney Todero, pela compreensão e força em todas as etapas dessa caminhada.

AGRADECIMENTOS

Quando uma jornada se finda, sentimo-nos gloriosos, mas sabe-se que a vitória não é só de uma pessoa. Nesses dois anos de ir e vir (aproximadamente 250 horas dentro de um ônibus), muitos colaboraram para esse resultado, então, meus agradecimentos são a forma de dizer obrigada a cada pessoa querida que me ajudou.

Ao professor Dr. Rodrigo Otávio dos Santos, pela sugestão de tema e título da dissertação, por ter me aceito como orientanda, por ter feito me apaixonar pelo cinema e principalmente pelas orientações.

Aos meus professores do Programa de Pós-graduação em Educação e Novas Tecnologias da Uninter.

Aos meus colegas de mestrado, Ingrid Gayer Pessi, Izabel Cristina Wagner e Luiz Cuch (1/3 do quarteto fantástico), pela cumplicidade, amizade, brincadeiras, corridas divididas nos táxis e Ubers e pelos bons vinhos que degustamos entre reclamações e comemorações.

Às professoras que aceitaram fazer parte da banca Dr^a Marilda Queluz e Dr^a Siderly Dahle de Almeida, também pelas sugestões e contribuições dadas durante a banca de qualificação.

À coordenação do Programa de Pós-graduação em Educação e novas Tecnologias Dr^a Siderly Dahle de Almeida, pelo pronto atendimento às minhas solicitações e dúvidas.

À secretária do referido programa de Pós-graduação, Daniele Nunes da Motta, pela eficiência no trânsito da comunicação aluno-mestrado. Sendo também, uma espécie de “anjo” para os alunos que residem fora de Curitiba.

Ao Ricardo Branco, meu ex-aluno querido, pela elaboração do resumo em língua estrangeira.

Ao meu esposo, Luiz Ney Todero, pelo incentivo e por compreender minha ausência e cansaço.

Aos meus filhos, Lorenzo Todero e Valentina Todero, vocês são a força que me faz sempre buscar cada vez mais.

Aos meus colegas professores do colegiado de Licenciatura em Artes Visuais, do Instituto Federal do Paraná, campus Palmas, Professora Magda Vicini, professor Douglas Colombelli, Professor Tiago Saul e professor Luiz Todero, pelas dicas, referências e incentivo.

Aos meus amigos e amigas da intimidade, aos colegas do mestrado, à minha família, especialmente meu pai, Darcílio Fonseca, irmãos Paulo Sérgio e Sebastião, irmãs Léo e Lu, sobrinhos Wallas, Pablo, Samuel, Carol e Sophia, meu muito obrigada.

Os filmes não existem só ali, na tela, no instante de sua projeção. Eles se mesclam às nossas vidas, influem na nossa maneira de ver o mundo, consolidam afetos, estreitam laços, tecem cumplicidades.

Marcel Martin

Resumo

A presente dissertação pretende promover a produção de uma metodologia para os professores de História da Arte para o ensino do conteúdo referente ao período do Barroco por meio de análise do filme “Os Inconfidentes”. A proposta de desenvolvimento de metodologia, visa sanar uma dificuldade verificada pela pesquisadora, tanto como acadêmica quanto docente, das aulas de História da Arte serem desenvolvidas basicamente com teorias. O estudo do Barroco foi desenvolvido por meio da definição da expressão que nomeia esse período artístico, de sua trajetória e características e o Barroco no Brasil. O cinema foi apresentado por meio de estudos e análise dos elementos da linguagem cinematográfica, que após essa fundamentação fez-se a análise do filme supracitado, levando em consideração os contextos históricos da Inconfidência Mineira e do período do Regime Militar, qual comandava o país na época em que o filme foi produzido. Buscou-se, também, estudar o diretor do filme e o movimento Cinema Novo, do qual fez parte, e apontou-se as características da arte barroca nas cenas e diálogos, assim como os elementos da linguagem do cinema. A pesquisa tem abordagem qualitativa, com objetivos descritivos e com os métodos bibliográfico e documental. A coleta e análise dos dados se deu por meio da observação e análise de conteúdo. O desenvolvimento da metodologia para os professores trabalharem o Barroco por meio de análise do filme se deu basicamente com a elaboração de um plano de aula, obtendo-se como produto um roteiro para as aulas, indicação de atividades, outros filmes e livros sobre os assuntos cinema e Barroco.

Palavras-chave: Ensino do Barroco. Cinema e Educação. Metodologia do Ensino de Arte. Educação e Novas Tecnologias.

Abstract

The present dissertation intends to promote the production of a methodology for teachers of Art History to teach content related to the Baroque period through analysis of the movie "Os Inconfidentes". The proposal of methodological development aims to remedy a difficulty verified by the researcher, both academic and professor, from Art History classes to be developed basically with theories. The study of the Baroque was developed by means of the expression definition that names this artistic period, its trajectory and characteristics and the Baroque in Brazil. The cinema was presented through studies and analysis from the cinematographic language elements, that after this foundation was made the analysis of the movie mentioned above, taking into account the historical contexts of the Inconfidência Mineira and the Military Regime period, which commanded the country in the epoch that the film was produced. It was also sought to study the movie director and the Cinema Novo movement, which he was part of it, and it was pointed out the characteristics of baroque art in scenes and dialogues, as well as the elements of cinema language. The research has a qualitative approach, with descriptive objectives with bibliographic and documentary methods. Data collection and analysis took place through the observation and analysis of content. The development of the methodology for teachers to work the Baroque through analysis of the film was basically with the elaboration of a lesson plan, obtaining as a product a script for the classes, indication of activities, other films and books on the subjects cinema and baroque.

Keywords: Teaching of the Baroque. Movies and Education. Methodology of Art Teaching. Education and New Technologies.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ressurreição de Cristo. Carracci (1593), óleo sobre tela, 217 cm por 160 cm, Paris, Museu do Louvre.....	37
Figura 2 – Crucificação de São Pedro. Caravaggio (1601). Óleo sobre tela, 230 cm por 175 cm. Igreja Santa Maria del Popolo, Roma.....	40
Figura 3 - Ceia em Emaús, Caravaggio, 1601. Óleo sobre tela, 141cm por 196,2 cm. National Gallery, Londres.	43
Figura 4 - Baldaquino de São Pedro, Gian Lorenzo Bernini, 1623-34. Bronze, 28m de altura, Vaticano.....	44
Figura 5 - Domo da igreja de São Carlo nas Quatro Fontes, Borromini, (1638). Roma.	45
Figura 6 - Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia. Salvador, Manuel Cardoso de Saldanha, 1739-1849. Salvador, BA	46
Figura 7 - O triunfo da Glória, Pietro Berentini da Cortona, 1632-39. Palazzo Barberini, Roma	47
Figura 8 - Pintura em perspectiva na Igreja da Ordem Terceira de Nossa senhora do Carmo, José Soares de Araújo, 1778. Diamantina, MG.....	49
Figura 9 - Galeria dos Espelhos, Jules Hardouin-Mansart, 1678.Versalhes, França (1678)....	51
Figura 10 - As Meninas. Velásquez, (1656). Óleo sobre tela, 318 cm por 276 cm. Museu do Prado, Madri.	52
Figura 11 – Detalhe da obra A Conversão de São Paulo, Caravaggio, (1600-01). Óleo sobre tela, 91cm por 69 cm. Capela Santa Maria Del Popolo, Roma	54
Figura 12 – Êxtase de Santa Teresa, Bernini, (1647-52). Escultura em mármore, Igreja de Santa Maria Della Vitória, Roma	56
Figura 13 - Detalhe do retábulo principal da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis Da Penitência, 1702-05, Gabriel Ribeiro. Salvador, BA.	57
Figura 14 - Detalhe do Interior da Igreja e Mosteiro de São Bento 1633-71. Arquiteto: Bernardo de São Bento Correa de Souza. Rio de Janeiro, RJ.	58
Figura 15- A descida da Cruz, Peter Paul Rubens, (1612-14). Óleo sobre painel de madeira, 42 cm por 32 cm. Catedral da Antuérpia, Bélgica.....	59
Figura 16 - Retábulo do Convento de Nossa Senhora da Conceição Dos Cardeais, 1609-92. Lisboa, Portugal.....	62

Figura 17 - Detalhe do retábulo da Igreja Santa Clara, 1416-57, talha dourada, 1730. Porto, Portugal.....	63
Figura 18 - Santíssimo Nome di Gesù all'Argentina, 1568-80. Roma	64
Figura 19- Detalhe da Igreja do Claustro Convento de São Francisco, 1585. Salvador, BA..	67
Figura 20 - Detalhes de um painel do Conventos de São Francisco. Salvador, BA.....	68
Figura 21 - Detalhes da fachada da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência - Salvador, BA.	69
Figura 22 - Interior da Igreja do Convento de Nossa Senhora Das Neves, Ordem Terceira de São Francisco, 1585. Olinda, PE.....	72
Figura 23 -Detalhes da Capela Dourada. Recife, PE.....	73
Figura 24– Arco cruzeiro da Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares.1771. Recife, PE	74
Figura 25- Planta Baixa da Igreja Nossa Senhora da Glória do Outeiro 1714 – 1738. Rio de Janeiro, RJ.	76
Figura 26- Capela-Mor do Convento Santo Antônio, 1707. Rio de Janeiro, RJ.....	77
Figura 27 - Detalhes da ornamentação da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, data não definida, 1657-1733. Rio de Janeiro, RJ.	78
Figura 28 - Talha Dourada da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, 1730. Ouro Preto, MG.....	81
Figura 29 - Igreja de São Francisco de Assis da Penitência, 1762 - 1794. Ouro Preto, MG. ..	83
Figura 30 - Grande Plano Geral. Filme Os Inconfidentes, Joaquim Pedro de Andrade (1972)	105
Figura 31 - Plano Geral. Filme 2001: Uma Odisseia no Espaço, Stanley Kubrick (1968)	105
Figura 32 - Plano Americano. Filme “Para Roma com Amor”, Woody Allen (2012).	106
Figura 33 - Plano Médio. Filme A Busca, Luciano Moura (2013).	107
Figura 34 - Close-up. Filme “Os Inconfidentes”, Joaquim Pedro de Andrade (1972).....	108
Figura 35 - Primeiríssimo Plano. Filme Um Cão Andaluz, Luís Buñuel (1928).	108
Figura 36 - Ângulo Plano. Filme O grande Ditador (The Great Dictator), Charlie Chaplin (1941)	109
Figura 37 - Ângulo <i>Contra-Plongé</i> . Filme Bastardos e Inglórios, Quentin Tarantino (2009).	110
Figura 38- Ângulo <i>Pongé</i> . Filme Grandes Olhos, Tim Burton (2015).....	111
Figura 39 – Figurino realista. Réplica do vestido original da coroação da rainha Vitória. Filme A Jovem Rainha Vitória (2009).	118
Figura 40- Figurino para-realista. Filme Shakespeare Apaixonado (1998).	119

Figura 41 - Figurino do Batman. Filme Batman: O Cavaleiro das Trevas (2008).....	119
Figura 42 - Cena do filme “Os Inconfidentes”, metáfora do esquartejamento de Tiradentes por meio de um pedaço de carne. 1972.	140
Figura 43 – Cena dos poetas comendo e tratando da bandeira do movimento. Os Inconfidentes, 1972.	143
Figura 44 - Imagem do depoimento de Tiradentes. Os Inconfidentes, 1972.....	144
Figura 45- Imagem do enforcamento de Tiradentes, filme Os Inconfidente. Joaquim Pedro de Andrade, 1972.	145
Figura 46 – Tiradentes Esquartejado, 1893, Pedro Américo. Óleo sob tela, 270 cm x 165 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG.	146
Figura 47 - Imagem do Barroco Luso-brasileiro presente no filme Os Inconfidentes, 1972.	148
Figura 48 - Cena teatral. Os inconfidentes, 1972.	150
Figura 49 - Cena da declamação do poeta Tomaz Antônio Gonzaga para Marília. Os Inconfidentes, 1972.	153
Figura 50 - Cena em que Tiradentes está sendo interrogado. Os Inconfidentes, 1972.	154
Figura 51 - Grande plano geral no filme Os Inconfidentes, 1972.	158
Figura 52- Imagem com Plano Geral. Os Inconfidentes, 197	159
Figura 53 - Imagem com Plano Americano. Os Inconfidentes, 1972.	160
Figura 54 - Cena com Plano Médio. Os Inconfidentes, 1972.....	160
Figura 55 - Close-up do rosto de Tiradentes. Os Inconfidentes, 1972.	161
Figura 56 - Ângulo plano. Os inconfidentes, 1972.	162
Figura 57 - Imagem da presença da rainha D. Maria I durante a condenação dos conjurados. Inconfidentes, 1972.	163
Figura 58 - Enquadramento em desequilíbrio. Os Inconfidentes, 1972.	164
Figura 59 - Luz da cena do enforcamento do poeta Claudio Manuel da Costa. Os Inconfidentes, 1972	165
Figura 60 - Davi Com Cabeça de Golias, Caravaggio, 1610. Óleo sobre tela, 125 cm x 100 cm. Galeria Borghese – Roma.....	166
Figura 61 -Cena na semipenumbra. Os Inconfidentes, 1972.....	167
Figura 62 -Cena iluminada. Os Inconfidentes, 1972.....	168
Figura 63 - Luz e sombra para destacar as diferenças entre os personagens. Os Inconfidentes, 1972.....	169
Figura 64 - Contraste Claro-escuro. Os Inconfidentes, 1972.....	170
Figura 65 - Luz e sombra. Os Inconfidentes, 1972.	171

Figura 66 - Imagens de Marília jovem e mais velha usando as mesmas cores de vestido. Os Inconfidentes, 1972.	172
Figura 67 - As diferenças de cores nas roupas dos inconfidentes livres e presos. Os Inconfidentes, 1972.	173
Figura 68 - Cor simbólica da roupa usada por Tiradentes no momento da execução. Os Inconfidentes, 1972.	174
Figura 69- Figurino realista. Os inconfidentes, 1972.	176
Figura 70 – Pequena moenda de cana-de-açúcar, 1822, Debret. Gravura.....	176
Figura 71 – Esquerda - Figurino para-realista. Os inconfidentes, 1972. Direita - Retrato de D. Maria I de autor desconhecido, s/d, atualmente no Museu imperial.	177
Figura 72 - Figurino simbólico. Os Inconfidentes, 1972.....	177
Figura 73 - Jovens Negras Indo à Igreja Para Serem Batizadas.....	178
Figura 74 -Figurino de uniformes de soldados. Os Inconfidentes, 1972.....	178
Figura 75 - Elementos visuais do Barroco. Os Inconfidentes, 1972.	179
Figura 76 - Elementos visuais barroco. Os Inconfidentes, 1972.	180
Figura 77 – Detalhe da pintura do teto da Igreja Matriz de Santo Antônio, 1732, Mestre Ataíde. Tiradentes, MG.....	180
Figura 78 – Martírio de São Mateus, Caravaggio, (1599-1600). Óleo sobre tela, 323 cm x 343 cm, Igreja de São Luis dos franceses – Roma.	186
Figura 79 - Igreja de Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, 1703, Salvador, BA.	187
Figura 80- Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, 1762-1794. Ouro Preto MG.	188
Figura 81 - Carregadores de Café A Caminho da Cidade, Debret, de 1826, aquarela. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, vol. II.....	196
Figura 82 - O Jantar, Debret, 1820, aquarela. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, vol. II	197
Figura 83 - Coroação de D. Pedro I, Debret, 1828, aquarela. Viagem Pitoresca e História ao Brasil, vol. II.....	197
Figura 84 - Baco, 1595, Caravaggio. Óleo sobre tela, 95 cm por 85 cm. Uffizi, Florença.	201
Figura 85 - Saskia como Flora, 1634. Rembrandt. Óleo sobre lona, 125 cm por 101 cm. Hermitage, Rússia.....	202
Figura 86 -Retrato barroco retirado do filme “Os Inconfidentes”. Joaquim Pedro de Andrade, 1972.	202
Figura 87 - Selfie barroca.	203

Figura 88 -Fotografia expressiva barroca.....	205
Figura 89 - Meme, luz das trevas. Cena do enforcamento do poeta Claudio Manuel da Costa. Os inconfidentes, 1972.	206
Figura 90 -Charge contemporânea, s/d. Reinaldo Arenas.	209
Figura 91 -Tiradentes, 1948-1949, Portinari. Têmpera sobre tela, 309 cm ×1767 cm. Coleção: Memorial da América Latina.....	209
Figura 92 -Cartaz do filme “Terra em Transe”, 1967. Reprodução fotográfica autoria desconhecida. Brasil.	210
FIGURA 93 - Capa do filme “Moça do Brinco” de Pérola, 2003. Inglaterra/Irlanda do Norte.	212
Figura 94 - Moça com Brinco de Pérola, 1665, Johannes Vermeer. Óleo sobre tela, 44 cm por 39 cm. Mauritshuis, Holanda.....	214
Figura 95 - Moça com Brinco de Pérola, Scarlett Johansson. Foto de Peter Webber. Publicada em 2007.	215
Figura 96 – Aleijadinho, 1738. Retrato a partir de descrição. Autor desconhecido.....	216
Figura 97 -Cartaz do filme “Todas as Manhãs do Mundo”, 1991, Alain Corneau. França. ..	218
Figura 98 -Education of the Virgin (Educação da Virgem), 1640, Georges de La Tour. Óleo sobre tela, 84 cm por 100 cm. Museu The Frick Collection de Nova Iorque.....	220
Figura 99 -Divulgação no Brasil “A Missão”, 1986. Roland Joffé. Inglaterra e Irlanda do Norte.	221
Figura 100 - O Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo, Companhia de Jesus, 1687, Rio Grande do Sul, Brasil.	223
Figura 101 -Cartaz do filme “O Aleijadinho: Paixão, Glória e Suplício, 2003, Geraldo dos Santos. Brasil.	224
Figura 102 - Imagem da cena em que D. Pedro dá o grito da independência no filme Independência ou Morte, 1972, Carlos Coimbra. Brasil.	226
Figura 103 - Independência ou Morte, O Grito do Ipiranga, 1888, Pedro Américo. Óleo sobre tela, 415 cm por 760. Museu do Ipiranga, São Paulo.....	228
Figura 104 - Cartaz do filme, “Vidas Secas’ 1963, Nelson Pereira dos Santos. Brasil	229
Figura 105 - “Os retirantes”, 1944, Cândido Portinari. Óleo sobre tela, 190 cm x180 cm. MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.	231

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Cronograma	191
-----------------------------	-----

LISTA DE SIGLAS

AD – Assistente do Diretor.

APP – Abreviatura de Application (aplicativo).

JK - Juscelino Kubitschek.

TIC – Tecnologias de Informação e Comunicação.

AI 5 – Ato Institucional nº5.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	18
2 METODOLOGIA DA PESQUISA	24
3. O BARROCO.....	34
3.1 Barroco: trajetória e características.....	35
3.2. O Barroco no Brasil.....	60
3.2.1 Barroco na Bahia.....	66
3.2.2 Barroco em Pernambuco.....	70
3.2.3 Barroco no Rio de Janeiro.....	75
3.2.4 Barroco Em Minas Gerais.....	79
4 O CINEMA	85
4.1 Roteiro.....	86
4.2 Montagem	89
4.2.1 Montagem Rítmica.....	91
4.2.2 Montagem ideológica.....	92
4.2.3 A Montagem Narrativa.....	93
4.3 Elipse.....	95
4.3.1 Elipse de Estrutura.....	97
4.3.2 Elipse de Conteúdo.....	97
4.4 Direção.....	98
4.5 Atores.....	101
4.6 Enquadramento.....	103
4.6.1 Planos	104
4.6.2 Ângulos.....	109
4.7 Luz.....	111
4.8 Cor.....	114
4.9 Figurino.....	116
4.10 Som.....	120
4.11 A relevância da utilização de filmes como fonte de conhecimento no processo de ensino.....	124
5 ANÁLISE DO FILME OS INCONFIDENTES.....	128
5.1 O Contexto Histórico que o Filme Retrata.....	128
5.2 O Filme.....	130

5.2.1 O Diretor e o Cinema Novo.....	133
5.2.2 Cenas principais.....	139
5.3 A linguagem Cinematográfica no Filme “Os Inconfidentes”.....	147
5.3.1 Roteiro do filme “Os inconfidentes”.....	148
5.3.2 Montagem do filme “Os Inconfidentes”.....	151
5.3.3 Elipse no filme “Os Inconfidentes”.....	155
5.3.4 Enquadramento no filme “Os Inconfidentes”.....	156
5.3.5 Luz do filme “Os Inconfidentes”.....	165
5.3.6 Cor no filme “Os Inconfidentes”.....	172
5.3.7 Figurino do filme “Os Inconfidentes”.....	175
5.3.8 Som no filme “Os Inconfidentes”.....	181
6 METODOLOGIA PARA PROFESSORES DE HISTÓRIA DA ARTE EXPLICAREM O BARROCO POR MEIO DO FILME “OS INCONFIDENTES”.....	183
6.1 Plano de aula.....	184
6.1.1 Conteúdo.....	184
6.1.2 Objetivos.....	184
6.1.2.1 Objetivo geral:.....	184
6.1.2.2 Objetivos específicos:	185
6.1.3 Desenvolvimento:.....	185
6.1.4 Cronograma.....	191
6.1.5 Avaliação.....	192
6.1.6 Recursos didáticos.....	193
6.2 Atividades que podem ser desenvolvidas a partir do filme e Barroco.....	194
6.2.1. Fazer a comparação dos figurinos dos personagens do filme com as aquarelas de Debret.....	194
6.2.2 Produção de cenas curtas.....	198
6.2.3 Quadros vivos.....	199
6.2.4 Selfies barrocas.....	200
6.2.5. Pensar a composição com cenários em outros locais (o entorno, a cidade, a instituição de ensino, etc.).....	204
6.2.6 Fotografia como modo expressivo, dramático e montagem.....	204
6.2.7 Memes.....	205
6.2.8. Pequenas animações.....	206
6.2.9 Modo de representar a ditadura (liberdade, censura).....	207
6.2.10. Buscar outras representações de Tiradentes.....	208

6.2.11 Produção de <i>Gifs</i>	209
6.3 Indicações de outros filmes para trabalhar em sala de aula o conteúdo Barroco e o filme “Os Inconfidentes”.....	210
6.3.1 Terra em Transe (1967) – Glauber Rocha.....	210
6.3.1.1 Contexto do filme.....	211
6.3.2 Moça com brinco de pérola (2003), Peter Webber. (Girl with a Pearl Earring)....	212
6.3.2.1 Contexto do filme.....	213
6.3.3 O Aleijadinho (1978), Joaquim Pedro de Andrade.....	216
6.3.3.1 Contexto do filme.....	216
6.3.4 Todas as manhãs do mundo (Tous Les Matins Du Monde), (1991), Alain Corneau.....	217
6.3.4.1 Contexto do filme.....	218
6.3.5 A Missão, (The Mission) (1986), Roland Joffé.....	220
6.3.5.1 Contexto do filme.....	221
6.3.6 O Aleijadinho: Paixão, Glória e Suplício (2003), Geraldo dos Santos.....	224
6.3.6.1 Contexto do filme.....	224
6.3.7 Independência ou Morte (1972), Carlos Cimbra.....	226
6.3.7.1 Contexto do filme.....	227
6.3.8 Vidas secas (1963), Nelson Pereira dos santos.....	229
6.3.8.1 Contexto do filme.....	229
6.4 Sugestões de livros sobre o Barroco e Cinema	232
6.4.1 Barroco.....	232
6.4.2 Cinema.....	233
Considerações finais	236
Referências	239
Anexo	245
Filmografia.....	245

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação abrange estudos sobre o Barroco, o cinema e o filme “Os Inconfidentes” de Joaquim Pedro de Andrade, com a função de desenvolver uma metodologia para professores de História da Arte explicarem o Barroco por meio do referido filme para alunos das licenciaturas das diversas áreas de artes. Essa metodologia foi desenvolvida por meio da elaboração de planos de aulas, sugestões de atividades práticas e teóricas e, também, indicações de outros filmes possíveis de trabalhar o conteúdo referente ao período do Barroco.

No decorrer de todo o texto desta dissertação, sempre quando nos referirmos ao observador e espectador, estaremos nos referindo ao professor de História da Arte que é o sujeito desta pesquisa. Esse observador/espectador, para Foucault (1995), é jogado para dentro da obra de arte, seja ela, uma pintura, peça de teatro ou cinema. Ainda para o autor, o observador/espectador ocupa mais que um lugar na obra, podendo ser o personagem arremessado no produto e ao mesmo tempo ser o modelo. Não apenas assiste o espetáculo, mas também interage e assim se pensa no professor, que assiste, participa e cria suas aulas.

O estudo que se materializa nesta dissertação de mestrado resulta, em parte, da minha experiência como professora de História da Arte, do gosto pessoal pelo período do Barroco e da vontade de usar o cinema em sala de aula de forma que gere conhecimento, não apenas de maneira ilustrativa.

O primeiro contato com o referencial teórico do Barroco ocorreu ainda na graduação. Essa experiência, embora tenha abrangido alguns procedimentos metodológicos de ensino, hoje considero muito limitado, pois sempre eram cobrados apenas pelos resumos de apostilas (recortes de livros) e análise (mesmo não conhecendo suas características) de algumas obras do período. Foi determinante para meus anseios acadêmicos, de forma que procurei conhecer pessoalmente muitas obras do Barroco Luso-brasileiro e europeu, levando a perceber a importância desse período para a História da Arte.

Além do gosto pessoal pelo Barroco, também para escolha desse período para estudo nesta dissertação, foi a relevância dele para nossa história, pois, de acordo com Ávila (1997), foi o primeiro estilo artístico e literário trazido pelos europeus (missionários católicos) para nosso país, e a nível mundial, foi um dos estilos artísticos que mais se espalhou, alcançando quase todos os continentes. Para Hauser (1982), essa arte abarca tantas linhas artísticas e aparece em variadas formas nos diferentes países que é impossível reduzir apenas em um simples estilo, por isso, tem-se a necessidade de atribuir algumas categorias como o barroco da corte, o barroco católico ou religioso e o barroco protestante.

O contato com a arte cinematográfica não ia além de gostar de assistir filmes, pois, durante toda a minha formação acadêmica, não tive a oportunidade de conhecer de forma mais aprofundada essa temática. O maior contato com o referencial teórico, deu-se durante as aulas do programa de mestrado, pois, foi a partir daí que me despertou o gosto pela história e os elementos da linguagem cinematográfica.

Todo o referencial teórico para essa dissertação, no que tange ao cinema e ao uso dele em sala de aula, indicada pelo meu orientador, revelou a possibilidade de explorar sua relação com o Barroco, sendo que no início, pensava-se em analisar vários filmes e encontrar as características da arte barroca em cada um deles, mas essa proposta se apresentou inviável, pois, demandava de muito tempo e em dois anos não seria possível realizar essa pesquisa. Em uma conversa do meu orientador com o professor e escritor Marcos Napolitano, surgiu a sugestão de analisar apenas um filme, sendo ele “Os Inconfidentes”, do diretor brasileiro Joaquim Pedro de Andrade (1972), pois a estética desse filme é extremamente barroca. Como a intenção era encontrar características do barroco num filme, essa indicação veio a calhar, pois, ao analisar os elementos da linguagem dessa película, percebeu-se a presença do Barroco, tanto nas imagens quanto no enredo. A presença do Barroco nesse filme não é apenas pano de fundo, mas é elemento narrativo presente na história, desde elementos da linguagem cinematográfica como luz e sombra, a alegorias.

O cinema, com um pouco mais de cem anos, é uma arte que já deve ter cativado bilhões de pessoas, e, com certeza, também serve de objeto para alcançar muitos mais objetivos do que ser simplesmente apreciado como um momento de lazer. Por meio do cinema pode-se aprender, criticar, sonhar, buscar novos horizontes, associar conhecimentos, e quando se trata dessa arte ir para a escola, ampliamos ainda mais suas funções. Para Duarte (2009), vivemos numa sociedade audiovisual, por isso, é de fundamental importância ter o domínio da linguagem do cinema para transitar por diferentes campos sociais, então, a presença do cinema nas escolas é muito bem-vinda. No entanto, o professor observador deve conhecer os elementos que compõem a linguagem cinematográfica, para que possa fazer uma análise completa, tanto da história narrada quanto as intenções empregadas por meio de suas imagens e técnicas. Percebe-se que essa arte vem sendo trabalhada em sala de aula por muitos anos, mas, na sua grande maioria, é aplicada de forma a ilustrar algum conteúdo ou até mesmo para suprir a ausência de algum professor. De acordo com Napolitano (2003), são os vídeos-tapa-buracos.

O cinema é uma arte, embora muitas vezes questionada. Para Martins (2007), é uma arte desde sua invenção e também é uma linguagem que, para ser compreendida, deve ser aprendida. Para Napolitano (2003), o cinema na sala de aula é uma nova linguagem, porém, a forma em

que vem se trabalhando a sétima arte nas escolas, muitas vezes fica limitado a mostrar uma realidade de um determinado lugar, ilustrar algum conteúdo ou simplesmente divertir. A linguagem, as técnicas, o contexto social, histórico e cultural, geralmente, é ignorado.

Para Napolitano (2003), desde o início, o cinema foi pensado para ser elemento educativo, principalmente em relação às massas trabalhadoras, pois, sendo uma arte de fácil reprodutibilidade, seu alcance supera as outras artes.

Com a possibilidade de reprodução da obra de arte, apresentada por Benjamin (1994), o contato das pessoas com trabalhos artísticos passou a ser mais vasto, porém, verifica-se através de experiências da pesquisadora, tanto como acadêmica quanto como professora de História da Arte, que as metodologias usadas para trabalhar conteúdos com esse componente, geralmente são por meio de teorias. Esse tipo de metodologia, muitas vezes, não desperta o interesse dos alunos, o que pode gerar frustrações tanto no professor, quanto no educando e os objetivos das aulas não serem alcançados. Então o problema que se buscou responder foi: como poderia ser desenhada uma metodologia de ensino para trabalhar o Barroco, considerando-se o filme “Os Inconfidentes”, de modo a tornar a aprendizagem dinâmica e reflexiva? Com isso, elaborou-se a hipótese de que, ao interferir em uma sala de aula inserindo uma metodologia através da análise de um filme para compreender o conteúdo do Barroco, pode-se tornar o processo de ensino e de aprendizagem mais significativo.

Com vistas a oferecer respostas ao problema acima formulado, estabeleceu-se o seguinte objetivo geral: desenvolver uma metodologia de ensino para trabalhar com o conteúdo Barroco, com os acadêmicos do curso de Licenciatura em Artes, por meio do uso do cinema em sala de aula analisando o filme “Os Inconfidentes” de Joaquim Pedro de Andrade, com a finalidade de proporcionar aprendizado aos educandos de forma dinâmica e reflexiva. O caminho para se alcançar esse objetivo foi traçado por meio dos objetivos específicos que são: fazer um levantamento aprofundado da história e característica do Barroco tanto europeu quanto luso-brasileiro, além de estudar o barroco nos mais diversos estados brasileiros; estudar os elementos da linguagem cinematográfica, apontando onde encontrá-los em vários exemplos de filmes e principalmente no filme “Os Inconfidentes”; após a análise do filme “Os Inconfidentes”, destacar as características da arte barroca proporcionada pelo uso dos elementos da linguagem cinematográfica e criar atividades por meio da metodologia.

Para o cumprimento dos objetivos propostos, utilizou-se basicamente da metodologia da pesquisa bibliográfica, que para Moreira e Caleffe (2008) consiste em fazer levantamentos em fontes escritas ou faladas. A pesquisa bibliográfica tem como uma das etapas mais fundamentais a revisão de literatura, sendo essa basilar em todo trabalho científico realizado

que influenciará todas as etapas de uma pesquisa, na medida em que apresenta com mais profundidade os fundamentos teóricos em que o trabalho é embasado. É também uma pesquisa de abordagem qualitativa com tipologia aplicada, pois foi realizada com o propósito de resolver um problema.

Quanto aos objetivos, encaixa-se a pesquisa descritiva que para Moreira e Caleffe, (2008, p. 70), essa pesquisa “é um estudo do *status* que é amplamente usado na educação e nas ciências comportamentais”.

O estudo também tem características de pesquisa documental, pois foram utilizadas publicações documentais que se encontram em vídeos, fotografias, pinturas, gravuras, filmes comerciais e programas de televisão, cujo documentos são fontes não escritas primárias que foram produzidas pela autora, fotografias produzidas nas igrejas barrocas da Bahia, e secundárias, elaborados por outros.

Para verificar a possibilidade do estudo do Barroco e da aprendizagem baseada no uso do filme “Os Inconfidentes” em sala de aula e a coleta de dados, optou-se pela técnica de observação e análise de conteúdo, sobre o qual se fez necessário estabelecer categorias de estudos, de modo a organizar a pesquisa. As categorias elencadas foram: roteiro, montagem, elipse, direção, atores, cor, luz, sombra, figurino, som, trajetória e característica do Barroco e o Barroco no Brasil.

Após os levantamentos dessas categorias, para fazer a análise dos dados houve a necessidade de elencar categorias para analisar o filme “Os Inconfidentes”. Essas categorias são: o contexto histórico que o filme retrata, o filme, o diretor e o Cinema Novo, cenas principais e a linguagem cinematográfica no filme, sendo essa última dividida em subcategorias que são: roteiro do filme “Os Inconfidentes”, montagem do filme “Os Inconfidentes”, elipse do filme “Os Inconfidentes”, enquadramento do filme “Os Inconfidentes”, luz do filme “Os Inconfidentes”, cor no filme “Os Inconfidentes”, figurino do filme “Os Inconfidentes” e som do filme “Os Inconfidentes”.

O referencial teórico foi desenvolvido mediante levantamento e seleção de material contido especialmente em livros de acervo particular da biblioteca da Uninter e da biblioteca do Instituto Federal do Paraná, Campus Palmas, filmes comerciais, vídeos e imagens online e fotografias. O referencial teórico privilegiou, na medida do possível, os autores clássicos como, para pensar o Barroco num contexto geral, Hauser (1982), o qual traz uma análise mais sociológica do período do Barroco; já Gombrich (2000) e Janson (1989) nos mostram uma história do Barroco de forma linear. Para o Barroco no Brasil contamos com Ávila (1997), que apresenta uma visão crítica e analítica de aspectos fundamentais do estilo, bem como o de sua

estrutura ideológica e formal, logo Oliveira (2003; 2014), em suas obras, procura diferenciar o Barroco, principalmente nas região de Minas Gerais, do Rococó¹; Bazin (2010), em suas várias obras dedicada ao Barroco, Rococó e na vida de alguns artistas como Aleijadinho. Já para pensar os elementos da linguagem do cinema trouxemos Carrière (2006) e Martin (2007), que discutem as mudanças ocorridas no cinema ao longo do tempo, além da linguagem cinematográfica. Apresentamos outros, também, como Eisenstein (2002), Kenp (1999), Mascelli (2010), que irão apresentar os elementos da linguagem cinematográfica. O cinema na escola foi apresentado por Napolitano (2003), que faz uma relação entre cinema, linguagem e escola, além de trazer muitos exemplos de filmes que podem ser trabalhados na sala de aula. Já Duarte (2009) apresenta o cinema como atividade essencial para a socialização e a inserção no mundo da cultura. Foram estudados muitos outros autores que contribuíram para o desenvolvimento desse trabalho.

Em se tratando da confecção do estado da arte em relação ao tema, o ensino do Barroco por meio de filmes, sentiu-se uma dificuldade na obtenção de referências devido à escassez de títulos publicados na área. Em relação aos estudos científicos sobre os temas separados como Barroco ou cinema, há uma gama significativa de publicações que muito contribuíram para essa pesquisa.

Este trabalho está assim estruturado: Introdução, Metodologia da pesquisa, O Barroco, O cinema, Análise do filme “Os Inconfidentes” e Metodologia para o uso do filme nas aulas.

Na introdução, apresenta-se o tema, o porquê da escolha desse tema, os objetivos e justificativa, a problemática e a metodologia, indicando as partes constituintes da dissertação, assim como um resumo de cada uma delas.

Na segunda parte deste trabalho, buscamos apresentar como se estrutura essa pesquisa, de que forma foram feitas as análises das cenas do filme e quais metodologias foram usadas para obter os resultados

No terceiro capítulo traz-se o Barroco, destacando a definição do termo Barroco e sua evolução histórica, desde seu surgimento em Roma, até chegar no Brasil. Nesse país, sua

¹ Rococó - De acordo com Oliveira (2003), é um estilo artístico que surgiu na França durante o reinado de Luís XV, ligado ao termo “arte decorativa” que no Brasil foi confundido com a fase final do Barroco. Para Strickland (2004), o nome Rococó vem do termo francês *rocaille*, que significa conchas e seixos que enfeitam grotas e fontes. Suas principais características são as tonalidades suáveis, leve e graciosa. Os efeitos pictóricos se unem as talhas e azulejo configurando uma decoração suntuosa. Na decoração não religiosa, conforme Strickland (2004, p. 64), “os pisos eram revestidos com elaborados padrões em folha de madeira, a mobília era ricamente marchetada, decorada com estofamento e incrustações em marfim e casco de tartaruga. Roupas, talheres e porcelanas também eram sobrecarregados com desenhos de flores, conchas e folhas. [...] A arte rococó era decorativa e não funcional”.

investida se deu por meio dos colonizadores portugueses, por isso, as características dessa arte aqui possuem algumas variantes em relação ao Barroco romano, por exemplo.

Nesse capítulo, também, traz-se algumas características do Barroco como a teatralidade, a emoção, luz e sombra, efeitos decorativos e visuais e o conflito. Conhecer cada uma dessas características é de extrema importância para a compreensão desse período artístico.

No quarto capítulo, apresentou-se o cinema e os elementos da linguagem cinematográfica. Procurou-se apresentar cada elemento, sua importância para o resultado final do filme e para os objetivos dos diretores e/ou produtores. Os elementos expostos nesse capítulo são: roteiro, montagem (montagem rítmica, ideológica e narrativa), elipses (elipse de estrutura e de conteúdo), direção, atores, enquadramento (planos e ângulos), luz, a cor e o som e o figurino.

O quinto capítulo, destina-se à análise do filme “Os Inconfidentes”. Para essa análise, levou-se em consideração o contexto histórico retratado pelo filme, que era o da Inconfidência Mineira, e o contexto em que o filme foi produzido, que foi do período da Intervenção Militar e o Cinema Novo, movimento qual fazia parte o diretor desse filme. No decorrer da análise, procurou-se assinalar as características barrocas, tais como, o uso dos contrastes de luz e sombra, a emoção, os conflitos, o exagero nos elementos decorativos, a passagem do tempo, o cultismo, jogo de ideias, entre outras encontradas tanto nas imagens quanto nos diálogos. Para melhor compreender, fez-se o uso de imagens e poesias retiradas do filme.

A sexta parte dessa dissertação está destinada para o desenvolvimento da metodologia para trabalhar o conteúdo Barroco por meio do uso do filme “Os Inconfidentes”. Essa metodologia consiste em traçar um caminho para os professores de História da Arte trabalharem o conteúdo do Barroco, por meio do filme “Os Inconfidentes”, pois se apresenta um plano de aula com uma lista de atividades devidamente explicadas para desenvolver com os alunos a partir da análise do filme. Além disso, também se traz uma lista de filmes que podem ser usados na sala de aula para estudar o Barroco.

A última parte se reserva às conclusões. Seguem-se as referências e, por fim, os anexos, dispostos conforme indicação no sumário.

2 METODOLOGIA DA PESQUISA

A pesquisa realizada nesta dissertação é classificada, quanto à abordagem, como qualitativa, pois se explorou as características do objeto de estudo, focando-se no caráter subjetivo desse. Os dados foram coletados por meio da observação e descrição. As respostas que se alcançou não são objetivas, mesmo porque, nesse tipo de pesquisa, não se pretende contabilizar quantidades, mas sim, entender os porquês que acompanham o objeto.

A abordagem qualitativa, conforme Marconi e Lakatos (2003), tem o espaço natural como sua razão concreta de informações e o pesquisador como sua fundamental ferramenta, supondo uma relação direta dele com o ambiente e a circunstância que está sendo averiguada, habitualmente recorrendo ao trabalho de campo. Ainda para Marconi e Lakatos (2003), na apreciação dos fatos que acontecem espontaneamente, suscetível de influência em sua conjuntura, o pesquisador precisa conservar uma relação estreita e direta com a situação, mantendo a personalidade e contexto das pessoas, gestos e expressões observadas.

Para Marconi e Lakatos (2003), nesse tipo de pesquisa, os materiais recolhidos são majoritariamente descritivos, levando em conta que os dados alcançados nesta observação são predominantes em descrições de pessoas, circunstâncias, fatos; incluindo transcrições de entrevistas, trechos de filmes e vídeos, depoimentos, assim como imagens e fotografias, desenhos e extratos de diversos documentos. Depoimentos são frequentemente empregados para auxiliar nas afirmações, para que também se possam justificar pontos de vista. Mesmo os levantamentos mais simples devem ser metodicamente averiguados.

A abordagem qualitativa nos leva, entretanto, uma série de leituras sobre o assunto da pesquisa, para efeito da apresentação de resenhas, ou seja, descrever pormenorizada ou relatar minuciosamente o que os diferentes autores ou especialistas escrevem sobre o assunto e, a partir daí, estabelecer uma série de correlações para, ao final, darmos nosso ponto de vista conclusivo (OLIVEIRA, 1998, p. 117).

Nesse tipo de abordagem, o autor não tem a pretensão de enumerar ou medir unidades, e sim formar uma conclusão a partir de estudos e observação.

Quanto aos objetivos, encaixa-se a pesquisa descritiva, pois se teve a premissa de como poderia ser desenhada uma metodologia de ensino para trabalhar o Barroco, considerando-se o filme “Os Inconfidentes”, de modo a tornar a aprendizagem dinâmica e reflexiva e, dessa forma, abrindo a possibilidade desse problema de ser atenuado e as práticas do uso do cinema em sala de aula melhoradas, através da observação objetiva e minuciosa da análise e da descrição. Para Moreira e Caleffe (2008, p. 70), essa pesquisa “é um estudo do *status* que é amplamente usado na educação e nas ciências comportamentais”. Para os autores, a investigação descritiva é uma

das categorizações da pesquisa científica, na qual a finalidade é delinear os predicados de uma população, um fato ou experimento para o estudo efetivado.

Na pesquisa descritiva, é de responsabilidade do pesquisador realizar a análise por meio do estudo, o registro e a interpretação dos fatos, porém sem manipular ou interferir nos resultados, podendo apenas comparar como se comportam dentro de um sistema ou ambiente. Esse tipo de pesquisa aparece em vários tipos de estudos, como o estudo de campo e documental.

Este estudo, quanto aos métodos, teve como base a pesquisa bibliográfica, sobre a qual se pretendeu analisar fontes já publicadas em livros e artigos científicos que abordam o tema de maneira didática e científica, a fim de adquirir conhecimentos a partir do emprego predominante advindo desses materiais. A pesquisa bibliográfica foi eleita por se tratar de levantamento, na medida do possível, de toda a bibliografias encontradas. Conforme Marconi e Lakatos (2003), sua finalidade é colocar o pesquisador em contato com tudo aquilo que já foi escrito sobre o assunto. Observou-se, no decorrer da pesquisa, que as publicações em relação ao Barroco, o cinema e o cinema na sala de aula, de maneira isolada, são bastante amplas, porém, quando se busca a junção desses temas, não há muitas publicações.

Para Oliveira (1998), nesse tipo de pesquisa, geralmente, faz-se o levantamento bibliográfico em bibliotecas públicas, particulares e virtuais, faculdades e acervos particulares. E “tem por finalidade conhecer as diferentes formas de contribuição científica que se realizaram sobre determinados assuntos ou fenômenos” (OLIVEIRA, 1998, p. 119).

O estudo também tem características de pesquisa documental, pois foram utilizadas publicações documentais que se encontram em vídeos, fotografias, pinturas, gravuras, filmes comerciais e programas de televisão. Esses documentos são fontes não escritas primárias que foram produzidas pela autora (fotografias), e secundárias, elaboradas por outros. Para Marconi e Lakatos (2003, p. 174), “as características da pesquisa documental, é que a fonte está restrita a documentos, escritos ou não, constituindo o que se denomina de fontes primárias. Estas podem ser feitas no momento em que o fato ou fenômeno ocorre, ou depois”.

Segundo Oliveira (1998), os estudos bibliográficos são mais amplos que a pesquisa documental, porém, além de bibliotecas, faculdade e universidades, a documental pode ser realizada em institutos e centros de pesquisas, museus, acervos particulares, bem como em locais que sirvam como fontes de conhecimentos para o levantamento do documento, no sentido de permitir o encontro de uma série de informações para comprovar a existência ou não de uma determinada hipótese que é ou foi objeto de estudo de outros pesquisadores e que, a partir dali,

o pesquisador passa a somar uma série de informações, com a finalidade de elaborar o seu projeto de pesquisa.

Para verificar a possibilidade do estudo do Barroco e da aprendizagem baseada no uso do filme “Os Inconfidentes”, em sala de aula, optou-se pela coleta de dados com uso da técnica de análise de conteúdo e observação. A análise de conteúdo, conforme Janis (1982), fornece meios para descrever o conteúdo de todos os tipos de comunicação, seja ela, jornal, programa de rádio e televisão, filmes, vídeos, entre outras.

Conforme Bardin (2009), a análise de conteúdo, como método, consiste em um conjunto de técnicas de análise de comunicações ordenadas e objetivos de exibição de conteúdo das informações a serem analisadas. E ainda, para a autora, na produção de inferências, em análise de conteúdo, não se pode ponderar apenas a produção de suposições subliminares sobre determinados dados, porém se torna fundamental essas deduções com conjeturas teóricas de acordo com as mais diversas concepções de mundo e das situações concretas de seus produtores e/ou receptores. Essas situações reais podem ser estimadas segundo o contexto sócio histórico de sua obra e recepção.

Para a análise de conteúdo, fez-se necessário estabelecer categorias de estudo, de modo a organizar a pesquisa. As categorias foram as seguintes: roteiro, montagem, elipse, direção, atores, enquadramento, luz, cor, figurino, som, trajetória e características do Barroco e Barroco no Brasil. Por meio da fundamentação teórica, pôde-se fazer o levantamento das características e informações referente a cada categoria. Na terceira parte deste trabalho, buscou-se a trajetória do Barroco, desde o seu surgimento em Roma, com a função de servir como elemento para a igreja católica trazer os seus fiéis, os quais haviam se afastado devido a Reforma Protestante. O Barroco se desenvolveu quase em todos os continentes, inclusive em países cuja religião não era católica. Ao estudar a trajetória, procurou-se evidenciar as características dessa arte, que, para este trabalho, é de extrema importância o professor observador se apropriar, pois servirá para a análise do filme.

A chegada do Barroco no Brasil se deu por meio dos colonizadores portugueses, pois, na ocasião da sua chegada nessa terra, era essa a arte que se desenvolvia no local. Aqui, permaneceram as características da arte lusa, como o Nacional Português, com colunas torsas, ornamentação com folhas de parreiras, acanto, pelicanos e fênix. E o Barroco *Joanino*, o qual apresenta colunas salomônicas ornamentadas com figuras humanas, querubins, volutas, conchas, palmas e guirlandas de flores. Entretanto, muitos materiais foram adaptados pelas dificuldades de transportes, principalmente em territórios longe do litoral brasileiro.

Esse estilo de arte é encontrado em todas as regiões do Brasil, pois foram implantados pelas ordens religiosas, com a mesma função que tinha quando surgiu em Roma de catequisar. Em Minas Gerais, essa arte se difere um pouco dos outros lugares, pois, foi implantada pelas irmandades religiosas (formadas por religiosos e leigos), além disso, sofreu influência, também, da arte Rococó, que vinha sendo desenvolvida nesse período na França.

No quarto capítulo foram desenvolvidas as categorias referentes ao cinema, apresentando cada elemento da linguagem cinematográfica e contextualizando-os em exemplos nos filmes, sinalizando sua importância para o resultado final do filme. Nesse mesmo capítulo, iniciamos a técnica de observação, pois foram dezenas de filmes observados para se chegar aos exemplos usados. Todavia, descreveremos, a seguir, apenas a observação do filme “Os Inconfidentes”.

Esse conhecimento adquirido por meio da fundamentação permitiu, posteriormente, a compreensão do filme em questão.

A técnica de observação, conforme Moreira e Caleffe (2008), aplica-se em vários tipos de pesquisa e várias técnicas podem ser empregadas para observar e registrar dados por meio da observação. Para os autores, o uso de computadores e de programas computacionais tem ajudado a resolver os problemas técnicos pertinentes a coletas de dados por meio dessa técnica. Dessa forma, “a observação é uma técnica de coleta de dados para conseguir informações e utiliza os sentidos na obtenção de determinados aspectos da realidade. Não consiste apenas em ver e ouvir, mas também em examinar fatos ou fenômenos que se deseja estudar” (MARCONI E LAKATOS, 2003, p. 88).

O método de observação utilizado pela pesquisadora foi o da observação sistemática, pois, nessa, não há envolvimento com o objeto do estudo, uma vez que esse objeto já está acabado. Para isso, foi realizada à margem do evento com o objetivo apenas de observar o filme para fins de análise.

A técnica de observação que aplicamos para análise e compreensão do filme se desenvolveu da seguinte forma:

- Assistir ao filme a primeira vez para se familiarizar com o enredo, cenário e personagens.

Nesse momento da observação, a pesquisadora assistiu a película de forma linear, sem parar em nenhuma cena, pois a intenção era de conhecer o enredo do início ao fim e ao mesmo tempo, familiarizar-se com os personagens, maneira de falar, de se vestir e onde se passou a história. Para chegar aos resultados, apresentados na análise do filme, precisou-se assistir ao filme completo seis vezes.

- Assistir ao filme para observar e comparar os personagens construídos pelo diretor com os descritos pelos historiadores;

Depois de se familiarizar com o enredo, os personagens e cenário, a pesquisadora passou a assistir o drama para comparar alguns personagens, como os poetas Tomaz Antônio Gonzaga, Claudio Manuel da Costa, Inácio José de Alvarenga Peixoto e o alferes Joaquim José da Silva Xavier (Tiradentes), com os personagens, muitas vezes, descritos por historiadores. Para fazer o cruzamento com as informações de fontes históricas, houve a necessidade de assistir o filme inúmeras vezes, dando ênfase nas cenas cuja fala e ação dos personagens eram mais expressivas.

- Assistir ao filme para perceber os sons existentes no drama.

Para classificar o som do filme a pesquisadora se concentrou apenas em ouvir, para que a imagem não ofuscasse a clareza do som. Esse exercício foi repetido duas vezes para que nenhum som deixasse de ser percebido.

- Assistir ao filme para observar os figurinos.

O figurino foi um dos elementos que mais se demorou para observar, pois se teve a necessidade de, além de assistir cada cena, separar a imagem por meio de capturas de tela e melhorar a sua qualidade em *softwares* especializados, para que cada detalhe fosse observado.

Primeiramente foi observado o figurino de antes das prisões, com suas cores brilhantes, em seguida, as roupas dos prisioneiros, que traz uma paleta monocromática, combinando com as pedras da prisão, e, por último, dos personagens da Coroa Portuguesa, que se mostra rica em detalhes e cores suaves.

- Assistir ao filme para observar as cores presentes na película.

Para construir essa observação, primeiro foram separadas as cenas interiores, a maioria na penumbra, escondendo as cores, depois, as exteriores, com cores vibrantes, bastante iluminadas. As cores observadas não foram apenas a dos figurinos, mas também de todo o cenário, inclusive o uso de luzes coloridas para compor o ambiente ou transformar uma cena diurna em noturna.

- Assistir ao filme para observar o enquadramento e montagem.

Quando se assiste um filme, dificilmente paramos para observar esses elementos da linguagem cinematográfica, mas como a intenção era analisar a película, então se fez necessário. Observou-se o cuidado que o diretor teve para montar cada cena, o que deixar aparecer e o que deixa excluir. Viu-se também que, em muitas cenas, não foi usado o recurso da montagem, são cenas longas e sem cortes, criando um plano de sequência.

- Assistir ao filme para observar as características da arte barroca.

Quando assistimos o filme a primeira vez, algumas características do Barroco já pareceram bastantes evidentes, porém, nossa missão era encontrar todas as características elencadas no segundo capítulo dessa dissertação. Para isso, foi necessário assistir mais de dez vezes, parando nas cenas que se acreditava que tinha alguma característica e analisar exaustivamente, pois ao mesmo tempo que encontrávamos as características desse período da arte, também buscávamos algum elemento da linguagem cinematográfica que se sobressaísse, combinasse ou criasse uma característica do Barroco.

A primeira cena a ser analisada foi a do pedaço de carne, pois ela é uma metáfora, muito presente na arte barroca, que pode ser entendida como a morte de Tiradentes ou das torturas ocorridas no período da Ditadura Militar, mesmo porque o filme foi produzido quando esse regime de governo era vigente no nosso país. Além disso, a imagem possui o jogo de luz e sombra, característica do barroco.

Todas as cenas anteriores aos créditos iniciais do filme foram analisadas, pois, na verdade, são as cenas que mostram o desfecho da obra fílmica e, no decorrer da película, vão tomando sentido deixando mais evidentes o caráter metafórico.

Para analisar algumas cenas, nas quais os personagens declamam suas falas, precisouse buscar informações na literatura barroca, pois as poesias usadas como diálogos fazem parte desse período. Dessa forma, procuramos mostrar suas características transcrevendo algumas poesias que se serviram das falas dos personagens.

As cenas do filme analisadas neste trabalho apresentam, de alguma forma, características da arte e literatura do período Barroco. A seleção dessas cenas se deu pelo fato de procurar levar o professor, que aqui tratamos como espectador ou observador, a perceber a possibilidade de poder trabalhar com esse filme em sala de aula para ensinar o conteúdo referente ao Barroco.

Na sequência, passaremos uma relação de cada cena analisada:

- Cena do pedaço de carne que aparece no início e no final do filme.
- Cena do suicídio do poeta Claudio Manuel da Costa.
- Cena do corpo do poeta Inácio José de Alvarenga Peixoto.
- Cena da praia com o poeta Tomaz Antônio Gonzaga, Marília idosa e seu filho.
- Cena dos créditos iniciais.
- Cena da menina tocando cravo e a repreensão do professor.

- Cena do poeta Inácio José de Alvarenga Peixoto abraçando sua esposa, Barbara Heliadora, e sua filha.
- Cena do poeta Claudio Manuel da Costa recitando um poema para os rochedos.
- Cena do poeta Tomaz Antônio Gonzaga recitando um poema para sua amada Marília.
- Cena de Claudio Manuel da Costa sendo acordado por seu colega poeta Tomaz Antônio Gonzaga.
- Cena dos poetas comendo, servidos por uma escrava com muitos adornos, na casa de Claudio Manuel da Costa.
- Cena de uma reunião dos poetas após serem denunciados.
- Cena do poeta Tomaz Antônio Gonzaga tentando negociar com o Visconde.
- Cena em que Tiradentes encontra Joaquim Silvério dos Reis no Rio de Janeiro.
- Cena em que Bárbara e Alvarenga discutem sobre as vantagens de denunciar o levante.
- Cena do interrogatório de Tiradentes na prisão.
- Cena dos prisioneiros esperando a sentença.
- Cena da sentença.
- Cena do enforcamento.
- Cena do casamento do poeta Tomaz Antônio Gonzaga.
- Cena do poeta Tomaz Antônio Gonzaga declamando suas poesias na prisão.
- Cena das comemorações do dia de Tiradentes na cidade de Ouro Preto nos anos de 1970.
- Cena dos golpes de machado no pedaço de carne.
- Cena dos inconfidentes confabulando, enquanto o poeta Tomaz Antônio Gonzaga está deitado com suposta cólica biliar.
- Cena final do filme, caveira.
- Cena com Tiradentes caminhando com Dr. José Álvares Maciel.
- Cena em que os inconfidentes simulam cortar a cabeça do Visconde de Barbacena.
- Cena em que o poeta Gonzaga declama sua defesa e ao mesmo tempo acusa Tiradentes.
- Cena em que Peixoto se arrasta até D. Maria I, recitando um verso para enaltecê-la.
- Cena em que Bárbara grita com o professor de piano.
- Cena em que Marília acompanha a realeza e visita Tomaz na prisão.
- Cena do interrogatório de Claudio Manuel da Costa.

Para fazer a análise dos dados se estabeleceu também algumas categorias, tais como: o contexto histórico que o filme retrata, o filme e a linguagem cinematográfica do filme.

A categoria “Contexto Histórico do Filme” se fez necessária para se compreender os acontecimentos retratados pelo diretor e, ao mesmo tempo, a sua intenção, pois, além de mostrar o momento histórico em que os fatos aconteceram, também se fez uma relação com o momento histórico em que o filme foi produzido.

Na categoria “O filme”, procurou-se conhecer o diretor do filme por meio da subcategoria “O diretor e o Cinema Novo”. Nessa, fez-se uma análise do movimento Cinema Novo, ao qual o diretor pertencia, e procuramos conhecer o elenco da película, dos personagens, analisar como a cidade de Ouro Preto foi mostrada, já que ela era cenário para o filme e, também precisou-se conhecer um pouco de qual literatura foi usada como base para a produção do filme. Nessa categoria, também, fez-se a análise de várias cenas do filme, por meio da subcategoria “Cenas Principais”, com a finalidade de encontrar características da arte Barroca.

Na categoria “A Linguagem Cinematográfica”, fez-se um levantamento e análise dos elementos da linguagem cinematográfica existentes no filme e onde encontrá-los. Além disso, apontou-se onde encontrar as características barrocas em cada imagem ou poesia analisada nesse item. Para fazer análise dos elementos, nessa categoria, também, houve a necessidade de criar subcategorias, as quais são:

- Roteiro do filme “Os Inconfidentes”.

Observou-se que esse roteiro foi desenvolvido de forma a usar da própria literatura dos poetas que fizeram parte do movimento da Inconfidência Mineira, sendo eles julgados e condenados a degredo eterno. Foi usado, também, a própria peça construída no decorrer do julgamento deles para a produção do diálogo. As declamações, com jogo de palavras e de ideias dessas poesias, criaram a teatralidade e emoção, os *flashbacks*, usando o tempo com o dualismo presente e passado, criando elipses, deixando o filme rico em características da arte barroca.

- Montagem do filme “Os Inconfidentes”.

A mesma coisa pode ser dita para a montagem do filme, a qual valoriza o tempo por meio das elipses e ângulos que provocam desequilíbrio e emoção. As objetivas se tornam personagens e transforma os espectadores também em personagens, pois os carrega para dentro da cena.

- Elipse do filme “Os Inconfidentes”.

O diretor procurou mostrar uma parte de nossa história bastante grande, inclusive o período presente da produção do filme, por isso, utilizou-se de elipses para mostrar esse espaço de tempo e dar ritmo ao filme.

- Enquadramento do filme “Os Inconfidentes”.

Ao analisar o enquadramento no filme, deparamo-nos com todos os tipos de planos, desde o grande plano geral, o qual dá uma visão geral ao espectador, até o primeiríssimo plano, que mostra um detalhe bem de perto.

- Luz do filme “Os Inconfidentes”.

O contraste entre claro e escuro no filme cria umas das mais conhecidas características do Barroco, muito usada nas artes plásticas, conhecida como a técnica do *Chiaroscuro*. A sombra é personagem e narrador, o que acentua a dramaticidade da cena.

- Cor do filme “Os Inconfidentes”.

No decorrer do filme, percebe-se que existem cenas com cores vibrantes, principalmente nas cenas em que os inconfidentes estão em liberdade, e cenas quase monocromáticas quando eles estão na prisão. As cores mais usadas nas roupas dos personagens foram o verde e o amarelo, cores da pátria.

- Figurino do filme “Os Inconfidentes”.

O diretor optou por um figurino bastante realista, com muitos detalhes, lembrando os elementos decorativos e visuais característicos das artes plásticas do Barroco. Uma função bastante evidente dos figurinos é demarcar quem pertencia a realeza portuguesa, quem eram os prisioneiros e quem era da burguesia.

- Som do filme “Os Inconfidentes”.

É um filme muito rico em sons, porém não se encontrou sons que se caracterizassem no estilo Barroco, apesar do filme retratar um momento da história muito rico na produção musical.

Para a produção do último capítulo desta dissertação, na primeira parte fizemos um estudo sobre o cinema em sala de aula, pois, a metodologia desenvolvida nesse capítulo, tem a intenção de que o professor trabalhe o filme “Os Inconfidentes”, assim como os outros que foram indicados, com os alunos, durante suas aulas.

Para a produção do plano de aula com as indicações de atividades, levou-se em consideração a fundamentação teórica e a análise do filme, pois, por meio disso, percebeu-se a possibilidade de encontrar características da arte barroca no filme em questão. Além disso, tem-se a possibilidade de criar debates e estudos sobre o contexto histórico mostrado pela película e o momento em que o filme foi produzido. Indicamos também alguns filmes que poderão ser usados para o estudo do Barroco e dos outros conteúdos abordados no decorrer da análise. Os filmes indicados foram os seguintes:

- Terra em Transe (1967) – Glauber Rocha.

- Moça com brinco de pérola (2003), Peter Webber. (Girl with a Pearl Earring).
- Aleijadinho (1978), Joaquim Pedro de Andrade.
- Todas as manhãs do mundo (1991), Alain Corneau. (Tous Les Matins Du Monde).
- A Missão (1986), Roland Joffé.
- O Aleijadinho: Paixão, Glória e Suplício (2003), Geraldo Santos Pereira.
- Independência ou Morte (1972), Carlos Coimbra.
- Vidas secas (1963), Nelson Pereira dos Santos.

Além dos filmes e atividades indicadas, também foram recomendados alguns livros, com texto sucinto, referente ao assunto abordado, tanto do conteúdo Barroco quanto do cinema, com a finalidade de criar repertório tanto ao professor observador quanto aos educandos.

3. O BARROCO

Neste capítulo abordaremos o período Barroco da História da Arte. Assim, iniciaremos com uma concisa conceituação da expressão, a qual nomeia esse período, seguindo para sua história, tanto geral quanto no Brasil, sendo que nesse país o subdividimos em regiões, onde seu desenvolvimento foi mais expressivo. No entanto, daremos ênfase ao barroco religioso, pois essa arte ganhou maior visibilidade por ter sido patrocinada pela igreja católica. Faremos também, juntamente com sua história, uma breve explanação referente às suas principais características. Ao longo de toda a explanação, para melhor compreensão, serão colocados alguns exemplos das obras que abrangem algumas linguagens como pintura, arquitetura e escultura. Essas imagens serão selecionadas conforme presença de características, tais quais estão sendo apresentadas no texto. Os artistas também serão escolhidos de acordo com seus predicados e expressividades.

Essas propriedades do período barroco nos servirão como base para análise do filme “Os Inconfidentes” de Joaquim Pedro de Andrade, de 1972. Esse filme em questão traz, em suas narrativas e imagens, características dessa arte. O que se espera nesse capítulo é que o professor observador faça um mergulho, apropriando-se da história, trajetória e característica desse período artístico.

Quando nos referimos ao barroco, quase sempre procuramos conceituá-lo, porém, na maioria das vezes, definimos apenas o significado da palavra Barroco, que é, de acordo com Koohan e Houaiss (1999, p. 195), “nome que se dá a uma pérola de formato irregular”. Mas podemos definir, também, como sendo algo de mau gosto, carregado de detalhes, exagerado. Segundo Farthing (2010), o termo barroco inicialmente foi considerado depreciativo, elaborado por uma geração que tinha como objetivo desonrar a arte que os havia prescindido. A palavra significa disforme, absurdo ou grotesco e se refere às formas tipicamente fluidas e infinitas associadas ao estilo.

Barroco, uma palavra portuguesa que significa “pérola irregular, com altibaixos”, passou bem mais tarde a ser utilizada como termo desfavorável para designar certas tendências da arte seiscentista. Hoje, entende-se por estilo barroco uma orientação artística que surgiu em Roma na virada do século XVII” (BECKETT, 2006, p. 173)

Gombrich (2000), comenta sobre o conceito desvalorativo que a palavra em questão é apresentada, pois, assim como a palavra gótica foi atribuído à arte produzida antes do Renascimento, para denominar algo como feio, pois vem da palavra Godo, povo considerado bárbaro; Barroco também foi empregado por críticos que não aceitavam a arte diferente do clássico greco-romano. O autor coloca que, realmente, a palavra significa grotesco e só por isso

ela foi usada para definir a arte produzida pós-Renascimento. Para melhor compreensão, é preciso que entendamos as características da arte renascentista, a qual era produzida seguindo os padrões da Antiguidade Clássica (grega e romana). Usava-se a razão e a ciência para explicar os fenômenos naturais e tinha o homem como elemento principal da condução da história da humanidade. As imagens produzidas pelos artistas apresentavam perspectiva, os objetos da composição da obra eram centralizados. A obra era considerada como ideal de perfeição, então, qualquer arte não produzida de acordo com essas características, não era considerada boa. Mas o termo barroco só foi utilizado bem mais tarde, no século XVIII, “e foi designada para uma arte considerada bizarra. Após um século, essa conotação negativa foi superada, e o Barroco é usado para designar um período artístico, após o Renascimento” (OLIVEIRA 2003, p. 37).

3.1 Barroco: trajetória e características

Nesse texto, discute-se um pouco da trajetória do Barroco e, ao mesmo tempo, apresentam-se as principais características desse período, por meio das imagens apresentadas. Sabe-se que as características dessa arte estão presentes em todas (ou quase todas) as obras do período, mas para melhor explicar, em cada imagem (s) destacaremos apenas uma dessas características. Em alguns momentos do texto, serão apresentadas imagens do Barroco do Brasil, sendo que o leitor poderá se aprofundar mais sobre essa arte no texto seguinte a este.

Talvez não seja possível determinar uma data exata para o surgimento desse período artístico e também parece difícil denominá-lo apenas como um estilo, pois, segundo Hauser (1982), ele abraça tantas ramificações de atitude artística, aparece em distintas formas nos diferentes países e em campos culturais que parece não ser possível reduzi-lo a um estilo comum. Por isso, houve a necessidade de atribuir algumas categorias da arte barroca como o barroco da corte, o barroco católico ou religioso e o barroco protestante. Neste texto, a categoria que terá maior destaque é o barroco religioso. Muitos também são os artistas desse período, porém, neste trabalho, vamos destacar apenas os mais relevantes, com características que se assemelham em determinados aspectos e/ou se contrapõem em outras.

De acordo com Toledo (2015), depois de um grande período de estabilidade nas artes, baseadas nos ideais da antiguidade clássica, a arte europeia inicia uma fase de indefinição caracterizada pela preocupação em desenvolver e intensificar de maneira artificiosa e exagerada as formas consagradas do Renascimento. Daí em diante, a arte virou as costas para o Classicismo, tornou-se barroca, feita de profusão e movimento, de sedução e do sinistro.

Na história da arte, o Barroco teve seu início de desenvolvimento por volta de 1600 em Roma, como manifestação artística. De acordo com Strickland (2004), foi uma arte financiada por religiosos católicos romanos, com a missão de trazer de volta seus fiéis que haviam se afastado da igreja depois da Reforma Protestante, que, de acordo com Hauser (1982), foi um movimento reformista liderado por Martinho Lutero, e resultou na divisão da igreja entre católicos romanos e reformados protestantes. Então, o Barroco é uma arte da Contrarreforma, movimento que ficou conhecido como um período de renovação da igreja católica. Segundo Martins e Kok (2015, p. 12), “tendo em vista sua total adequação desse extraordinário movimento de renovação da igreja católica”, procurando chamar os fiéis, que haviam se afastado, ao culto por meio da beleza das obras de caráter teatrais, “[...] os papas se dispuseram a financiar magníficas catedrais e grandes trabalhos, para manifestar o triunfo da fé católica depois da Contrarreforma, e para atrair novos fiéis com a dramaticidade das “impendíveis” obras de arquitetura” (STRICKLAND, 2004, p. 46). Para Janson (1989), o papado bancava a arte em larga escala para fazer de Roma a mais bela cidade cristã e para glória de sua Igreja.

A cúria gostaria de criar uma “arte do povo”, para a propagação da fé católica, e ao mesmo tempo limitar elementos à simplicidade de ideias e formas, evitando assim a simplicidade plebeia de expressão. As sagradas personagens retratadas têm que falar tão insistentemente quanto possível, mas em nenhuma circunstância descer do seu pedestal. As obras de arte são para fazer propaganda, para convencer, para avassalar, mas deve fazê-lo numa linguagem escolhida e elevada (HAUSER, 1982, P. 571).

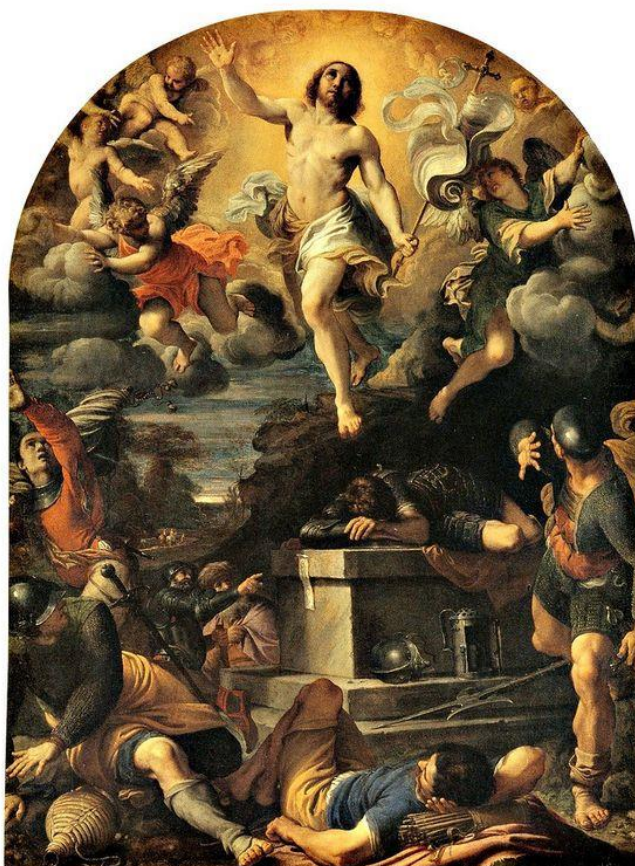
Esse período artístico, é quando, para Hauser (1982, p. 231), “pela primeira vez, a arte religiosa se torna absolutamente distinta da arte profana”, pois no Renascimento haviam obras que transitavam entre a arte que servia ao clero e as culturas seculares. Ainda de acordo com o autor, a arte desse período perde suas características espontâneas e de subjetividade e passa a ser condicionada pela adoração. A obra artística passou a desempenhar a função de facilitar a compreensão da doutrina católica.

Em suas obras, os artistas do período barroco europeu, de acordo com Farthing (2010), apreciavam as cores vibrantes e a luz representada no claro-escuro. As imagens que compõem as obras dessa tendência nem sempre são centralizadas com eram no período renascentistas. Ainda para Farthing (2010), os artistas valorizavam muito o movimento, tendo como temas principais a história da Bíblia e da humanidade, isso nos países católicos, pois, nos países protestantes eram os afazeres do cotidiano, retratos e naturezas-mortas. Mas, também nesses países católicos, muitas vezes, retratavam cenas da vida da nobreza, o dia a dia da burguesia, naturezas-mortas, entre outros. Alguns artistas barrocos se dedicavam a ornamentar igrejas com

esculturas e pinturas, aprimorando o método da perspectiva², que foi desenvolvida no período renascentista e aprofundada pelos artistas barrocos. Para Strickland (2004), alguns desses artistas desenvolveram de tal forma essa perspectiva que parecia levar o observador para dentro da obra. As faces humanas nas esculturas barrocas são marcadas pela emoção, em sua grande maioria o sofrimento. Isso se percebe pelos traços contorcidos e movimento exagerado.

Muitas cenas foram trabalhadas nessa época e até hoje perduram como forma de devoção e culto, cenas essas que estão principalmente nas igrejas, como o professor observador pode perceber com o exemplo da figura 1, a obra “Ressurreição de Cristo” (Resurrection of Christ) (1593), de Annibale Carracci³ (1560-1609), que é uns dos primeiros pintores Barrocos de Roma.

Figura 1 - Ressurreição de Cristo. Carracci (1593), óleo sobre tela, 217 cm por 160 cm, Paris, Museu do Louvre.



FONTE: Disponível em: < <https://www.pinterest.co.uk/pin/318981586100013960/>>. Acesso em 29 de abril de 2018.

² **Perspectiva** – Para Gombrich (1995, p. 212-218), “É a representação do espaço na arte [...]”. Ainda para o autor, para interpretação das imagens em perspectiva há a necessidade da colaboração do observador, e que só podemos vê-la porque nossos olhos não fazem curvas.

³ **Annibale Carracci** - Conforme Strickland (2004), pintor italiano que nasceu em Bolonha no ano de 1560 e morreu em Roma em 1609. Foi o mais talentoso dos três pintores da família Carracci, sendo eles Ludovico Carracci, que era seu primo, Agostinho Carracci, irmão e ele Annibale Carracci. Atuou no final do período renascentista e início do Barroco.

Ainda para Hauser (1982), Carracci, em sua obra representava o divino em um plano sobrenatural, é como se habitasse o inalcançável para os humanos. Cristo já não está mais na terra entre os homens e sim num espaço onde tem como companhia muitos anjos. Era conhecido como emocionalismo de Carracci.

Nessa obra, também, o professor pode ver a característica bastante marcante desse período, como o conflito. De acordo com Ávila (1997), o indivíduo no Barroco estava acostumado com o antropocentrismo renascentista, mas a igreja com o movimento da contrarreforma traz o conceito da Santa Inquisição e, com isso, esse homem entra em conflito não sabendo se segue o antropocentrismo, a razão da ciência que aprendeu no Renascimento, ou com a força da contrarreforma passa a seguir o teocentrismo reavivado da Idade Média. Conforme Hauser (1982), numa composição clássica como a do Renascimento, tudo que se representa é um fenômeno autônomo, todos os elementos inter-relacionados são interdependentes, nada parece faltar ou sobrar, ao passo que as composições barrocas dão sempre a impressão que estão incompletas e desconexas, pois, ainda para o autor, tudo aquilo que é sólido e seguro começa a oscilar. A estabilidade, o equilíbrio e simetria, criada pelo horizontal e vertical, tão bem empregada na arte renascentista são desprezados. Para Strickland (2004), o homem não conseguia mais conciliar as coisas do céu com as coisas da terra, o conhecimento com a fé, e agir pela emoção, pois o ser humano em dúvida não é coordenado pela razão e sim pela emoção.

[...] o homem europeu dos tempos do Barroco – dos tempos que compreendiam os séculos XVII e XVIII – era um homem ensimesmado, que vive uma crise cultural se social profunda: a crise da cultura renascentista: não era já o homem o centro do universo (o homem do antropocentrismo), porque esse lugar central voltou a ser ocupado por Deus, [...]. A sociedade através de movimentos populares e golpes de estado da nobreza, mostrava-se descontente consigo própria; [...] as fomes traziam consigo a pobreza (do espírito e do corpo) e a revolta; e as guerras convocavam a morte. A descrença do homem e a relativização religiosa instauravam assim uma visão trágica do mundo e, ao mesmo tempo, a necessidade do festejo como alienação social e afirmação política (ÁVILA, 1997, p. 161)

Ainda para o autor, a arte barroca é simultaneamente conflituosa entre o trágico e o festivo. Esse conflito é mostrado nas pinturas barrocas e é a principal característica de período artístico.

Na obra “Ressurreição de Cristo” (figura 1), existe o conflito entre o teocentrismo e o antropocentrismo. O teocentrismo está em toda a obra, pois é uma história bíblica e se mostra principalmente na parte superior da tela, já o antropocentrismo está na parte inferior, com pessoas deitadas e objetos que estão na parede mais para a esquerda.

Ainda nessa obra podemos ver corpos retorcidos, as curvas e diagonais predominam na composição, o que causa movimento e dinamismo e faz com que o percurso do olhar seja contínuo. As linhas em diagonais, para Strickland (2004), são um dos principais elementos das características da arte barroca que denotam conflito, pois, ao contrário da obra Renascentista, que apresentavam equilíbrio por meio de linhas verticais, a obra barroca parece estar em desequilíbrio por causa da composição em diagonal.

O conflito acontece em todas as pinturas do barroco religioso, que de acordo com Beckett (2006), a intenção da igreja era que as pessoas, ao olharem para as pinturas, também se sentissem perturbadas ou até mesmo culpadas. Por isso, a arte da Contrarreforma conseguiu muitas vezes seu intento de arrebanhar seus fiéis de volta à igreja católica.

A obra de Carracci contrastava com as obras de Caravaggio⁴, que representava os santos de forma natural como se habitassem a terra e convivessem com os homens. Farthing (2010), coloca que Caravaggio queria retratar fielmente o mundo, criou imagens e desenvolveu seu estilo de naturalismo que não se caracteriza pela beleza e sim pelo fato, tendo como resultado uma ousadia de realidade e emoção. Ao observar suas obras, o espectador encontra imagens divinas fazendo parte do mundo real, isso porque ele não os apresentava o motivo como divino e sim como um ser humano que habitava lugares comuns aos mortais. Para o autor, a emoção que Caravaggio trazia em suas obras era de que entre o santo e o humano a distância não era tão grande. Caravaggio era conhecido como pintor naturalista, o que podemos ver na figura 2, em sua obra “Crucificação de São Pedro (Crocifissione di san Pietro).

⁴ **Michelangelo Merisi da Caravaggio**, conhecido como Caravaggio, nasceu em 1571 e faleceu em 1610. Pintor italiano, atuante em Roma, Malta, Cecília e Nápoles no período do Barroco, também ficou conhecido como o artista boêmio.

“A vida de Caravaggio foi tão inortodoxa quanto a sua arte. Boêmio e rebelde, aliou-se a escória da sociedade. Sabemos por um extenso registro policial, que o rude artista constantemente provocava brigas em ruas e tabernas... vagava de cidade em cidade, passando de um escândalo escabroso a outro” (STRICKLAND, 2004, p. 47).

Figura 2 – Crucificação de São Pedro. Caravaggio (1601). Óleo sobre tela, 230 cm por 175 cm. Igreja Santa Maria del Popolo, Roma.



FONTE: Bell, 2010, p.227

Para Hauser (1982), o trabalho de Caravaggio foi rejeitado pela igreja devido a sua personalidade artística. Já para Farthing (2010), ele queria representar realisticamente o seu mundo, por isso, pintava as figuras religiosas como se fossem seres humanos. Bell (2008) coloca que ele contratava pessoas, geralmente mendigos, jovens abandonados e prostitutas, para encenar o incidente em seu estúdio, portanto, seus modelos são reais e suas obras apresentam essas características, e é o que podemos ver na obra, pois traz um santo e, ao mesmo tempo, um homem que em seus olhos deixa transparecer a dor que a crucificação está lhe causando. O realismo, para o autor, é tão intenso que se pode ver até as veias saltando nos braços dos soldados e nas pernas de São Pedro. Ainda hoje ele é conhecido pela exuberância de sua obra, é um dos artistas com grande número de seguidores, aprendizes de sua escola, que são

chamados de caravaggistis ou caravaggistas. Ainda conforme Bell (2008), o método de Caravaggio era completamente direto, mas cumpria os pareceres da Contrarreforma que exigia que o mártir fosse lembrado de modo sóbrio e impactante.

A imagem retratada por Caravaggio, na figura 2, tem fortes diagonais e corpos curvados. O olhar não consegue se fixar num único ponto. Outra característica da arte barroca que podemos ver na obra é o contraste de luz e sombra, pois apresenta grandes áreas escuras (na penumbra) em contraste com o foco de luz. Esse embate entre claro e escuro é uma das principais características do Barroco, pois conforme Oliveira (2014), é um efeito que se revela até nas igrejas barrocas que, em sua ambientação decorativa, previa originalmente iluminação de velas e tochas, e, dessa forma, iluminaria alguns detalhes deixando outros na penumbra. Ainda para a autora, esse contraste é decisivo para garantir a expressão teatral desse período.

Para Wolfflin (2000), no Renascimento as obras eram claras, pois para a arte clássica não havia beleza se não fosse clara, já no Barroco, a clareza se tornou escura. Mesmo quando o artista representava a realidade, a imagem evitava a nitidez. As imagens também, nesse período, de acordo com o autor, deixaram de apresentar bordas ou contornos definidos, passando a ser mais pictóricas.

O Barroco rejeita esse grau máximo de nitidez. Sua intenção não é de dizer tudo, quando há detalhes que podem ser adivinhados. Mais ainda: a beleza já não reside na clareza perfeitamente tangível, mas passa a existir nas formas que, em si, possuem algo de intangível e parecem escapar sempre ao observador. O interesse pela forma claramente moldada cede lugar ao interesse pela imagem ilimitada e dinâmica. Por essa razão, desaparecem também os ângulos de visão elementares, ou seja, a puro frontalidade e o perfil exato; o artista busca o caráter expressivo na imagem furtiva (WOLFFLIN, 2000, 272).

Oliveira (2014), coloca que nas igrejas barrocas, como as de Minas Gerais, o ato de transpor a porta de entrada produz uma sensação de admiração e encanto. Esse ambiente de meia penumbra parece ainda mais acentuado pelo afrente de luz do sol irradiado pelas montanhas, uma abundância de formas de contornos imprecisos é insinuada pelos reflexos coloridos e luminosos produzidos pela irradiação do ouro da talha e pelas cores abrasadoras da pintura do teto e das telas das paredes. A autora coloca que aí se define a categoria de Wolfflin, a prevalência do pictórico sobre o linear, pois as linhas da estrutura arquitetônica desaparecem sobre a propagação ornamental da talha. O claro e escuro eram produzidos por contraste de luz e sombra, por isso, a ambientação dessas igrejas previam o uso de pouca luz, como velas e tochas.

Voltando à pintura, Caravaggio, de acordo com Strickland (2004), usava sempre a perspectiva de modo a incluir o observador à ação, assim como os cineastas em algumas obras,

por meio do uso da câmera, o fazem, para isso empregavam o *chiaroscuro*⁵ para capturar a emoção e avivar o conflito da cena por meio do embate de luz e sombra. Para Beckett (2006), Caravaggio se mostra compassivo como artista e a todo o espectro da vida real. Ele introduziu o claro-escuro na pintura europeia que predominou por séculos. Como numa cena teatral, na qual se joga apenas um foco de luz sobre o assunto em primeiro plano, para aplicar a atenção do espectador na força do evento e na reação dos personagens. O artista adotou o fundo totalmente escuro para suas obras, por isso foi chamado de *il tenebroso* (o sombrio), pois é a emoção que deve prevalecer e não a razão.

A luz empregada por Caravaggio, de acordo com Gombrich (2000), no caso da obra “Crucificação de São Pedro” (Cricificazione di Sam Pietro) (1601) (figura 2), não faz com que a cena seja suave, mas sim grosseira e quase ofuscante no contraste com as sombras intensas. Esse tipo de luz e sombra, que na sua contemporaneidade poucos compreenderam ou souberam apreciar, teve efeitos decisivos para o artista. Para Bazin (2010, p. 22), “Caravaggio partiu da sombra e usou a luz para fazer seus corpos atléticos e plebeus emergirem das sombras. Com seu sistema de violenta luz lateral fez os músculos e volumes sobressaírem num espaço insondável que só tem realidade através da presença humana”.

Também podemos analisar essa luz que vem das trevas na obra “A Ceia em Emaús” (La Cena in Emù (1601), também de Caravaggio (Figura 3), que de acordo com Farthing (2010), criou mais uma vez um efeito dramático por meio do *chiaroscuro*. É uma refeição noturna, por isso, mostra uma sala mergulhada na escuridão, na qual os personagens aparecem graças a várias luzes direcionadas individualmente. Se observarmos a sombra sobre a cabeça de Jesus, essa fonte de luz parece vir de baixo, como uma vela ou lanterna, porém, ainda para o autor, essa fonte é complementada por uma mais alta e intensa, pois ilumina toda a toalha, rostos e mangas dos participantes. Essa luz que vem do alto é uma sugestão sutil do caráter divino, pois identifica onde está Cristo, como uma luz vindo do céu. O artista inovou com um Jesus sem barba e muito jovem. Para Beckett (2006), entre os tons impregnados e nebulosos e as sombras ambientes, sua face é imergida por uma luz brilhante que vem da esquerda, embora o homem em pé se poste no caminho da luz, sua sombra não incide sobre Cristo, projetando-se na parede ao fundo.

Ainda conforme Becktt (2006, p. 178), Caravaggio “procedia à narrativa mediante todos os elementos da obra, entre os quais luz e sombra não era os menos importantes. Partindo

⁵ De acordo com Strickland (2004), **Chiaroscuro** é uma palavra italiana usada para denominar luz e sombra ou claro-escuro. É uma técnica inovadora da pintura Renascentista do século XV. Se define pelo contraste bem marcado de claro e escuros, sem muitas nuances de tonalidades.

de Jesus, a luz irradia-se para fora; Caravaggio sabe contar a história por meio de efeitos simples que a própria natureza provê”. Para o autor, depois de Caravaggio, há nova ênfase na realidade, na arte natural e nas ilimitadas variações de luz que podem ser achadas em quase todos os outros pintores.

O professor observador da obra pode perceber que a Luz para Caravaggio é mais que elemento visual, serve de guia para o observador, mostrando o personagem principal e, ao mesmo tempo, funciona como personagem, agindo na pintura de modo que os outros personagens interagem com ela.

Figura 3 - Ceia em Emaús, Caravaggio, 1601. Óleo sobre tela, 141cm por 196,2 cm. National Gallery, Londres.



FONTE: Disponível em: Domínio público, <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=136563>>. Acesso em 20 de maio de 2108.

Conforme Marques (2014), a pintura barroca usa intensamente do *chiaroscuro* nas gradações de cores e iluminação. A luz é contraste da forma e sugere os temas fundamentais da pintura. Pode-se dizer que a iluminação é personagem fundamental na pintura barroca, especialmente em Caravaggio.

Segundo Farthing (2010, p. 213), “Roma é a cidade mais ligada ao Barroco. Ela se tornou um centro internacional de produção e debates artísticos”. Além das pinturas, teve

destaque também a arquitetura e a escultura e seus principais representantes foram os arquitetos Gian Lorenzo Bernini⁶ e Francesco Borromini⁷, cujas obras chegaram até nossos dias.

Na arquitetura, Bernini se destacou em várias obras como o Baldaquino da Basílica de São Pedro (figura 4), no Vaticano e a igreja de Santo André no Quirinal (Sant'Andrea al Quirinale), Roma.

Figura 4 - Baldaquino de São Pedro, Gian Lorenzo Bernini, 1623-34. Bronze, 28m de altura, Vaticano.



FONTE: Disponível em: < https://es.wikipedia.org/wiki/Baldaquino_de_San_Pedro>. Acesso em 23 de setembro de 2018.

⁶ **Bernini** - Gian Lorenzo Bernini, nasceu em 1598, em Nápoles, Itália e faleceu no ano de 1680 em Roma. Foi um eminente artista do barroco italiano, atuou principalmente na cidade de Roma. Distinguiu-se como escultor e arquiteto, porém, desenvolveu atividades como pintor, desenhista, cenógrafo e criador de espetáculos de pirotecnia.

⁷ **Borromini** - Francesco Borromini foi um arquiteto italiano, porém suíço de nascimento. Nasceu no ano de 1599 em Bissone, Suíça e seu falecimento ocorreu em Roma, no ano de 1667. Pertenceu ao período do Barroco.

O Baldaquino constitui em um dossel formado por quatro colunas salomônicas (composta em espiral em forma de “s”), forjadas em bronze, mostrando a riqueza nos detalhes por meio de muitos elementos decorativos, característica bastante marcante desse período.

Borromini que, de acordo com Bell (2008), mantinha uma grande rivalidade com Bernini, também deixou um legado em obras, das quais podemos destacar a Igreja de São Carlos nas Quatro Fontes, (San Carlo alle Quattro Fontane), Roma, que fica ao lado da igreja de seu rival e foi construída de 1638 a 1646.

Os efeitos decorativos visuais são as características que mais aparecem na arte barroca das igrejas, pois quando entramos nessas igrejas, de acordo com Gombrich (2000), compreendemos melhor como a grandeza e a exposição de pedras preciosas, ouro e estuques eram propositalmente aplicadas para provocar uma visão de prestígio celeste. O observador que adentra esses ambientes deve se sentir entrando no paraíso. As igrejas medievais possuíam muitas ornamentações, mas as barrocas são muito mais completas, pois, com esse estilo artístico, conforme o autor, os papas descobriram que a arte podia servir a religião de um modo que suplantava a tarefa que lhe fora atribuída na Idade Média, de passar ensinamento da Bíblia a quem não sabia ler. Agora seu papel é de persuadir até mesmo aquele que já sabia ler e se afastou da religião. O professor observador poderá ver que a igreja de São Carlo (figura 5) é um exemplo dessa característica.

Figura 5 - Domo da igreja de São Carlo nas Quatro Fontes, Borromini, (1638). Roma.



FONTE: Disponível em: <<https://www.dreamstime.com/san-carlo-alle-quattro-fontane-church-saint-charles-near-four-fountains-borromini>>. Acesso em 30 de maio de 2018.

Conforme Bell (2008), nenhuma das linhas principais dessa obra é retilínea, as variações de curvas e giros que prevalece tanto na arquitetura quanto na ornamentação se tornaram acessórios comuns nos edifícios barrocos. Ainda, de acordo com o autor, ao analisar esse espaço, deparamo-nos com o geometrismo que guiou o artista tão intensamente. Como pode ser visto na imagem, uma parte de uma elipse e as linhas trazem um movimento dinâmico por meio de curvas e contracurvas.

Oliveira (2014), coloca que o Barroco extrapolou todos os estilos que o precedera na história da arte, gerando a cultura atualizada primando pelo exagero visual com fins de ostentação nos palácios, como veremos adiante na figura 9, e criou representações figurativas que mostram os grandes temas do cristianismo em torno das figuras principais de Jesus e da Virgem Maria. Essas imagens, associadas à teatralidade, permitem o envolvimento incondicional do espectador ao conceito de arte integral, que é quando gêneros artísticos diversos são unidos em composições integradas de poder e efeito visual.

Nas igrejas do Barroco luso-brasileiro, conforme Oliveira (2014), a decoração ocorre em todas as paredes e teto, pois é do princípio barroco *horror vacui* (horror vazio), que determina o revestimento irrestrito das superfícies e movimentação sucessiva das formas. Como podemos ver na igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia (figura 6), em Salvador, Bahia.

Figura 6 - Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia. Salvador, Manuel Cardoso de Saldanha, 1739-1849. Salvador, BA

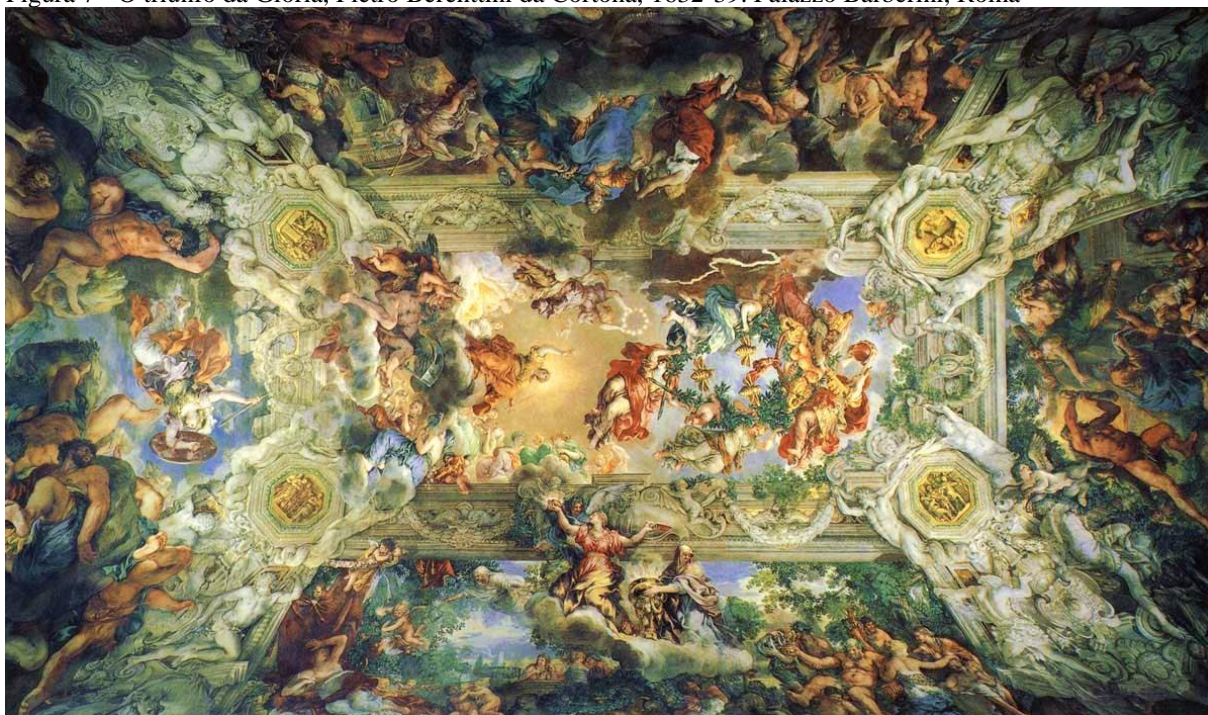


FONTE: Elaborado pela autora, 2018.

A riqueza de detalhes não ficou apenas nas igrejas, mas também, conforme Bazin (2010), essas formas sacras e profanas, alegorias e cenas narrativas inundaram as paredes, abóbodas e tetos de palácios na Itália e fora dela. Na pintura decorativa, quem mais se destacou em Roma foi Pietro Berenttini da Cortona⁸ que, para o autor, foi quem incorporou a *joie de vivre* (alegria de viver) do período do Barroco, mostrando em seus trabalhos essa alegria por meio das cores e detalhes. Durante todo o século XVII, permaneceu inalterável no tipo de pintura de teto que dá ao observador a sensação de as figuras estarem voando. Nos palácios, devido às suas dimensões, esses efeitos não eram tão completos como nas igrejas. Nessas residências, de acordo com Strickland (2004), o exagero na ornamentação trazia impacto no conforto dos que nelas habitavam, pois, a grande quantidade de mármore deixava o interior gelado no inverno e sufocantemente quente no verão, em razão à grande quantidade de velas para iluminar as noites de gala.

Na figura 7, o professor observador pode perceber os detalhes e a riqueza de efeitos decorativos da pintura do teto do palácio Barberini, em Roma. O nome dessa pintura é “O Triunfo da Glória” (Il trionfo della gloria), de Pietro da Cortona.

Figura 7 - O triunfo da Glória, Pietro Berenttini da Cortona, 1632-39. Palazzo Barberini, Roma



FONTE: Disponível em: < <https://www.cortonamia.com/en/pietro-berrettini-pietro-da-cortona/>>. Acesso em: 22 de maio de 2018.

⁸ De acordo com Bell (2008), **Pietro Berrettini da Cortona**, nasceu na Itália em 1596 e faleceu em 1669. Foi o líder na pintura de tetos no barroco italiano do seu tempo. Foi também, um dos principais arquitetos do surgimento da arquitetura barroca romana, além de um importante decorador. Cortona trabalhou principalmente em Roma e Florença.

Conforme Strickland (2004), esse trabalho é um dos maiores exemplos de grandiosidade em detalhes já feito por um artista. O artista levou aproximadamente três anos para completar o afresco. Ainda para a autora, nessa cena podemos ver o céu que se abre inundando tudo com sua luz.

Dos muitos outros artistas que se destacaram na pintura barroca rica em efeitos decorativos visuais, um dos mais admiráveis foi o português José Soares de Araújo⁹, o qual fez a pintura que, para Oliveira (2014), é a mais importante do ciclo do barroco mineiro e um dos poucos que chegaram até os dias de hoje, e está localizada na região de Diamantina. Tem perfeita adequação à talha do retábulo, empregando basicamente o mesmo assunto do ornamento de volutas e querubins. Ainda para a autora, na região de Ouro Preto, o artista fez outras pinturas, mas, devido às frequentes repinturas em branco do século XIX, poucas existem, e as que ainda permanecem estão com as características alteradas.

Na figura 9, podemos ver a pintura sobre madeira, realizada por esse artista na Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo em Diamantina.

⁹ **José Soares de Araújo**, nasceu em 1723 em Portugal, morreu em 1799, em Diamantina, Minas Gerais. Um dos principais pintores do estilo barroco no Brasil.

Figura 8 - Pintura em perspectiva na Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, José Soares de Araújo, 1778. Diamantina, MG.



FONTE: Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao235881/igreja-da-ordem-terceira-de-nossa-senhora-do-carmo-diamantina-mg>>. Acesso em 22 de maio de 2018.

De acordo com Bazin (2010), a arte barroca é conhecida como a arte do exagero, das curvas, do retorcido, do claro e do escuro. Para Martins e Koc (2015, p. 9), “quando observamos suas obras, nosso olhar costuma ser impelido ora para cima, ora para baixo, ora para um lado, ora para outro, e cruza os espaços sem pontos de apoio fixo, atraído por uma infinidade de linhas de forças contraditórias”. É essa arte, rica em detalhes que cumpria o papel de trazer aquele que havia deixado a fé católica em busca de outra. Foram esses exageros de detalhes que transformaram os cultos em espetáculo.

Continuando com a trajetória da arte barroca, Hauser (1982) diz que ela era dividida em duas correntes: o palaciano católico, que se traduz numa arte sensualista e extraordinariamente decorativa; a outra corrente era de estilo mais estrito, formal e rigoroso, o Barroco Classicista ou eclesiástico, que se desenvolveu principalmente na França, onde, de acordo com Strickland (2004), os monarcas absolutistas reinavam por direito divino e gastavam grandes quantias para se glorificar, tornando seus palácios ambientes encantados para impressionar, com o poder de sua glória, quem os visitassem. Os recursos que sustentavam esse luxo vinham das colônias.

No século XVII, de acordo com Strickland (2004), a França era a maior potência da Europa. Luís XIV, rei dessa época, mandou chamar os melhores talentos para construir um palácio inigualável que é o Castelo de Versalhes¹⁰. Esse palácio possui centenas de aposentos e todos são decorados com arte barroca, inclusive seus jardins. Com essa grandiosa obra, França toma o lugar de Roma como centro de arte europeia. Na figura 9 podemos ver um de seus cômodos que é a Galeria dos Espelhos (Galerie des Glaces), a qual, segundo a autora, é um espaço de mais de oitenta metros de extensão, foi decorado com móveis de prata maciça, arcos revestidos de espelhos que refletem os jardins por meio das janelas, além das talhas douradas e pinturas barrocas, refletindo todo o luxo dos elementos decorativos visuais, característica comum dessa arte.

¹⁰ **Castelo de Versalhes** - De acordo com Strickland (2004), esse castelo é o auge da opulência barroca, qual foi transformado de um modesto pavilhão de caça no mais luxuoso palácio do mundo. É tributo na ambição de Luís XIV, que, além de aspirar suntuosidade, o reconhecimento de que ele era o próprio Estado. Versalhes possuía centenas de aposentos, adornados com candelabros de cristais, mármore de várias cores, móveis em prata maciça e cortinas de veludos bordadas com fio de ouro. Possui também, grandes jardins projetados e jardim zoológico.

Figura 9 - Galeria dos Espelhos, Jules Hardouin-Mansart, 1678. Versalhes, França (1678).



FONTE: Myrabella / Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15781169>>. Acesso em 07 de maio de 2018.

Para Gombrich (2000), a arte barroca também se desenvolveu em outros países como Flandres (hoje Bélgica), cujo um dos artista foi Sir Peter Paul Rubens¹¹, que produziu mais de dois mil quadros, usava todos os recursos artísticos conhecidos para expressar as texturas de tecidos e de carne, ou seja, para pintar o mais fielmente possível tudo o que seu olho capturava. Voltaremos a falar e mostra uma obra de Rubens na figura 15.

Ainda de acordo com o autor, na Espanha, o principal representante do Barroco foi Diego Velázquez¹², o qual, em sua viagem à Itália, ficou muito impressionado com o trabalho de Caravaggio, por isso devotou sua arte à observação da natureza. Sua principal obra é “As Meninas” (Las Meninas, 1656), que se encontra no Museu do Prado, Madri (Figura 10).

¹¹ **Peter Paul Rubens** – Nasceu em 1557 e faleceu em 1640 na Bélgica. De acordo com Bell Farthing (2010), foi um dos maiores pintores flamengos do estilo barroco, propôs um estilo exagerado que destacava movimento, cor e sensualidade. Ele é conhecido por suas obras de retratos (nessas obras podem ser destacadas a qualidade dos figurinos extremamente realistas) e pinturas históricas de assuntos mitológicos e alegóricos.

¹² **Diego Velázquez**- nasceu em 1564 e faleceu em 1644, em Sevilha, Espanha. Pintor do Barroco Espanhol. “Aconselhado a buscar tudo na natureza, ele desenvolveu um enfoque realista em sua obra...Em 1623 tornou-se o pintor da corte do rei Felipe IV. Em seus retratos de reis, sua paleta tornou-se mais leve e suas pinceladas mais fluidas” (FARTHING, 2010, p. 221).

Figura 10 - As Meninas. Velásquez, (1656). Óleo sobre tela, 318 cm por 276 cm. Museu do Prado, Madri.



FONTE: Gombrich, 2000, p. 322.

De acordo com Farthing (2010), essa é uma das obras mais enigmáticas do Barroco, pois o próprio artista se retrata trabalhando na cena palaciana em que as meninas estão imortalizadas. Ainda para Farthing (2010), quando ela foi realizada era conhecida como “A Família do Rei Felipe IV”, com o tempo passou a ser chamada, pelo nome que conhecemos, “As Meninas”. Nesse trabalho, o artista Velásquez faz um autorretrato, colocando-se no lado esquerdo da pintura, de frente à outra tela que ele retratou que, de acordo com Foucault (1995), o olhar do pintor para o observador, obriga-o a entrar na tela. O espectador passa a fazer parte do trabalho no momento em que ele se coloca no campo do olhar do artista. Ou seja, para o autor, nós espectadores somos jogados na obra, fazemos parte desse jogo de representações. Assim como, muitas vezes, as câmeras no cinema fazem com o espectador, leva-o para participar das mais variadas cenas, enfrentado as mais diversas situações.

Foucault (1995) ainda coloca que na parede que constitui o fundo da sala ou atelier, Velásquez representa uma série de quadros, mas apenas em um podemos perceber a imagem de um casal, o qual seria o rei e sua rainha. O quadro em questão seria um espelho, que reflete a imagem dos monarcas que estão fazendo o papel de observador. Esse espelho é iluminado por uma luz dificilmente determinável, pois, ainda para o autor, não vem de parte alguma. Toda a iluminação da obra, apesar de ter uma janela no lado direito, parece ser focada na cena principal, deixando o fundo do quadro na penumbra, uma característica barroca. É uma luz teatral, a obra toda parece ser uma cena teatral, característica bastante relevante no Barroco.

O casal real, tanto é observador quanto personagem da pintura, pois, assim como a câmera no cinema, o espelho também convida o espectador a participar da obra.

Uma das principais características do Barroco é a teatralidade. Para Gombrich (2000), no período de 1700 foi uma das maiores na arquitetura, pois, nessa época, os artistas tinham liberdade de planejamento e produziam com pedras estuque dourado, dando forma em suas visões, por isso, os palácios e as igrejas não eram só arquitetura, eram transformados em cenários teatrais. “Conscientizamo-nos de que o espírito do Barroco, o gosto pelo movimento e os efeitos audaciosos, podem se expressar até na simples vista de uma cidade” (GOMBRICH, 2000, p. 351).

A arte barroca apresenta teatralidade em todas as áreas, na pintura, suas telas se parecem com cenas de uma peça de teatro “congeladas” para que o pintor registrasse o momento da ação.

O ponto de vista artístico do Barroco é, numa palavra, cinematográfico; os acontecimentos representados parecem terem sido surpreendidos; as indicações que puderem trair considerações para com o observador são abolidas: tudo se apresenta em aparente concordância com um puro acaso (HAUSER, 1982, p. 560).

No filme “Os Inconfidentes”, a forma em que a montagem das cenas se apresenta, faz parecer ser uma eventualidade a forma em que os personagens atuam e que estão sendo surpreendidos pelo espectador no momento exato de suas ações, ou seja, é o Barroco sendo cinema.

A exemplo disso podemos ver a obra “A Conversão de São Paulo” (La conversione di São Paulo) (figura 11) de Caravaggio (1600-1601), que conforme Farthing (2010), é uma cena teatral, pois, percebemos que logo após Paulo cair do cavalo, ele fica deitado numa pose dramática no primeiro plano da composição, com os braços estendidos para o alto num sinal de perplexidade. É como se o observador estivesse assistindo a um espetáculo teatral no seu clímax, no momento em que o protagonista deixa de ser fariseu que perseguia cristãos e passa a ser cristão por meio da aparição de Jesus Cristo envolto em uma luz que o cega. A

dramaticidade da cena é reforçada pelo casco do cavalo suspensa no meio da composição, como se estivesse prestes a pisar em São Paulo.

Figura 11 – Detalhe da obra A Conversão de São Paulo, Caravaggio, (1600-01). Óleo sobre tela, 91cm por 69 cm. Capela Santa Maria Del Popolo, Roma



FONTE: Disponível em: <<https://www.pinterest.pt/pin/5559199513809696/>>. Acesso em: 15 de maio de 2108.

Para Oliveira (2104), tudo no barroco é muito teatral, e a evidência desse recurso é o excessivo uso de representações de figuras em pinturas e esculturas geralmente em atitudes teatrais e com gesticulação eloquente. Caravaggio, para Farthing (2010), na obra “A conversão de São Paulo”, escolheu o momento de maior drama para retratar a narrativa para melhor destacar essa teatralidade, tal qual Joaquim Pedro de Andrade em seu filme.

Na estátua “Êxtase de Santa Teresa” (figura 12) de Gianlorenzo Bernini (1647-1652), a teatralidade também é bastante aparente e, para Bell (2008), é possível identificar a história

mística de Santa Teresa só olhando para a obra¹³. Nessa escultura podemos ver o anjo, o qual a santa detalha em suas memórias, atirando uma seta de ouro contra seu coração. Pela expressão da divindade dá para imaginar que isso lhe causou muita dor e, ao mesmo tempo, esse ato parece ser extremamente doce. O artista desenvolveu uma cena teatral por meio do mármore, as expressões, os gestos e rosto da personagem revelam uma emoção violenta, o movimento, o predomínio de linhas curvas, o drapeado das vestes e o uso do dourado, tudo isso atinge uma dramaticidade desconhecida no Renascimento, tornando essa obra um exemplo de cena teatral na arte barroca. “As violentas arremetidas da seta transportam tanto o corpo como a alma, por via de um mármore que se dissolve em nuvens e bruxulear em roupagem de chamas, a um plano celestial visionário” (BELL, 2008, p. 241). Ainda para o autor, a imagem está em uma distância fixa do observador e a elaboração supera o arrebatamento da transformação de um verdadeiro cenário onde se mistura arquitetura, escultura, pintura e luz, como uma cena teatral. A luz em questão é natural do sol, que se irradia de uma janela oculta e que é crucial para causar impacto.

A seguir, podemos ver na figura 12 a imagem dessa obra e analisar a cena teatral criada por esse artista, mesmo porque, de acordo com Bell (2008), Bernini colocou caixotes próximo da estátua, para colocar a representação da família que a encomendou a sentar, dessa forma, quando o espectador observa a imagem, é levado a se unir a eles para considerar a atuação de Teresa, na qual podemos perceber por meio de sua expressão facial, que a fé e a fantasia eram um só evento.

¹³ “Enquanto viveu, **Santa Tereza** tinha visões e ouvia vozes, acreditando que havia sido trespassada pelo dardo de um anjo, que lhe infundiu o amor divino. Ela descrevia sua experiência mística em termo que beirava o erótico”. (STRICKLAND, 2004, p. 2004)

Figura 12 – Êxtase de Santa Teresa, Bernini, (1647-52). Escultura em mármore, Igreja de Santa Maria Della Vitória, Roma



FONTE: Bell, 2008, p. 240.

Oliveira (2014) descreve como as igrejas no período do Barroco foram pensadas para receber seus “espectadores”, pois os aspectos teatrais eram recorrentes nas decorações barrocas e isso fazia com que se harmonizasse com várias outras artes. A teatralidade religiosa do Barroco, para a autora, manifesta-se tanto nos espaços internos com os recursos cenográficos agregados na decoração, como os cortinados dos retábulos que expõem camarins intensamente iluminados em contraste com a escuridão no restante do ambiente e que perceberemos também na análise d’Os Inconfidentes, no capítulo 5. Outro recurso que a autora traz é a visão em perspectiva, que ressalta o arranjo da capela-mor desde a entrada, por meio de um perspicaz jogo de tendência no qual os altares laterais funcionam como intermediário, fazendo com que quem entre direcione o olhar para o retábulo principal, o qual se apresenta como pódio com vários degraus, assim como nos teatros o palco é elevado acima da plateia. Como podemos ver

no exemplo abaixo, na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência, em Salvador.

Figura 13 - Detalhe do retábulo principal da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis Da Penitência, 1702-05, Gabriel Ribeiro. Salvador, BA.



FONTE: Disponível: <<http://artevidaplena.blogspot.com.br/2011/08/igreja-de-sao-francisco-salvador-bahia.html>>. Acesso em 13 de maio de 2018.

Para Oliveira (2014), a teatralidade é percebida quando separamos os espaços da nave e da capela-mor. O arco do cruzeiro tem nas igrejas desse período uma função similar ao do arco da cena, que nos teatros separa o ambiente, do palco destinado a encenação, do espaço do espectador. As igrejas possuem até mesmo camarotes reservados à elite branca endinheirada: “tem correspondentes nas tribunas das igrejas, nas quais tinham assento privilegiados da sociedade local” (OLIVEIRA, 2014, p. 17). Ainda para a autora, no Brasil, os negros escravos só podiam entrar na igreja até a pia batismal, já seus donos, senhores de engenhos, tinham o privilégio de ver as celebrações de seus camarotes e até mesmo ser sepultados dentro da igreja, pois compravam lugar para seu descanso final próximo ao altar. Em algumas regiões, como Bahia e Minas Gerais, os negros libertos construíram, juntamente com suas irmandades ou ordem religiosas, suas igrejas.

Na figura 14 vemos exemplos de camarotes destinado aos privilegiados socialmente, para assistir à missa longe do público geral. A figura mostra nas duas paredes laterais, pequenas

cabines com ornamentação seguindo a decoração e ao mesmo tempo fazendo parte da decoração da igreja.

Figura 14 - Detalhe do Interior da Igreja e Mosteiro de São Bento 1633-71. Arquiteto: Bernardo de São Bento Correa de Souza. Rio de Janeiro, RJ.



FONTE: Disponível em: <<https://arquiteturadobrasil.files.wordpress.com/2010/03/rio-saobento31.jpg>>. Acesso em: 14 de maio de 2018.

Outra característica do Barroco é a emoção. Uma das características do Renascimento, conforme Strickland (2004), era a razão, pois foi um período de valorização das ciências, então o homem era o centro de tudo, era o descobridor do universo por meio da revolução artística, cultural e científica. Esse período havia deixado pra trás a crença de que tudo era resultado do poder divino.

Já a arte barroca, de acordo com Strickland (2004), é a arte da emoção, mesmo tendo a função de ampliar ou trazer de volta para a igreja católica seus fiéis, ela usou da emoção para alcançar seus objetivos, pois a percepção e a emoção é, para Shima e Superti (2014), colocada como processos psicológicos que têm estreita relação com a arte.

A emoção pode ser definida, de acordo com Koohan e Houaiss (1999, p. 572), como um “abalo moral ou afetivo; perturbação, geralmente passageira, provocada por algum fato que afeta o nosso espírito”. A obra “A Descida da Cruz” (El descenso de la cruz), de Rubens (1612), de acordo com Strickland (2004), contém todos os traços do estilo do Barroco, como luz teatral, céu muito escuro pleno de presságios e Cristo em forma curvilínea, que é a figura principal

banhada por iluminação direta que faz com que se destaque o dramatismo da cena. A cabeça de Jesus pendida para o lado, mostrando que já estava morto, logo, o observador é levado a ter forte reação emocional, assim como acontece ao observarmos a cena do enforcamento de Tiradentes no filme “Os Inconfidentes”. Nessa obra (figura 15) vemos também o dualismo (vida e morte), tão persistente nos trabalhos barrocos.

Figura 15- A descida da Cruz, Peter Paul Rubens, (1612-14). Óleo sobre painel de madeira, 42 cm por 32 cm. Catedral da Antuérpia, Bélgica.



FONTE: Disponível em: <<http://noblat.oglobo.globo.com/noticias/noticia/2008/03/pintura-descida-da-cruz-de-peter-paul-rubens>>. Acesso em 16 de maio de 2018.

Shima e Superti (2014), afirmam que a obra de arte é uma sinopse, como na figura 15, é um resumo do ato de tirar Jesus Cristo da cruz depois de sua crucificação. Essa obra é uma unidade circunspecta por elementos exclusivos que causa aflição, e se faz necessário compreendê-los em relação à lógica, para isso, usa-se tanto do pensamento racional como das emoções.

De acordo com Farthing (2010), para o clero, uma pessoa pode chegar à religiosidade mais rapidamente por meio da emoção, por isso, quando se analisam as obras de arte do Barroco, percebe-se que as imagens mostram semblantes dramáticos e, dessa forma, deixam claro o estado emocional dessas figuras e, ao mesmo tempo, desperta a emoção do observador.

A arte religiosa resplandecia nos países católicos, no entanto, nas terras protestantes do norte da Europa, aponta Strickland (2004) que as imagens religiosas eram proibidas, o que ressaltava era a pintura de naturezas mortas, cenas do dia a dia e paisagens. Se, nos países religiosos a igreja financiava os artistas, nos países protestantes os artistas tinham que procurar se manter com esforço de seu trabalho negociando com a burguesia que não desejasse só imagens sagradas, mas, também, retratos de suas famílias.

O Barroco, de acordo com Farthing (2010), foi um período artístico que inicialmente cresceu nas artes plásticas e depois se desenvolveu na literatura, na arte teatral e na música. O lugar de origem do barroco foi a Itália do século XVII, porém, espalhou-se por outros países europeus como, por exemplo, a Holanda, a Bélgica, a França e a Espanha e mais tarde se espalhou para quase todo o continente, chegando até ao nosso país, como veremos a seguir. Os artistas desse período, em sua maioria, foram financiados pelo clero, monarcas e burgueses, e suas obras se mostraram rebuscadas, exageradas em detalhes, contrastantes entre o claro e o escuro. Foi essa arte que, com alguns anos depois do seu surgimento na Europa, veio para o Brasil, onde predominou durante muito tempo.

A arte barroca apresenta muitas características que, para essa pesquisa é de extrema importância que o professor observador tenha contato, pois, para análise e compreensão do filme “Os Inconfidentes”, será necessário que ele consiga identificar e compreender essas características nas imagens e cenas selecionadas.

3.2. O Barroco no Brasil

Nesse tópico, vamos nos deter mais na arquitetura barroca religiosa, pois foi o barroco religioso que mais se desenvolveu em nosso território. Para Bardi (1975, p. 53), “na igreja, a arte era ferramenta indispensável”. Assim, desde os edifícios até os objetos de uso durante as missas, todo o conjunto compõe a fisionomia dessa arte.

A arquitetura barroca de Minas Gerais serviu de cenário para o filme de Joaquim Pedro de Andrade, por isso, é imperativo que o professor observador se inteire desse assunto. Porém, como o Barroco no Brasil se espalhou por várias regiões, tem-se a necessidade de estudarmos

desde Portugal, sua chegada nas cidades litorâneas, como Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro, até sua expansão para além-mar.

De acordo com Ávila (1997), o surgimento do Barroco na Europa coincide com as descobertas e conquistas por parte de alguns países europeus, que na época eram grandes potências. Foram esses aventureiros navegadores portugueses, que, procurando por riquezas e também pelo desconhecido, chegaram aqui. Junto, trouxeram, além da vontade de lucrar com as abastanças existentes, uma cultura artística que florescera na Europa, ou seja, a arte barroca. Antes de iniciarmos o estudo sobre o Barroco desenvolvido aqui no Brasil, traremos um pouco sobre essa arte em Portugal.

Conforme Oliveira (2014), a arquitetura barroca religiosa portuguesa é fenômeno tardio, tanto em virtude da situação suburbana de Portugal em relação aos centros europeus que produziam essa arte, como pelo apego do estilo às plantas retangulares medievais e fachadas desornamentadas chamadas de “estilo chão”¹⁴.

Ainda de acordo com a autora, as primeiras aparições da arte barroca portuguesa foram da talha dourada que, para Ávila (1997, p. 264), é o “termo que designa a escultura dos retábulos de madeira e demais relevos ornamentais empregados na decoração de igrejas”. Por volta de 1680 foram elaborados retábulos com colunas torsas (torcida em espiral) e arquivoltas concêntricas, conhecidas como nacional português. Por muitos anos esse modelo foi abraçado no território português e além-mar. Um dos principais exemplos desse tipo de obra bem conservado que podemos citar é o Convento de Jesus (1458), em Aveiro e Convento de Nossa Senhora da Conceição Dos Cardeais, em Lisboa. Na imagem (figura 16), o professor observador pode ver as talhas douradas nas colunas do retábulo do último convento citado.

¹⁴ **Estilo-Chão** - Estilo arquitetônico português marcado pela austeridade da forma. Conforme Ávila (1997), são edifícios de igrejas com duas torres que portam os sinos, de nave única, capela-mor densa, naves laterais transformadas em capelas interligadas, com pouca ou nada de decoração no interior. As portas janelas são bastantes simples. É um tipo de edifício extremamente prático, permitindo ser erguido por todo o império com pequenas adaptações, pois era fácil de receber a decoração barroca e, dessa forma, podia ser transformada através da talha dourada, pintura e azulejo.

Figura 16 - Retábulo do Convento de Nossa Senhora da Conceição Dos Cardeais, 1609-92. Lisboa, Portugal.



FONTE: Disponível em: < <https://www.lisbonlux.com/lisbon/convento-dos-cardaes.html> >. Acesso em 03 de maio de 2018.

Esse detalhe do retábulo do convento de Nossa Senhora da Conceição dos Cardeais é um exemplo do Barroco Português, pois, como podemos observar, há a prevalência de colunas torsas ornamentadas com talhas douradas representando folhas e cachos de uvas e o modo com que as colunas salomônicas (compostas em espiral na forma de “S”) estão distribuídas formam um arco concêntrico.

Para Oliveira (2014), em Portugal, assim como no Brasil, como veremos mais adiante, encontram-se exemplares do Barroco *Joanino*, (estilo do Barroco que floresceu durante o reinado de D. João V), segundo modo de Barroco a vigorar naquele país. Esse estilo de arte, devido a sua monumentalidade de retábulos se tornou perfeito para os espaços das capelas-mores, ou seja, a principal capela de uma igreja. Ainda para a autora, são raros os exemplares de decorações *Joaninas* abrangendo todo o espaço interior das igrejas, pois seu período de duração foi relativamente pequeno. As igrejas de Santa Clara no Porto e Nossa Senhora da Penha de Lisboa, são exemplares de retábulos desse período, que se caracterizam, de acordo com Ávila (1997), mais pelas figuras humanas, principalmente anjos. Seus temas ornamentais são revestidos em branco e dourado, representando volutas, conchas, plumas, palmas, e guirlandas de flores.

Na figura 17, vemos os detalhes do retábulo da igreja Santa Clara. Nesse detalhe podemos ver os entalhes com características *Joanina*.

Figura 17 - Detalhe do retábulo da Igreja Santa Clara, 1416-57, talha dourada, 1730. Porto, Portugal.



FONTE: Disponível em: <<http://checkincomsandra.blogspot.com.br/2015/05/portugal-porto.html>>. Acesso em três de maio de 2018.

A influência portuguesa na arte brasileira não aconteceu tão rapidamente pois, de acordo com Fausto (2006), após a descoberta do Brasil, os portugueses foram se estabelecendo na costa, em postos de comércio fortificados e entrepostos destinados à estocagem e ao comércio de escravos e de produtos tropicais extrativos como o pau-brasil, o que durou por mais de trinta anos. Só após a chegada das ordens religiosas que houve manifestação artística. Conforme Tirapeli (2008), os jesuítas chegaram ao Brasil em 1549, os beneditinos em 1582, os franciscanos 1584. A partir daí ocorreram manifestações artísticas dos colonizadores na Bahia, Pernambuco, São Vicente, Paraíba, Espírito Santo e Rio de Janeiro.

De acordo com Toledo (2015), a missão dos jesuítas era de introduzir na América um estilo arquitetônico, usado nas principais igrejas jesuíticas na Europa. É o estilo de nave única, larga, com capelas laterais, unidas entre si por pequenas passagens. A nave se transforma em grande auditório, sem colunas interiores, tornando o altar visível de todos os pontos. Para o autor, esse estilo foi bastante usado no Brasil.

Esse modelo de igreja, segundo Toledo (2015), foi trazido pelo padre Manuel Godinho, de Roma, para Portugal, que se baseou na Igreja Santíssimo Nome di Gesù all'Argentina, igreja considerada mãe da Companhia de Jesus, ordem jesuítica. Sendo a primeira igreja com fachada barroca construída, pelos jesuítas em 1568-80 naquela cidade e serviu como modelo de construção em muitos outros países.

Figura 18 - Santíssimo Nome di Gesù all'Argentina, 1568-80. Roma



FONTE: Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Jesus>. Acesso em sete de outubro de 2018.

Oliveira (2014), salienta que entre os dezessete colégios jesuítas que existiam no Brasil, a grande maioria desapareceu após a expulsão da ordem no ano de 1759. Porém, com as adaptações das igrejas de Salvador e São Luís, em Catedrais Metropolitanas, e dos colégios de Olinda e Belém em sedes de seminários diocesanos, puderam ser conservados. A maioria das construções desse período de residência jesuítica no Brasil foram construídas com materiais

alternativos de curta durabilidade, como palhas, troncos e taipas, o que colaborou para que muitos edifícios se deteriorassem.

Para Ávila (1997), o estudo do Barroco no Brasil não é uma ocorrência cultural e nem um seguimento intelectual novo, mesmo porque as primeiras pesquisas sobre essa arte já têm quase um século. Nesses quase cem anos, ainda para o autor, verificou-se que o Barroco produzido na colônia veio junto com a conquista lusa, que conforme Toledo (2015), quando estudamos a arquitetura barroca brasileira, devemos tomar em conta o fato da imigração maciça dos portugueses, que trouxeram para a colônia esse estilo de construção, não somente pela via erudita, mas também pelas mãos calosas de mestre acostumados a transformar a arquitetura em obra de arte.

Por meio de seus artistas que souberam apresentar esta ciência de tornar dinâmicos os espaços arquitetônicos por meio de elementos como o azulejo, a talha dourada, mosaicos policromados, colunas e frisos, a plasticidade ornamental das grandes composições foi acalorada por motivos vegetalistas, folhas enroladas em espirais, frutos, anjos, aves, conchas e cenas religiosas. Tudo isso contribuiu para a afirmação do nosso barroco nacional.

Considerada uma das maiores artes sacras no Brasil, o Barroco tem um legado artístico colonial, assim como na Europa, principalmente nas construções religiosas, como afirmou Tirapeli (2008). Essa arte, aqui no Brasil, sofreu influência desde o princípio de Portugal, então os estilos que lá se desenvolveram, conseqüentemente vieram para cá, como o Barroco Nacional Português e o *Joanino*. No Barroco Nacional Português, o que deve ser observado, de acordo com Oliveira (2014), são as colunas retorcidas (torsas) geralmente ornamentadas em abundância por motivos fitológicos (folhas, parreiras, acantos) e zoomórficos (pelicanos). O final dessas colunas é com capitéis de ordem compósitas (ordem de arquitetura clássica desenvolvida pelos romanos, a partir dos capitéis Jônico e Coríntio). Ainda para a autora, na parte superior da construção, acima das colunas, podemos ver o entablamento (molduras horizontais, arremate de uma fachada), coroados por círculos de talhas em arco (arquivolta concêntrica), com talhas exageradas em detalhes.

Oliveira (2014) ainda coloca que na ornamentação do Barroco Português raramente se encontra figura humana, os elementos que mais persistem são os naturais, e espaços vazios também são quase inexistentes.

No Barroco *Joanino*, conforme Martins e Kok (2015), as colunas têm forte influência italiana. São colunas salomônicas, com caráter mais teatral e dinâmico. O interior do edifício possui dossel imitando cortinas assim como na entrada de um palco. A talha imita a leveza e o movimento dos tecidos. As pinturas geralmente com texturas imitando pedras e predomínio das

cores amarelas, brancas e mármore. O douramento é bastante intenso. Para Oliveira (2014), na ornamentação o que predomina são cabeças de anjos, anjos de corpo inteiro desnudos e figuras humanas.

Para Tirapeli (2008), o Barroco no Brasil foi patrocinado pelas ordens religiosas e pelas irmandades. As ordens religiosas como as franciscanas, jesuíticas, carmelitas, beneditinos, quando chegaram aqui, optaram por construir em vilas e povoações, nas quais, cada um cumpria sua missão: a de catequisar. Ainda para o autor, os patrocínios dessas ordens ocorreram nas cidades litorâneas, já em Minas Gerais, foram construídas de forma autônoma, os financiadores eram homens leigos das ordens terceiras franciscanas e carmelitas, além das irmandades e confrarias de ofício, pois os conventos religiosos foram proibidos de se instalarem naquela região, por conta da atividade comercial, a qual era controlada pelo rei.

Conforme Tirapeli (2008, p. 14), “as irmandades são instituições religiosas, composta por leigos que tinham a função de ajudar seus membros e comunidades”. Ainda para o autor, em Minas Gerais, no início do século XVIII existiam mais de dez irmandades, compostas por membros heterogêneos, pois qualquer pessoa podia fazer parte, desde homens livres até escravos, e para muitos, participar dessas irmandades era símbolo de prestígio. As ordens terceiras e confrarias também são formadas por leigos que se juntavam para promover o culto a um santo.

As manifestações barrocas se espalharam no território do Brasil de norte a sul, mas neste estudo estaremos dando destaques aos lugares com maior expressividade dessa arte, os quais são Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

3.2.1 Barroco na Bahia

A Bahia, conforme Oliveira (2014), esteve na frente do desenvolvimento arquitetônico e artístico do país por mais de dois séculos. “A Bahia ditava então as leis da arquitetura. As ordens tinham na capital seus centros de difusão ou de contratos permanentes: jesuítas, franciscanos beneditinos, carmelitas [...] formam seus quadros de construtores [...] na maioria dos casos itinerantes” (BARDI, 1975, p.57). Entre os anos de 1549, quando da chegada dos Jesuítas, Salvador foi fundada capital da Colônia pelo primeiro governador Tomé de Souza. Então, toda as expressões que vigoravam em Portugal se manifestaram também na Bahia. Ainda para Oliveira (2014), assim como no restante do país, o impulso construtivo foram as ordens religiosas que faziam as encomendas arquitetônicas e artísticas de acordo com as características do que se estava produzindo em Portugal. Com isso, produziu-se uma obra

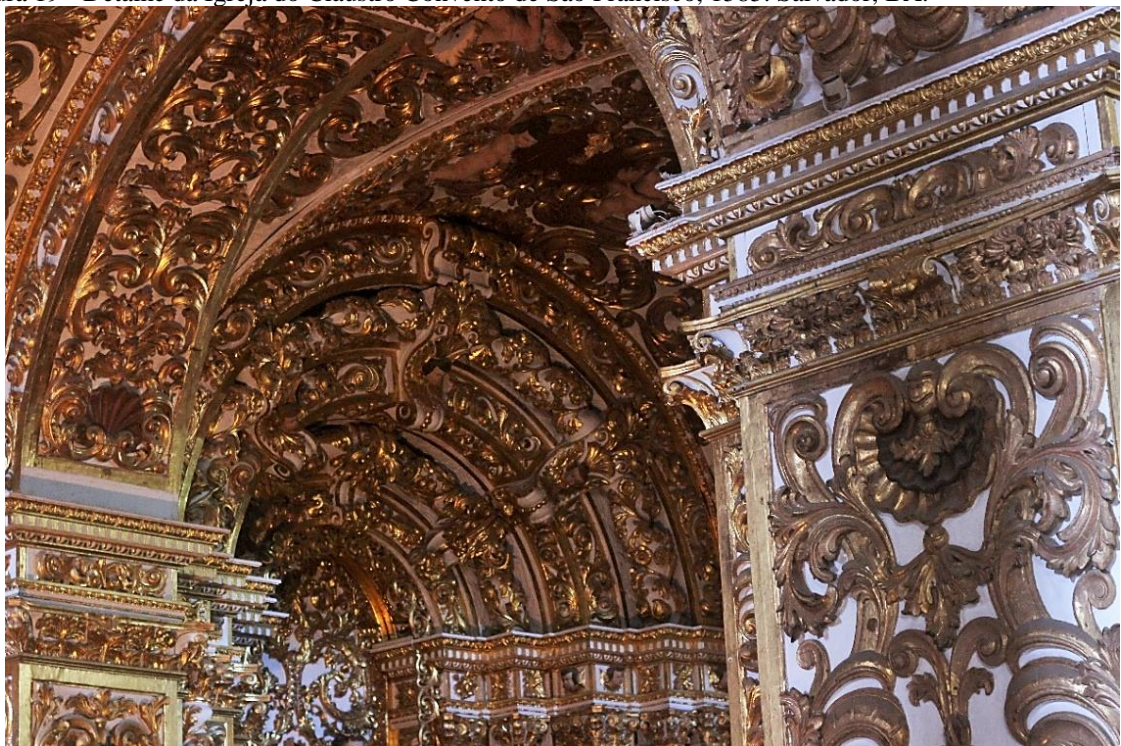
monumental, entre tantas podemos citar o antigo Colégio dos Jesuítas (1550-53), o Convento Franciscano (1585), o Mosteiro de São Bento (1582) e muitas outras.

Para Tirapeli (2008), os primeiros padres Jesuítas que chegaram em Salvador construíram colégios e igrejas, produziram uma extraordinária arte barroca, porém muitas dessas construções já não existem mais, e as que existem foram bastante alteradas como a atual Catedral Basílica de Salvador (figura 18), que em parte foi demolida. A partir da Bahia, os padres da Companhia de Jesus se espalharam por todo o país levando as diretrizes artísticas e religiosa.

Os franciscanos, conforme Tirapeli (2008), tiveram na capital baiana o mais significativo conjunto com conventos e igrejas da ordem primeira e terceira, ricamente ornamentadas no estilo Barroco, com grandiosas fachadas híbridas por causa dos diferentes tipos de frontispício, uso de pedra calcária que vão além das pilastras e arcadas, sendo empregadas também nos ornamentos em volta das janelas, envasaduras e esculturas ricamente cobertas de folhas de ouro.

Na figura 19, o professor pode perceber os detalhes de capela do Convento de São Francisco que é uma das mais singulares expressões do Barroco baiano.

Figura 19- Detalhe da Igreja do Claustro Convento de São Francisco, 1585. Salvador, BA.



FONTE: Elaborado pela autora, 2018.

Para Tirapeli (2008), o Barroco dessa igreja é considerado o mais nobre da arte brasileira. Como o professor observador pode perceber, a igreja é dividida em três naves, nas quais se distribui uma grande quantidade de painéis talhados com volutas e formas vegetais, dando ênfase aos acantos, que são, de acordo com Oliveira (2014, p. 119), “folhagens originárias da região do Mediterrâneo usada como tema ornamental dos períodos Clássicos e Barroco”.

Nas paredes sob as arcadas do convento existem trinta e sete painéis de azulejos trazidos direto de Portugal, pois, de acordo com Oliveira (2014), era proibida a produção no Brasil. Para Tirapeli (2008), esses painéis mostram todo tipo de entidades “cristianizadas” oriundas da mitologia greco-romana, tendo a função de fazer com que os enclausurados meditassem sobre os valores cristãos. De acordo com Oliveira (2003), à primeira vista esses painéis parecem entidades pagãs por se tratar de alegorias, mas, quando se aprofunda a análise, percebe-se que o conteúdo é inteiramente cristão, com função de passar a moral e catequizar os moradores do claustro.

Figura 20 - Detalhes de um painel do Conventos de São Francisco. Salvador, BA.



FONTE: Elaborado pela autora, 2018.

O detalhe na figura 20 mostra parte de um grande painel que representa a vida do homem desde seu nascimento até a sua morte. Nessa parte, está se mostrando a vida adulta, qual se alimenta de bons frutos que a vida lhe deu.

Conforme Oliveira (2014), a igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, com sua fachada extraordinária escapa do modelo português. Com sobrecarga ornamental e pelo seu dinamismo foge do estilo de Barroco Nacional Português e do *Joanino*, aproximando-se do Barroco hispânico. Tem a fachada toda recoberta com escultura em pedra calcária, que “incorporam quatro personagens de significação iconográfica imprecisa nas pilastras misuladas que ladeiam o nicho central com a escultura em lioz (tipo de calcário encontrado, principalmente em Lisboa e arredores) de São Francisco de Assis” (OLIVEIRA, 2014, p. 48).

Ávila (1997) afirma que, apesar dos elementos escultóricos terem características do Barroco luso-brasileiro, a ideia de revestir toda a fachada com esculturas era nitidamente influência do Barroco Espanhol, levando a acreditar que seu executor, Gabriel Ribeiro, a quem foi atribuído o desenho, conhecia ou esteve no país espanhol, pois esse tipo de fachada retábulo era bastante comum nesse país. Internamente, as talhas barrocas, segundo Tirapeli (2008), foram substituídas por Neoclássica¹⁵. Na figura a seguir pode ser vista parte da fachada dessa igreja.

Figura 21 - Detalhes da fachada da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência - Salvador, BA.



FONTE: Elaborado pela autora, 2018.

¹⁵ **Neoclassicismo** é um movimento artístico e literário que surgiu na Europa nos meados do século XVIII até meados do século XIX. De acordo com Strickland (2004), seu iniciador foi o artista francês Jacques-Louis, pintor que imitava a arte clássica grega e romana. Era considerada a arte politicamente correta e séria.

O que podemos perceber na imagem da fachada da igreja é a presença de colunas torneadas decoradas com motivos de figuras humanas, cabeças de anjos, plantas e animais. Também podem ser vistos frontões e volutas, que de acordo com Oliveira (2014), esse excesso de ornamentação exterior é característica espanhola. “O barroco espanhol é essencialmente decorativo e alcança seu clímax na proliferação das delirantes fantasias ornamentais aplicadas nos interiores das construções arquitetônicas ortogonais”, afirma Ávila (1997, p. 50). O autor ainda coloca que não raro se aplicava ao exterior dessas construções uma ornamentação tão rica quanto as do interior.

Os Beneditinos, conforme Tirapeli (2008), empregavam os próprios artistas, desde os arquitetos até os entalhadores, ou santeiros, como eram chamados. São os responsáveis pela construção da igreja abacial de Salvador (1582) (hoje Basílica Menor de São Sebastião), A igreja abacial de Salvador apresenta fachada dividida em seções, com pilastras e capitéis grego ligados a volutas. Em seu interior houve mudanças, inclusive seu altar-mor foi retirado e se encontra na igreja de Monte Serrat (1580), também em Salvador; outro de mármore foi construído em seu lugar.

Os carmelitas também contribuíram para o desenvolvimento da arte barroca da Bahia, são os responsáveis pela construção de conjuntos arquitetônicos que vão além de Salvador, como a igreja da ordem terceira em Cachoeira, no Recôncavo baiano. De acordo com Tirapeli (2008), esse conjunto carmelita, à primeira vista, surpreende, porque a fachada da igreja tem frontão rococó, mas a ornamentação interior conta com talhas douradas que são profusas e se completam com o teto caixotonado e pinturas do forro da nave duplamente emoldurados nos caixotões. Nos painéis das paredes são contadas as histórias bíblicas emolduradas por flores e conchas.

O Barroco, em seus dois estilos, devido ao financiamento das ordens religiosas, se desenvolveu com força e poder na primeira capital da colônia, e ainda que existam hoje muitos exemplares dessa arte, em 1827, de acordo com Oliveira (2014), muitos retábulos foram substituídos pelo estilo neoclássico, que determinaram o desaparecimento de grande parte das decorações barrocas de Salvador.

3.2.2 Barroco em Pernambuco

Conforme Martins e Kok (2015), Pernambuco também foi o centro do florescimento das artes visuais no período colonial, principalmente depois da expulsão do Holandeses (1654), que, de acordo com Fausto (2006), haviam ocupado a região durante um quarto de século,

período em que a arquitetura religiosa foi reconstruída em estilo Barroco. Para Tirapeli (2008), o acervo arquitetônico sacro de Pernambuco é um dos mais importantes do país, pois, além de monumentos isolados, tem também os conjuntos urbanos. Para Oliveira (2014), essa grande expressão barroca foi construída, em quase todas as regiões brasileira, graças à economia açucareira.

Ainda para Oliveira (2014), tanto em Olinda, que era a antiga capital do estado dos portugueses, quanto Recife, que ganhara prioridades na época da ocupação, as construções religiosas se multiplicaram. Em Olinda, a tarefa principal era restaurar as igrejas e conventos danificados no período holandês, já no Recife era começar do zero. Em Pernambuco, assim como em outras regiões do país, encontramos tanto o Barroco quanto o Rococó, mas o que difere das outras regiões é que o Barroco só é encontrado nas construções e decorações internas do século XVII, pois, de acordo com Oliveira (2014), ele está encravado entre o Maneirismo¹⁶ e o Neoclassicismo. Ainda de acordo com a autora, Pernambuco é onde há maior evidência das características tipicamente portuguesa com a talha dourada, a pintura e azulejos.

Assim como em outras regiões do Brasil, as instalações de ordens religiosas em uma vila, conforme Tirapeli (2008), não eram apenas ambicionadas pelos donatários, devido ao prestígio político, mas também pelo povo, pois poderiam se filiar como membro de ordens terceiras e, em consequência disso, teriam ascensão social. Foi dessa forma que muitos conventos e igrejas foram construídos, como o Convento de Nossa Senhora das Neves, Ordem Terceira de São Francisco, que depois de dois anos de iniciada sua obra, foi abandonado devido a invasão holandesa e reconstruído depois da expulsão deles, tornou-se referência em todo o Nordeste, superado apenas pelo de Salvador. Na figura 22 podemos ver o interior da igreja desse convento.

¹⁶ Maneirismo - Movimento Artístico que surgiu na Itália entre 1515 a 1600, cujo nome, que, conforme Strickland (2004, p. 44), “vem do italiano *di maneira*, com o significado de uma obra-de-arte realizada conforme o estilo do artista, e não ditada pela representação da natureza [...]. Os corpos são distorcidos – geralmente alongados, mas às vezes pesadamente musculosos. As cores são sombrias [...] movimento e iluminação irreal”.

Figura 22 - Interior da Igreja do Convento de Nossa Senhora Das Neves, Ordem Terceira de São Francisco, 1585. Olinda, PE.



FONTE: Disponível em:

<<http://www.flickrriver.com/photos/tags/igrejadenossasenhoradasnevesconventosa%CC%83ofrancisco/interesting/>>. Acesso em 06 de maio de 2108.

O Convento de Nossa Senhora das Neves, de acordo com Tirapeli (2008), é considerado a sede primacial dos franciscanos no Brasil. Sua construção teve início em 1585, porém, foi danificada com a invasão holandesa em 1631. Sua reconstrução se deu no século XVIII, quando a configuração atual foi realizada. Ainda conforme o autor, é uma igreja que faz parte do conjunto do convento e pertence ao estilo Barroco, com pintura ilusionista de efeito e profundidade, capela terceira na transversal, nave única, forro curvado e paredes com painéis de azulejos que contam a vida de São Francisco até o altar do arco cruzeiro. No lado esquerdo, os azulejos são interrompidos para dar lugar ao arco da capela dos terceiros.

Um outro exemplo desse tipo de ornamentação é a Capela Dourada de Recife que, segundo Oliveira (2014), foi construída pela Ordem Terceira Franciscana como uma dependência anexa à nave da igreja conventual. Em sua composição tem talhas douradas, painéis pictóricos no teto e azulejos importados de Lisboa. Ainda para a autora, é a maior representação do estilo Nacional Português. Seu nome, Dourada, foi dado devido a decoração barroca que traz a atmosfera dourada e cores quentes. Na figura 23, o professor espectador poderá observar alguns detalhes dessa capela.

Figura 23 -Detalhes da Capela Dourada. Recife, PE.



FONTE: Disponível em:< <http://www2.recife.pe.gov.br/servico/recife-sagrado-0?op=ODY4Ng>> Acesso em 07 de maio de 2018.

De acordo com Tirapeli (2008), nessa capela a ornamentação se concentra nas pinturas do forro caixotonado com molduras hexagonais e é revestida inteiramente de talha dourada com soluções arquitetônicas dos arcos em estilo Nacional Português, exceto quando há azulejos entre os altares laterais. Ainda para o autor, as pinturas com motivos sacros estão presentes também em todas as paredes, favorecendo o clima de oração, que também é assegurado pela penumbra e os entalhes dourados que se revelam aos poucos aos fiéis. Para Bardi (1975), essa capela é pura representação da natureza, com liberdade extravagante em suas talhas com folhagens, galhos de videiras, pássaros e volutas.

Do período *Joanino*, em Pernambuco, encontra-se tanto em Recife quanto em Olinda, muitos retábulos, complementos de talhas, pinturas de perspectivas, porém, conforme Oliveira (2014), nenhuma igreja apresenta atualmente o conjunto completo, devido aos longos períodos de construção dessas igrejas que acarretava mudanças do gosto artístico das irmandades e muitas vezes até mesmo das Ordens Religiosas com maiores recursos financeiros. Ainda para Oliveira (2014), os retábulos *Joanino* de maior impacto visual são os das capelas-mores da igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares e Madre Deus.

Na figura 24, encontramos detalhes do arco cruzeiro da igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares.

Figura 24– Arco cruzeiro da Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares.1771. Recife, PE



FONTE: Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/handle/123456789/65849?locale=pt_BR&contrast>. Acesso em 06 de junho de 2018.

O que podemos ver nessa imagem, além do excesso de detalhes, são as figuras de anjos de corpo inteiro e também só a cabeça de algumas, sendo essa uma das principais características do barroco *Joanesco*. Tirapeli (2008) coloca que a talha barroca, saindo do arco cruzeiro, toma conta de todas as paredes, inclusive da abóbada da capela-mor que se completa com painéis pictóricos com perfeito equilíbrio entre as cores e o dourado. Bazin (1983), compara essa igreja à capela Cistina do Vaticano.

Assim como na Bahia, as presenças das ordens religiosas foram vitais para o desenvolvimento da arte barroca em Pernambuco, pois ergueram monumentais conjuntos arquitetônicos nesse estilo. Devido a isso, essa arte, em sua grande maioria, está nas igrejas e conventos cumprindo com aquilo que desde seu surgimento foi atribuído. Eça de Queirós (*apud* Jorge, 2006), uma vez escreveu que as religiões só poderiam sobreviver por meio da arte, pois essa é a única capaz de eternizar aos deuses, dando-lhes a forma. Alguns desses conjuntos arquitetônicos foram destruídos ou sofreram outras influências no decorrer do tempo.

3.2.3 Barroco no Rio de Janeiro

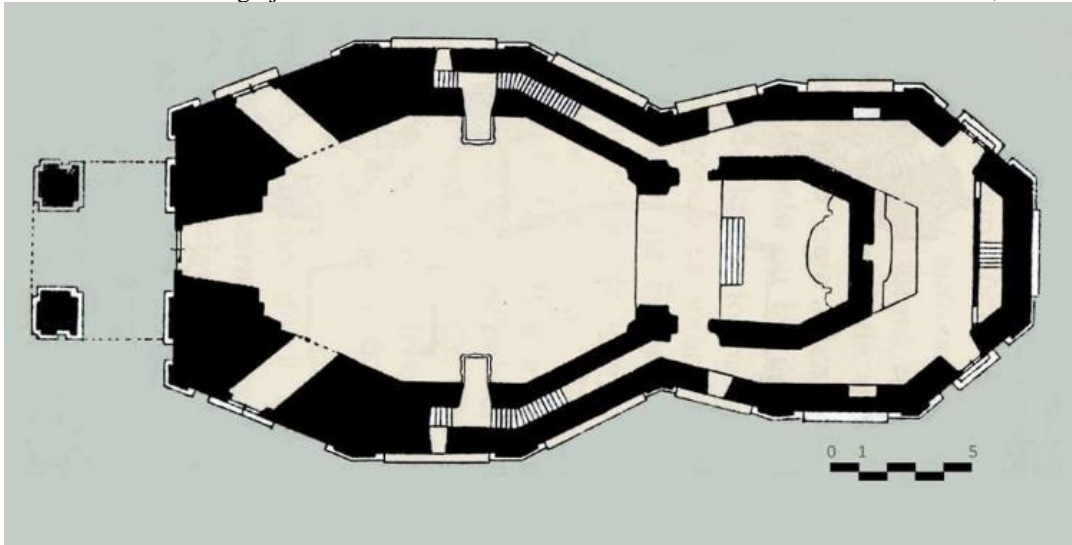
Para Fausto (2006), a descoberta de grande quantidade de metais preciosos em Minas Gerais comprometeu a economia açucareira do Nordeste, que já estava em dificuldades, mas que se mantinha em pé. Com essa nova atividade econômica, houve um grande deslocamento para a região de Minas e também teve um aumento do preço da mão-de-obra escrava; a procura passou a ser imensa. Nesse contexto, ainda para Fausto (2006), o eixo da vida da colônia se mudou para o Rio de Janeiro, pois, por lá entravam os escravos e suprimentos e saía o ouro, e dessa forma, transformou-se no mais importante centro de intercâmbio do país.

Oliveira (2014) também coloca que a posição do Rio de Janeiro era estratégica, estava no Centro-Sul da costa brasileira, e forma um porto natural, o que levou esse estado a um papel importante na política e economia do país, já que foi pelo mar do Rio que houve o escoamento do ouro e diamantes vindo de Minas Gerais.

Conforme Fausto (2006), a capital do Vice-Reinado foi transferida de Salvador para o Rio em 1763, devido a esse intenso comércio que o descobrimento do ouro criou. Esse contexto, conforme Oliveira (2014), favoreceu a construção de um acervo de monumentos artísticos civis e religiosos, incorporando os estilos europeus que eram adaptados em Portugal e empregados no Rio antes de chegar às outras regiões. Dessa forma, a cidade do Rio de Janeiro foi a primeira a assimilar tanto do Barroco *Joanino*, quanto do Rococó, também foi a primeira a adotar as plantas poligonais e curvilíneas. Esse tipo de planta pode ser visto em três das quatro igrejas construídas, pois, uma delas foi demolida devido as transformações urbanas.

Na figura 25 veremos a planta baixa de uma dessas igrejas construídas seguindo essa inovação da planta, no Brasil (pois na Europa já existia desde o início do período Barroco), que é a igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, tida como o primeiro projeto barroco em planta poligonal.

Figura 25- Planta Baixa da Igreja Nossa Senhora da Glória do Outeiro 1714 – 1738. Rio de Janeiro, RJ.



FONTE: Disponível em: <<http://ttnotes.com/igreja-de-nossa-senhora-da-gl%C3%B3ria-do-outeiro.html>>. Acesso em 30 de maio de 2018.

De acordo com Tirapeli (2008), essa igreja possui pinturas de artistas nacionais e estrangeiros, tem características barroca, porém as portas laterais, bem como a central, foram esculpidas em lioz no estilo Rococó. O interior dessa igreja, ainda segundo o autor, é formado por um octógono com paredes brancas sobre as quais se destacam os painéis de azulejos feitos sob medidas com molduras que se estendem pelos corredores laterais. Esse tipo de planta, para Tirapeli (2008), chama-se Borromínica, (refere-se a Borromini, arquiteto italiano, já apresentado nessa pesquisa) e foi disseminado no Brasil a partir desse exemplar.

Apesar dessa inovação na arquitetura religiosa, de acordo com Oliveira (2014), a maioria das igrejas construídas no Rio de Janeiro no período colonial mantiveram a tradição das plantas retangulares medievais, com ornamentação na estética barroca e rococó. Da primeira fase do Barroco no Rio de Janeiro, segundo a autora, conserva-se na sua totalidade apenas a decoração da capela-mor do Convento de Santo Antônio, fundada pelos franciscanos, tendo em sua parede do fundo retábulos de colunas torsas e arquivoltas concêntricas, e em seu forro abobadado existem painéis com pinturas emolduradas com talha dourada, contando a história do padroeiro como podemos ver na figura 26.

Figura 26- Capela-Mor do Convento Santo Antônio, 1707. Rio de Janeiro, RJ.



FONTE: Silvio Oliveira. Disponível em: <<http://www.infonet.com.br/blogs/silviooliveira/ler.asp?id=189509>>. Acesso em 07 de maio de 2018.

Ávila (1997), coloca que o Barroco *Joanino* dominou a talha da cidade do Rio de Janeiro. A exemplo disso, podemos citar a Igreja e Mosteiro de São Bento que, conforme Tirapeli (2008), é a mais notável do período colonial brasileiro, tendo em seu altar-mor riquíssimos exemplares de talhas com arranjos florais, uma das características barroca *joanina*.

O destaque da escultura dessa época, no Rio de Janeiro, de acordo com Bardi (1975), foi Valentim da Fonseca e Silva¹⁷, conhecido como mestre Valentim, tido como um dos maiores escultores do período colonial. Um dos seus maiores trabalhos estão na altar-mor da capela-mor da igreja da Ordem Terceira do Carmo. Os também escultores Manuel de Brito¹⁸ e Francisco Xavier de Brito¹⁹ também deixaram grandes acervos barrocos no Rio, como a talha e pintura em perfeita unidade estilística, de acordo com Oliveira (2014), da capela dos Terceiros

¹⁷ Para Bardi (1975), **Valentim da Fonseca e Silva**, conhecido como Mestre Valentim, nasceu em Minas Gerais em 1745 e morreu no Rio de Janeiro em 1813. Foi um dos principais artistas que atuou na colônia, foi escultor, entalhador e urbanista, atuou principalmente no Rio de Janeiro.

¹⁸ Conforme Bardi (1975), **Manuel de Brito** foi um entalhador português, que produziu no Brasil, no período colonial. Suas obras mais conhecidas foram os dois retábulos da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, Minas Gerais e a talha da Igreja de São Francisco da Penitência, RJ.

¹⁹ “**Francisco Xavier de Brito**, foi um entalhador e escultor português, responsável por diversas obras, principalmente talhas, no período do Barroco em Minas Gerais e Rio de Janeiro. [...] sua marca era a presença de querubins” (BARDI, 1975, p. 118)

Franciscanos, conhecida como a igreja da Penitência, ainda para a autor, é sem dúvida, o exemplo mais característico do estilo *Joanino*.

Na figura 27, o professor observador poderá ver parte dessa decoração feita por esses artistas, Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito, sendo que esse último, como veremos adiante, também trabalhou em Minas Gerais.

Figura 27 - Detalhes da ornamentação da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, data não definida, 1657-1733. Rio de Janeiro, RJ.



FONTE: Disponível em: < <https://patrimonioespirtual.org/2015/07/25/igreja-da-ordem-3a-de-sao-francisco-da-penitencia-rio-de-janeiro-rj/>>. Acesso em 11 de junho de 2018.

Na imagem acima, o que podemos ver é uma decoração barroca *joanina*, com coluna salomônica, ornamentadas com ramos de flores que se completam com o restante dos detalhes que trazem anjos, folhagens e volutas.

É importante que o professor observador saiba que no Rio de Janeiro, assim como o restante do país, o desenvolvimento da arte barroca dependeu dos missionários católicos, mas como parte do desenvolvimento da cidade, de acordo com Bardi (1975), também foram construídos prédios e praças seguindo essa estética de arte.

3.2.4 Barroco Em Minas Gerais

De acordo com Fausto (2006), com a descoberta do ouro na capitânia de Minas Gerais houve um deslocamento de pessoas de todas as regiões do Brasil e de Portugal. A região passou de desconhecida para um amplo povoamento em pouquíssimo tempo. Com a ida de escravos como mão-de-obra, a maioria da população era de negros. Segundo Oliveira (2014), em 1710 a população de Ouro Preto já contava com trinta mil habitantes e aproximadamente 60% eram negros, os outros 40% eram mulatos, pardos e brancos, sendo essa minoria branca a classe dominante. Conforme Fausto (2006), uma pesquisa de 1776 traz números semelhantes, mostra a esmagadora presença de negros e mulatos na região do ouro em Minas Gerais, sendo 78% e brancos com 22%.

De acordo com Fausto (2006), Portugal, preocupado com o despovoamento de outras regiões e até mesmo da nação portuguesa, estabeleceu normas para a imigração. Entre essas normas estavam a proibição da presença de frades (só poderiam entrar a serviço, mas sem estar ligado a nenhuma ordem religiosa), o estabelecimento de cota de cativos na região mineira, a proibição da exportação de mercadorias importadas de Portugal, entre outras. Ainda para o autor, em todas as outras regiões do país, a religião era a grande preocupação, mas, em Minas, foram proibidas as instalações de ordens religiosas, assim como escolas, imprensa, indústrias. Para Oliveira (2014), a proibição dessas ordens religiosas afastou da região os estilos arquitetônicos tradicionais ligados a essas ordens. De acordo com Fausto (2006), essa proibição incentivou o surgimento de associações religiosas leigas, as Irmandades. Ainda para o autor, foram as Irmandades que impulsionaram a arquitetura religiosa barroca em Minas Gerais.

Foi nesse contexto que a arte barroca se desenvolveu em Minas, um Barroco que, por muitos anos, foi chamado de “barroco mineiro”. Ávila (1997), porém, é taxativo em dizer que não existe uma arte barroca mineira, nem mesmo um barroco brasileiro, o que existe é uma arte europeia adaptada quando possível ao ambiente mineiro e que podemos chamar de Barroco luso-brasileiro. Oliveira (2014), também coloca que o que se chama de Barroco Mineiro ou tardio é, na verdade, o Rococó, que em Minas coabita com a arte da contrarreforma.

Um sintoma de ambiguidade que na época atual ainda acerca o estudo do Rococó no Brasil é a persistência do uso da expressão “barroco mineiro” para designar suas manifestações mais evidentes na arte da região de Minas Gerais, incluindo a obra de Aleijadinho. A origem dessa conceituação estilística marcadamente nacionalista data dos anos de 1920, quando teve início o “processo de revalorização crítica” da arte da antiga capitania de Minas Gerais, por intelectuais e artistas ligados ao movimento modernista (OLIVEIRA, 2003, p. 103).

Para Oliveira (2003), uma das principais características da arte modernista no Brasil (movimento de arte do início do século XX) foi a tentativa de se construir uma identidade

artística para nosso país, por isso os temas de suas obras passaram a valorizar o que era genuinamente brasileiro. Ainda de acordo com Oliveira (2003), na ânsia de ter um produto artístico totalmente nacional os promotores da Semana de Arte Moderna de 1922, (evento que ocorreu em São Paulo do dia 11 a 18 de fevereiro de 1922, exaltando trabalhos de arte com características modernas) procuravam na arte do passado esse caráter de identidade nacional, avaliando dessa forma, como sendo original do Barroco as características do Rococó, nomeando-o de “barroco mineiro”.

A autora aponta três temas que podem ser tomados como exemplo da conservação da linha nacionalista de conhecimento modernista na historiografia da arte brasileira no século XVIII. O primeiro tema é a grande valorização dos artistas mestiços como Aleijadinho²⁰ e Mestre Valentim. Segundo, o enfoque privilegiado das igrejas poligonais e curvilíneas sobre a arquitetura colonial, destacando o processo de evolução sendo elaborado no próprio país em detrimento dos modelos gerados no panorama artístico internacional. O último tema, continuar privilegiando a originalidade das igrejas de Minas Gerais.

De acordo com Bazin (1971), a arte de Minas Gerais do período do ouro é a coroação do barroco luso-brasileiro. Conforme Oliveira (2014), nessa época, muitas igrejas desse estilo foram erguidas e ornamentadas. Na ornamentação muitos materiais que se usavam em outras regiões do país foram substituídos, como a pedra de lioz por pedra-sabão, azulejos por pinturas, entre outros, uma vez que Minas ficava muito longe do litoral, o que dificultava a importação desses materiais. Essa substituição de materiais não impossibilitou o desenvolvimento dos estilos Nacional Português e nem mesmo *Joanino*, mesmo sendo esse último empregado, segundo Oliveira (2003), apenas nas talhas douradas internas em duas igrejas de Ouro Preto, sendo a mais suntuosa a Matriz de Nossa Senhora do Pilar (ver na figura 28). Mesmo nessas igrejas, o professor observador pode perceber que as decorações de estilo *Joanino* não apresentam homogeneidades estilísticas de outras regiões, pois não incluem forros com pinturas em perspectiva ilusionista (técnica de pintura com ilusão de ótica) encontradas nos outros exemplares desse estilo

²⁰ **Antônio Francisco Lisboa**, conhecido como Aleijadinho. De acordo com Bazin (1971), ele nasceu em Vila Rica, por volta de 1730. Era filho de uma escrava com um mestre de obras português. Iniciou sua vida artística ainda na infância, observando o trabalho de seu pai que também era entalhador. Por volta dos 40 anos de idade, começou a desenvolver uma doença degenerativa nas articulações. Não se sabe exatamente qual foi a doença, foi perdendo os movimentos dos pés e mãos. Mesmo com muitas limitações, continuou trabalhando na construção de igrejas e altares nas cidades de Minas Gerais. Na fase anterior a doença, suas obras são marcadas pelo equilíbrio, harmonia e serenidade. Já com a doença, Aleijadinho começou a dar um tom mais expressionista às suas obras de arte. É considerado um dos mais importantes e representativos do barroco brasileiro.

Figura 28 - Talha Dourada da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, 1730. Ouro Preto, MG.



FONTE: Disponível em: <<http://vejabh.abril.com.br/materia/cidade/ouro-preto-matriz-nossa-senhora-pilar/>>. Acesso em: 10 de maio de 2018.

Conforme Tirapeli (2008), umas das igrejas mais antigas de Minas Gerais na estética barroca é a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará (1714). O exterior simples, com paredes de taipa. No interior, é dividida por três naves, apresentando talha do arco do cruzeiro com figuras em relevo da simbologia religiosa. Ainda para o autor, os retábulos possuem colunas torsas com parras e vinhas no estilo nacional português. As paredes são destacadas com painéis de pinturas que retratam a iconografia mariana.

Para Oliveira (2014), a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos em Ouro Preto, possui planta curvilínea, com frontispício²¹ arredondado em segmento de círculo e é ladeado por torres circulares, similar à Igreja de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro. Isso deixa claro o papel exercido pela irmandade dos Clérigos na introdução das plantas curvilíneas em Minas Gerais. A autora também ressalta a excepcional influência italiana nessas igrejas que as coloca diretamente na órbita do barroco tardio internacional, configurando concretamente o Barroco no que se refere às plantas das igrejas mineiras.

Uma das igrejas mais conhecidas de Minas Gerais é a igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência, é uma mistura da arte barrocas com o rococó, de acordo com Oliveira (2014), é um edifício de transição entre o Barroco e Rococó, pois possui elementos de

²¹ **Frontispício** - “Parte central da fachada de uma igreja, entre as torres laterais. Acima do mesmo situa-se o frontão de linhas retas (frontão triangular) ou curvas (frontão curvilíneo) com a cruz no vértice superior” Oliveira (2014, p. 120)

ambos os períodos artísticos. Conforme Tirapeli (2008), a portada ondulante desde a pilastra combina com as curvas dando características Rococó, já seu interior os estilos se misturam desde as talhas até as pinturas. O edifício, de acordo com Ávila (1997), traz característica própria da escola de Borromini, com plantas caracterizadas por formas poligonais, porém, nessa construção os planos curvos de paredes não se sucedem em curvas contínuas e são os ângulos da nave que se curvam junto com as torres cilíndricas. Aleijadinho fez o risco do templo, além dos altares laterais, do retábulo-mor e do lavabo da sacristia. Para o autor, a pintura ficou por conta de Mestre Ataíde²², um dos maiores pintores do período colonial brasileiro, que utilizou uma técnica chamada de *trompe l'oeil* (engana olho, cria ilusão), desenvolvida pelo italiano Andre Pozzo²³, a qual constitui um jogo de truques de perspectiva, com colunas e parapeitos em torno da igreja, criando a ilusão de que o teto se lança para o infinito, assemelhando-se, dessa forma, ao céu. Aleijadinho não ficou apenas responsável pelo projeto da igreja, o artista também trabalhou na execução da obra.

A arte em Minas Gerais é uma mistura do Barroco e o Rococó, pois aconteceu no período de transição de uma para outra, por isso, ao mesmo tempo que encontramos igrejas com todas as características do Barroco, podem ser vistas outras que mantêm as características dos dois estilos de arte.

Na figura 29, o observador pode ver partes da pintura do teto de uma igreja que conserva características tanto do barroco quanto do Rococó.

²² Para Bazin (1971), **Manuel da Costa Ataíde**, conhecido como Mestre Ataíde, foi um militar, pintor e decorador do período do Barroco-Rococó de Minas Gerais. Teve muitos seguidores e alunos, sua característica era pintura em perspectiva e empregava cores vibrantes. Trabalhou junto com Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho, em várias obras, inclusive, fez os trabalhos de pinturas na igreja de São Francisco de Assis da Penitência.

²³ Conforme Strickland (2004), **Andrea Pozzo**, nasceu na Itália em 1642 e faleceu na Áustria em 1709. Artista italiano, atuando como arquiteto, decorador, pintor, cenógrafo, professor e teórico, foi uma das personalidades principais da arte barroca católica. Desde cedo se interessou na vida religiosa, ingressando como irmão leigo na Companhia de Jesus e dedicou-se completamente à arte, área que também iniciou muito cedo. É bastante lembrado por suas pinturas ilusionistas.

Figura 29 - Igreja de São Francisco de Assis da Penitência, 1762 - 1794. Ouro Preto, MG.



FONTE: Disponível em: <<http://revistasagarana.com.br/igrejas-de-sao-francisco-de-assis/>>. Acesso em 01 de junho de 2108.

Conforme Oliveira (2003), a originalidade da arquitetura e arte das igrejas setecentistas de Minas Gerais, Pernambuco e do Rio de Janeiro é o resultado da adaptação da tradição arquitetônica europeia e o estilo ditado pelas condições da encomenda nas diferentes regiões. Para a autora, essas igrejas foram pensadas e erguidas por arquitetos e estrangeiros europeus e artistas mestiços nascidos na colônia e alguns já reconhecidos e valorizados financeiramente, como o Aleijadinho de Minas Gerais e Mestre Valentim do Rio de Janeiro. Outros ainda precisam ser estudados e valorizados, como os desenhistas das fachadas rococó pernambucanas, os entalhadores das igrejas cariocas e os donos dos riscos curvilíneos das igrejas mineiras.

Como vemos, o Barroco no Brasil contribuiu na disseminação dos valores religiosos, por meio de igrejas carregadas de ornamentos e imagens de adoração. Vindo de Portugal,

recebeu outras características e materiais, de acordo com as possibilidades da região, mas a talha, que é uma característica portuguesa, permaneceu em todas as regiões.

As características da arte barroca contrastam com as da arte renascentista. Ao analisar cada uma dessas características, pode-se acreditar que foram pensadas para conseguir os objetivos propostos a essa arte que, conforme Hauser (1982), com a falta de clareza nas apresentações, as formas são as que se sobressaem. As diferenças nos tamanhos dos objetos vistos em perspectiva, a imperfeição no material, os excessos nos detalhes, as expressões exageradas, tudo isso é usado intencionalmente. “O Barroco dissentia do Renascimento, colocando a ênfase na emoção e não na racionalidade, no dinâmico e não no estático, como se os artistas barrocos pegassem as figuras da Renascença e a pusessem num redemoinho” (STRICKLAND, 2004, p. 47). Como já vimos, nesse período, o homem passa a valorizar as coisas divinas, volta a valorizar e temer as coisas de Deus.

O professor observador pode perceber que cada característica da arte barroca é uma linguagem que foi empregada para comunicar ao espectador. A linguagem, para qualquer área artística, é de extrema importância para a compreensão dessa área, por isso, no próximo capítulo abordaremos sobre a linguagem do cinema.

4 O CINEMA

O presente capítulo tem como finalidade apresentar e analisar os elementos técnicos da linguagem cinematográfica. Para fazermos a leitura da linguagem considerada como sétima arte, primeiro devemos conhecer os elementos que constituem um filme. Elementos esses que a maioria dos autores estudados nesta pesquisa definem como: roteiro, montagem, elipse, direção, desempenho dos atores, planos, luz, cor, figurino e som. Esses elementos, de forma direta ou indireta, imprimem conceitos, provocam percepções, trabalham opiniões, geram implicações. Ao longo dos mais de cem anos da primeira exibição do cinema, as soluções técnicas que melhoram a linguagem fílmica foram sendo criadas, reproduzidas e assimiladas pelos espectadores.

No capítulo trataremos de elemento fílmicos, lembrando que alguns deles não fazem parte exclusivamente da linguagem fílmica, podendo ser encontrados em outras artes como teatro, histórias em quadrinhos, dramaturgia televisiva, entre outras. Veremos cada elemento separadamente e sua função no contexto de um filme. Compreender um filme é mais que compreender a história que está sendo narrada, é conhecer cada técnica empregada na sua produção, cada elemento que fez parte do mais curto ao mais longo trecho de uma película.

Espera-se que o professor observador, nesse capítulo, aprofunde seu conhecimento referente ao cinema, e do espectador, que encontre os exemplos nos filmes aqui apontados e analisados. Para Napolitano (2003), o professor não precisa ser um *expert* em cinema, mas conhecer sua linguagem ajudará a compreender o filme, dessa forma, trabalhará de maneira que os alunos aproveitem melhor o conteúdo. Ainda nesse capítulo, apresentaremos ao professor, a relevância da utilização de filmes como fonte de conhecimento no processo de ensino.

O cinema, com pouco mais de cem anos, talvez tenha sido a linguagem de arte que mais rápido chegou aos remotos lugares do planeta. Se comparado com as outras artes, seu desenvolvimento foi muito rápido, pois seu nascimento data de 1895, e em 1910, de acordo com Kemp (2011), boa parte dos gêneros que conhecemos agora já haviam sido criados, e em 1914, as técnicas também, com exceção da cor, som e 3D, pois houve a necessidade de criar novas técnicas que só foram possíveis com avanços tecnológicos.

Assim como para aprendermos a ler um texto, um livro, temos que conhecer as letras e palavras que são os componentes que constituem a leitura, então, para fazer uma análise fílmica, primeiro devemos conhecer os elementos que constituem o mesmo, pois são esses elementos que permitirão a compreensão do filme.

A esses elementos chamamos de linguagem cinematográfica, que são os recursos que compõem o mundo de um filme. É preciso levar em consideração que cada plano, movimento de câmera, ângulo, etc., tem seu valor característico e cumpre sua função dentro do contexto que é um filme.

4.1 Roteiro

Quase todo filme conta uma história. Bordwell e Thompson (2013, p. 146), definem história como sendo “o conjunto de todos os eventos numa narrativa, os que são explicitamente apresentados e os que são inferidos pelo espectador”, ou seja, é a sequência de eventos no filme. A história traz os elementos diegéticos, ou seja, aqueles elementos que fazem parte somente do mundo do filme, por exemplo, os estampidos de tiros e gritos de pessoas que ouvimos durante a invasão da cidade pelo cangaceiro Severino (Marcos Nanini), no filme “O Auto da Compadecida” de Guel Arraes (2000). E também no filme “O Cortiço”, dirigido por Francisco Ramalho Jr (1978), em cada cena interna, além dos diálogos entre os personagens, ainda podemos escutar a fala dos ambulantes, dos passantes, os pássaros, batidas, gritos e muitos outros sons.

O filme também tem o enredo que, para Bordwell e Thompson (2013), é tudo que está presente visualmente e auditivamente num filme, é o tratamento da história incluindo todos os eventos da narrativa e também eventos que não estão explícitos. Isso é chamado de elementos não diegéticos, que ocorrem quando é colocado algum elemento que não faz parte do mundo, no qual a história se passa, como as trilhas sonoras, por exemplo, que são audíveis aos espectadores, mas não aos personagens. O enredo precisa ser roteirizado para que tenhamos um filme. É no roteiro que as cenas são descritas, cria-se as características dos personagens, o que causa o conflito da trama, as consequências desse conflito, as sequências das cenas, o tempo de duração, enfim, tudo o que se passa no filme é pensado no momento de escrever o roteiro.

Roteiros compõem a escrita que alicerça a construção de materiais audiovisuais de estilo informativo, científico, artístico-cultural. De acordo com Saraiva e Cannito (2004), o roteiro é um guia para um caminho a ser feito, ou seja, o roteiro é a porta para a produção de um filme.

Já para Rodrigues (2007), o roteiro é uma história narrada, que expressa de forma dramática em uma estrutura definida com início, meio e fim. Escrever um roteiro é diferente de escrever uma peça de teatro ou um romance, já que ele não chega a ser uma obra, mas sim um propósito de obra que será posteriormente filmada. A respeito disso, Napolitano (2003) coloca

que todo filme tem uma ideia inicial e que, ao ser levado ao papel com os elementos principais, passa a ser um argumento. O roteiro nasce do argumento que, quando apresentado ao roteirista, profissional responsável pela elaboração dos roteiros, desenvolve as sequências, as quais são a parte escrita do filme, como os diálogos e as cenas. Napolitano (2003, p. 57) afirma que “o roteiro é o guia básico para o diretor, que pode fazer algumas alterações ao longo da filmagem”.

Carrière (2006) mostra que um bom roteiro pode produzir um bom filme, porém, não depende só dele para a qualidade dessa película, uma vez que essa estará sujeita à condição dos outros elementos da linguagem do cinema para garantir uma boa obra. Quando o filme está pronto, o roteiro deixa de existir, pois ele é o elemento que menos se enxerga na obra concluída. Parece ser independente, mas está fadado a sumir e se fundir em outra forma, forma essa que é a obra acabada, o filme. Ainda Carrière (2006, p.132) nos diz que “o roteiro é um instrumento, que é lido, anotado, dissecado e descartado”. Ele coloca que muitos roteiros são guardados por colecionadores e outros publicados, mas só quando o filme deu certo.

O roteirista [...] incumbe-se de um projeto que deve necessariamente ser transformado até ficar irreconhecível. Negada a confortável introspecção do romancista, ele geralmente é obrigado a descrever seus personagens de fora para dentro. Sabe que seu trabalho está condenado ao desaparecimento: ele próprio é quase sempre desconhecido pelas plateias, mesmo de nome [...] O roteirista existe apenas para transmitir certas emoções de uma pessoa para outra. Ele é o contador de história de hoje, seguindo uma antiga tradição com instrumentos modernos (CARRIÈRE, 2006, P. 160-161).

A tarefa principal do roteirista segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 51), “é preparar o roteiro”, mas esse preparar resulta em uma intensa exposição das cenas que serão assistidas nas telonas do cinema, na televisão e em outros meios como *tablet*, celular e computador. Por meio do roteiro se determina a sequência da narrativa, conversas entre personagens pertencentes à história, características das locações em que as cenas serão ou deverão ser rodadas e, também, no qual pode aparecer as qualidades dos personagens.

Os roteiristas podem tanto escrever obras de ficção quanto podem ser especialistas de assuntos da realidade, por exemplo, quando escrevem o roteiro de um documentário com tema de alguma área de seu conhecimento, mas ele “tem que ser muito mais cineasta que romancista [...] escrever para o cinema é uma prática específica e bastante difícil, que não se assemelha a nenhuma outra”, aponta Carrière (2006, p. 132).

Os roteiristas, muitas vezes, anotam até mesmo quais e quando devem ocorrer os cortes, pois, para o cinema, o corte é muito importante, já que constitui a relação entre dois planos. Quando se corta, está-se dando ritmo ao filme, encerra-se um plano e entra em outro, como explicaremos mais detalhadamente adiante.

Para Saraiva e Cannito (2004), o roteiro é um organismo de comunicação e deve ser escrito de modo a facilitar a produção do filme. A fase da definição dos personagens, da virada na história dos personagens e o desfecho devem ter a mesma dedicação de tempo. Cada parte do filme é importante, portanto, na maioria das vezes, não há prioridades.

O roteiro é muito importante para a produção de um filme, mas esse só “está pronto quando o roteiro estiver evanescido, sua estrutura não está mais à vista. Toda a inteligência da plateia se concentra no filme em si, mas não na maneira como o filme foi realizado”, avalia Carrière (2004, p. 148). E, ainda sobre a importância do roteiro, Rodrigues (2007), coloca que é por meio dele que o produtor terá informações para elaborar um orçamento de gasto com o filme.

No cinema existe a expressão “suspensão da descrença”, que consiste em deixar de lado as descrenças e aceitar que tudo pode acontecer com os objetos e personagens que fazem parte da história. Na vida real não acreditamos que uma pessoa possa vestir uma roupa e se torne invisível, já no cinema isso nos parece normal, aceitamos prontamente que o Superman voe, que as explosões destruam cidades inteiras e que o herói não estrague nem seu penteado, porque sabemos que aquilo não é real e que tudo é possível. “É aceitável que bruxos, com o feitiço certo, voltem no tempo” (EDGAR-HUNT, MARLAND E RAWLE, 2013, p. 85). Ainda de acordo com os autores, a partir do gênero do filme o espectador se prepara para o tipo de atenção que será exigido, o nível de realidade qual está entrando e qual o grau de suspensão de descrença ele precisa apresentar.

Conforme Fragoso (2000), a ficção cinematográfica envolve um processo de suspensão de descrença. O espectador reconhece o caráter ficcional dos acontecimentos exibidos nas telas, mas se dispõe a deixar de lado esse conhecimento para melhor se envolver com a narrativa. Ao fazer isso, daria a si mesmo como espectador aberto a aceitar a “mágica”, não como um afastamento da realidade, mas como um método controlado em que a recusa e a aceitação da representação ficcional convivem, subordinadas ao consentimento do observador/espectador. METZ (*apud* FRAGOSO, 2002, p. 6) “denomina esse regime psicológico singular ‘capacidade ficcional’, e o reconhece como uma precondição da qual depende a possibilidade da própria existência da ficção cinematográfica”.

Um segundo fator operaria em paralelo à capacidade ficcional, reforçando o envolvimento com a diegese cinematográfica - a chamada ‘situação fílmica’. Induzida pela imobilidade do espectador, pela escuridão da sala de cinema e pelo isolamento dos ruídos ambientais e das pressões do cotidiano, a situação fílmica produziria uma condição onírica facilitadora da suspensão de descrença (METZ *apud* FRAGOSO, 2000, p. 7).

Os roteiristas também se preocupam se o seu trabalho terá os elementos necessário para que o espectador consiga fazer a suspensão da realidade.

4.2 Montagem

As cenas em um filme não são filmadas na ordem em que vemos nas telonas. Deixá-las em ordem, de forma que façam sentido, é tarefa do montador, bem como a escolha dos melhores *takes* (parte do filme rodado ininterruptamente) entre os que foram filmados. Para Eisenstein (2002, p. 52), “a montagem foi estabelecida pelo cinema soviético como o nervo do cinema [...] a montagem é uma ideia que nasce da colisão de planos independentes – planos até opostos um ao outro: o princípio “dramático”.

É na montagem que é proposto o ritmo temporal que vemos na obra fílmica pronta. Para Napolitano (2003, p. 59), “cada sequência é filmada em rolo de película e nem sempre as sequências que vemos no filme foram feitas nessa ordem. Muitas cenas finais são filmadas antes das iniciais”. A montagem pode ser considerada a linguagem fundamental para o cinema, pois, “a montagem constitui, efetivamente, o funcionamento mais específico da linguagem fílmica”. (MARTIN, 2007, p. 132). Benjamin (1987) também ressalta que um filme pronto não é gravado de uma só vez, mas sim montado a partir de uma seleção de imagens escolhidas pelo montador.

Para Augusto (2004), os primeiros filmes da história do cinema, como se sabe, não tinham montagem. Eram bobinas pequenas de filme, cada uma continha menos de um minuto de imagem em movimento, que gravavam constantemente o mesmo enquadramento. Tudo em um único plano. Quando acabava a bobina, o filme também acabava. Ainda de acordo com Augusto (2004) a montagem nasce no ano de 1896, “Demolição de um muro” (*Démolition d’un mur*), de Louis Lumière. Um muro é demolido no filme e, em seguida, aparece uma tela preta por alguns segundos, depois retorna o filme sendo rodado ao contrário e o muro é reconstruído. É a primeira vez que aproximam dois blocos de sentido opostos, e apesar de estar no mesmo plano, mas repetido duas vezes, estabeleceu-se uma lógica entre as duas imagens. Pode não haver um consenso de quem foi o primeiro, mas todos concordam que Sergei Eisenstein foi o mestre da montagem, pois criou suas teorias de montagem e acreditava que os “filmes eram conflitos de todos os tipos: de linha, ângulos, cores e ideias” (EDGAR-HUNT, MARLAND E RAWLE, 2013, p. 164).

Para Eisenstein (2002), um filme não basta apenas ter um bom enredo ou uma história espetacular, é necessário acrescentar significados às imagens para que elas ocupem de forma muito clara o ideário do seu público. O autor ainda comprova, por meio de seus vários

exemplos, que a montagem é uma necessidade orgânica de todas as artes. Ele também afirma que toda a arte tem a necessidade de expor o seu tema. A montagem tem a função de narrar a história, deixando-a intensa, instigante e intrigante por meio da habilidade de seus montadores.

Um, entre os vários filmes de Eisenstein que podemos analisar a montagem, é o “Encouraçado Potemkin” (Bronenosets Potyomkin) (1925). O professor observador pode perceber que na cena do massacre nas escadarias da cidade de Odessa, a imagem do carrinho de bebê, a marcha e ataque do exército se alternam rapidamente, ao mesmo tempo. Também são mostrados *close-ups* evidenciando o desespero das pessoas e, simultaneamente a isso, numa tomada mais distante, mostra uma grande quantidade de pessoas agindo caoticamente. Isso tudo traz uma sensação de pânico e vulnerabilidade.

Escolher ou justapor é o que faz quem monta ou edita. Isso é comum a toda linguagem, não sendo diferente para o cinema. Quem se expressa por meio da linguagem do cinema seleciona e combina imagens e sons. Para o cinema, a montagem é um dos elementos mais importantes. Como podemos ver em Martin (2007).

É certo, efetivamente, que a montagem constitui o elemento mais específico da linguagem fílmica e que uma definição de cinema não pode deixar de conter a palavra “montagem”. Digamos desde já que a montagem é a organização de planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e de duração (MARTIN, 2007, p. 133).

A montagem é muito importante para o filme, e é o único elemento fílmico que a plateia não pode perceber, pois se a montagem aparecer no filme, não foi bem realizada, pondera Carrière (2006). Porém, evidenciar a montagem, em alguns filmes, pode ser uma proposta estética.

Durante a montagem de um filme, o profissional responsável por esse trabalho pode optar em alterar o roteiro original por conta de sua criatividade. Na maioria dos filmes, quando ele corta, está dando ritmo e organizando o filme, mas, deve-se ter cuidado com a continuidade, isto é, a impressão de quem está assistindo deve ser de que a narrativa segue de forma natural, sem saltos que prejudiquem a compreensão da história, pois se não ficar clara, o telespectador não terá a sensação de que a história segue em frente naturalmente, podendo isso deixá-lo confuso. Para Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013), a continuidade é um estilo desenvolvido por David Llewelyn Wark Griffith (1875-1948), hoje conhecida como edição de continuidade, que é um modo lógico, coerente e psicologicamente dramático de edição.

Para Duarte (2009),

Entendida em um sentido amplo, a montagem é a ordem em que os planos se sucedem em uma sequência temporal, assim como a forma como os elementos que compõem um mesmo plano são apresentados – simultâneo ou sucessivamente. Colocadas juntas,

as imagens se unem em uma nova ideia; estendemos fios invisíveis entre elas, de modo que façam sentidos para nós. (DUARTE, 2009, p. 43).

Deve-se também tomar cuidado com o número de planos (que veremos no item 6.1 desse texto), pois, grande quantidade deixa o ritmo do filme mais acelerado, já uma baixa quantidade deixa mais lento. Se bem utilizados, trazem grande benefício à película, porém, seu mau uso pode comprometer gravemente o trabalho. Conforme Napolitano (2003), é na edição que se intervém no ritmo da narrativa, no desfecho da história e se completam buracos das narrativas inesperados. Já para Martin (2007), as funções criadoras da montagem são: criação de movimento, criação de ritmo e criação de ideias.

Para Napolitano (2003), o processo de montagem feito pelo montador com a supervisão do diretor, hoje, é realizado por computadores ou equipamentos combinados com as tecnologias usadas nas filmagens. Nesse processo, o montador revê todo o trabalho realizado e escolhe as cenas que irão compor o copião (cópia tratada em laboratório para adição de luz neutra). Esse processo consiste em cortar, colar trechos filmados e organizar a história até o final do filme. É nesse momento que também são adicionados os efeitos especiais e sonoros e as correções necessárias, que resultarão na versão que irá para os cinemas.

De acordo com Martin (2007), existem vários tipos de montagens, como a montagem rítmica, montagem ideológica e montagem narrativa.

4.2.1 Montagem Rítmica

Este método de montagem se baseia na dimensão dos planos e no movimento do enquadramento. “É a forma primária, elementar, técnica, de montagem, embora seja talvez a mais difícil de analisar” (MARTIN, 2007, p. 148). Para Tudor (*apud* Canelas e Abreu, 2014), esse método de montagem comporta parte do conteúdo visual dos planos envolvidos, designando o modelo do movimento no interior do plano. Na montagem rítmica, verificam-se dois gêneros de movimentos, o dos cortes de montagem e o real no interior dos planos, como informa Ramos (*apud* Canelas e Abreu, 2014).

Para Martin (2007), a montagem rítmica tem, a princípio, um aspecto métrico, que diz respeito à duração dos planos determinado pelo grau de empenho psicológico que seu teor desperta, pois, um plano não é visto do início ao fim do mesmo modo. A definição de ritmo para Chartier (*apud* Martin 2007), é o substituir do plano na hora exata em que se diminui a atenção do espectador, pois cada plano tem o momento de atenção máxima e depois vai caindo.

Ao substituir o plano, o espectador permanecerá invariavelmente vigilante. O ritmo, então, não é a duração de cada plano, e sim a atenção que desperta e satisfaz quem está assistindo.

Essa definição de Chartier (*apud* Martin 2007), coloca que o ritmo pode ser ou não interessante dependendo da atenção do espectador. Caso o plano seja longo, em algumas situações, o filme não terá um bom ritmo, pois o espectador não prestará atenção. Porém, como o professor observador pode verificar em alguns filmes como “Blade Runner, O Caçador de Androides” (Blader Runner), de Ridley Scott (1982) e “Lawrence da Arábia” (Lawrence of the Arabia), do diretor David Lean (1962), a utilização de longos planos não impediu de fluir o ritmo.

4.2.2 Montagem ideológica

De acordo com Martin (2007, p. 152), para compreender esse tipo de montagem é preciso estudar o seu papel ideológico e, para isso, tomou-se o termo ideológico em um sentido amplo, “que serve para designar as aproximações de planos destinados a comunicar ao espectador um ponto de vista, um sentimento ou uma ideia mais ou menos precisos e gerais”. É uma montagem que tem objetivos mais ou menos descritivos que aproxima planos para mostrar uma perspectiva, como podemos ver no começo do filme "2001: Uma Odisseia no Espaço" (de 2001: A Space Odyssey), de Stanley Kubrick (1969). Na cena em que o macaco joga um osso para cima, no mesmo tempo é feito uma justaposição com um plano de uma nave especial fazendo que esses dois planos claramente conflitantes resultem em uma terceira ideia, que é a nossa evolução tecnológica através de milhares de anos.

Martin (2007), coloca esse tipo de montagem em cinco grupos principais que são:

Tempo, como cenas que mostram o passado, o presente e o futuro. No filme “Um sonho de liberdade” (The Shawshank Redemption), de Frank Darabont (1994), durante o julgamento de Andy Dufresne (Tim Robbins), ele volta ao passado lembrando de sua esposa nos braços do amante e, em seguida, volta para o presente, no qual o juiz lhe profere a sentença. O espectador pode ver também, no filme “Os Inconfidentes”, do diretor Joaquim Pedro de Andrade (1972), quando Tiradentes está sendo interrogado, a fala de José Alvares Maciel e a volta da cena para o passado, a ocasião do encontro dos dois, e em seguida retorna ao presente.

Lugar, planos distantes, que vão aproximando para mostrar um momento. Nesse tipo de situação é gravada a mesma cena em vários tipos de planos, como o grande plano geral, plano médio e close. No filme, “Um sonho de liberdade”, logo em seu início, depois do julgamento do réu, há uma cena em que é feita uma tomada do alto, num grande plano geral

que mostra toda a prisão. Vai aproximando e revelando o pátio da prisão e segue aproximando até encontrar o carro, entra no carro mostrando todos os prisioneiros e em seguida aproxima do rosto de um deles fazendo um *close-up*. Esse prisioneiro é Andy Dufresne (Tim Robbins).

Causa, mostra algum detalhe que causou o desenrolar da cena. Exemplo disso podemos ver no filme “Alcatraz: Fuga Impossível” (Escape from Alcatraz), dirigido por Don Siegel (1979), na chegada de Frank Morris (Clint Eastwood) à prisão, ele é chamado para encontrar o diretor do presídio. Quando ele entra, o diretor está com um alicate de unha que o solta junto a outro num recipiente, a câmera dá um *close-up* nos dois alicates. Quando Morris sai da sala, depois de falar com o diretor, a câmera volta a fazer um *close-up* nos alicates, mas dessa vez aparece apenas um.

Consequência, as reações que um determinado objeto de uma cena ou uma cena podem trazer. Durante todo o tempo na prisão, Morris buscava um meio de escapar dali, então ele usou o alicate para cavar o túnel pelo qual fugiu, justificando a presença tão forte da cena dos alicates.

Paralelismo, de acordo com o autor, é a montagem ideológica propriamente dita. As ligações são feitas na imaginação do espectador. Pode-se se basear numa analogia ou num contraste. Exemplo de paralelismo podemos citar no filme “O Dia Depois do Amanhã” (The Day After Tomorrow) do diretor Roland Emmerich (2004). Depois de muito tempo de chuva, as pessoas tentavam fugir das ruas alagadas de Nova York, essa cena é mostrada paralelamente a outra que mostra uma onda gigante se formando no oceano e se dirigindo para a cidade. O espectador ao ver as duas cenas, uma alternando a outra, imediatamente imagina a onda invadindo e levando todas as pessoas que já estão com dificuldade de encontrar abrigo pelo fato do excesso de chuva.

4.2.3 A Montagem Narrativa

Para Martin (2007), a montagem narrativa objetiva reunir planos em uma sequência lógica ou cronológica para contar uma história. É na montagem narrativa que o filme mostra a vocação de contar história ou relatar acontecimentos. “A montagem narrativa tem por objetivo o relato de uma ação, o desenrolar de uma sequência de acontecimentos”. (MARTIN, 2007, p. 155).

O autor cita e explica quatro tipos de montagem narrativa: montagem linear, que é a de mais fácil compreensão, pois segue uma ordem lógica e cronológica. Tem-se muitos filmes com essa montagem como, por exemplo, os longas “Moça com Brinco de Pérola” (Girl with a

Pearl Earring), de Peter Webber (2003), “Poderosa Afrodite” (Mighty Aphrodite), de Woody Allen (1995), “O Segredo de Beethoven” (Copying Beethoven), de Agnieszka Holland (2006).

A montagem invertida é aquela que trafega livremente entre o passado e o presente durante o filme todo, não seguindo uma ordem cronológica. Exemplo disso aparece no filme “Cidadão Kane” (Citizen Kane) do produtor, diretor e ator Orson Welles (1941). O filme inicia no presente com a morte de Kane (Orson Welles) e, em seguida, retorna ao passado para contar a vida do cidadão. Outro filme que podemos indicar ao professor observador é “A Pele que Habito” (La Piel que habito), de Pedro Almodóvar (2011), que traz uma montagem invertida, com idas e voltas no tempo. No início, são apresentados os personagens da mansão no momento presente; na segunda parte, volta ao tempo para contar a história de porque a vítima foi sequestrada e por fim volta ao presente para o desfecho. “Amnésia” (Memento), dirigido por Christopher Nolan (2000), é um filme que anda de modo livre entre o presente e o passado o filme todo. O professor pode perceber que o diferencial desse filme é que as cenas em preto branco seguem a ordem cronológica e as cenas em cores na ordem reversa, por exemplo, quando Leonard (Guy Pearce) fica na cidade e a ação do filme transcorre de trás para frente, numa ordem cronológica decrescente, fazendo com que o espectador perceba o desfecho do filme, mas não a história de Leonard. A cada cena mostra algo que já vimos na cena anterior. Podemos citar também o filme “Peixe Grande e suas Histórias Maravilhosas” (Big Fish) de Tim Burton (2003). A narrativa do filme transita no passado e presente para contar as aventuras do grande contador de história, Edward Bloon (quando jovem por Ewan McGregor e na velhice por Albert Finney).

Existe também a montagem paralela, que é indiferente ao tempo e pode apresentar paralelamente várias ações. Martin (2007) nos conta um exemplo dessa montagem no filme “Intolerância” (Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages), de Griffith (1916), que mostra quatro ações ao mesmo tempo, as quais são: a tomada da Babilônia; a Paixão de Cristo; O Massacre de São Bartolomeu e a condenação de um inocente nos Estados Unidos. Podemos citar, também, o filme “A Greve” (Стачка), de Eisenstein (1925), na cena em que mostra o massacre dos operários pelo exército e, ao mesmo tempo alterna a cena no momento em que um animal está sendo degolado no matadouro. Essa alternância de imagens acontece por meio de sua manipulação.

Por último, mas não menos importante, o autor traz a montagem alternada que é aquela que mostra duas ou mais ações que se justapõem e que, na maioria das vezes, no final do filme se juntam. Podemos ver essa montagem no Filme “Scoop – O grande furo”, dirigido por Woody Allen (2006), na cena do quarto de Peter Lyman (Hugh Jackman), quando ele desce

para pegar o champanhe. Sondra Pransky (Scarlett Johansson) fica sozinha e começa a mexer em tudo procurando provas contra Peter, suspeito de ser um assassino em série e, ao mesmo tempo, mostra ele pegando a bebida e subindo a escada. Seguindo essa mesma montagem, podemos citar também os filmes “O Iluminado” (The Shining), dirigido por Stanley Kubrick (1980), nas cenas finais, quando o pai Jack (Jack Nicholson) perseguia seu filho Danny (Danny Lloyd) num labirinto de plantas congeladas. As sequências da cena se alternavam entre o menino correndo, o pai o seguindo e a tentativa da mãe Wendy (Shelley Duvall) dentro do hotel de escapar dos fantasmas.

4.3 Elipse

A elipse é o não mostrar, e aquilo que não é mostrado faz parte do filme tanto quanto aos outros elementos. Para Santos (2010), a elipse é o tempo imaginado pelo espectador que ocorre entre uma cena e outra. Esse tempo imaginado é muito importante para a compreensão do filme, pois, ainda de acordo com Beronä (*apud* Santos 2010, p. 73), “em qualquer narrativa a omissão tem um papel crucial na história contada”. Mas, para que essa omissão seja uma elipse, o espectador deve compreender que ela foi usada para demarcar tempo e espaço, pois, para Santos (2010), é ele que completa a elipse.

Martin (2007) afirma que o cinema é a arte da elipse. Ele coloca que “a elipse faz parte necessariamente tanto do fato artístico cinematográfico, tal como das outras artes, pois, desde de que haja atividade artística, há escolha” Martin (2007, p. 75). A imagem talvez seja o principal elemento do cinema e por meio dela se pode reconstituir o “real”. Porém, para que esse elemento se integre ao ritmo narrativo dramático é imperativo ocorrer a decupagem que, de acordo com Xavier (2005), é a decomposição do filme em planos, pois cada filme é feito de sequências, que são as unidades menores dentro dele, marcadas pela função dramática ou a posição que ocupam na narrativa, sendo cada sequência constituída de cenas dotadas de espaço temporal. Ainda de acordo com o autor, existe a decupagem de roteiro, que é conhecida como o roteiro técnico de um filme, no qual se indicam a posição dos atores, das câmeras, dos objetos que serão usados nas cenas. É nesse momento que se começa a dividir as cenas em planos, bem como compor as relações entres eles. A partir dessa decupagem o roteiro passa a ser filmado.

Para Martin (2007), o uso da elipse foi um passo importante para a evolução da linguagem cinematográfica. O autor traz que o exemplo mais antigo de elipse data de 1911, num filme dinamarquês que mostra uma trapezista ciumenta matando seu parceiro infiel, deixando-o cair durante o salto, mas o que vemos do assassinato é o trapézio balançando vazio.

“Tal capacidade de evocação em meias-palavras é um dos segredos do espantoso poder de sugestão do cinema”. (MARTIN, 2007, p. 76).

Elipse é não mostrar o tempo passar. “O cinema é primeiramente uma arte do tempo” (MARTIN, 2007, p. 201). Para Xavier (2005), o tempo pode ser largamente manipulado por meio de câmera lenta, câmera rápida, interrupção e inversão de movimento, pois é o dado mais perceptível para a apreensão do filme. O tempo é o elemento de intuição. O cinema manipula, transforma, esconde, corrompe e subverte o tempo. O cinema, assim como os quadrinhos, são arte sequencial que, para Santos (2010), tem na elipse temporal sua maior força e que se configura a razão do existir desse tipo de arte. Ainda de acordo com o autor, para quem produz arte sequencial, criar a elipse não é apenas escolher o que vai mostrar e o que vai deixar fora do campo de visão do espectador, mas também, de acordo com Quella-Guyot (*apud* Santos 2010, p. 73), “o que vai negligenciar ‘ao redor’ da cena desenhada, ou seja, o que está fora do campo de visão do leitor, tal qual no cinema, como o fora de cena [...] quando o autor decide omitir certas informações para obter melhor narrativas”.

O Filme “2001: Uma odisseia no espaço” de 1968, dirigido por Stanley Kubrick, conforme traz Kemp (2011), tem a maior elipse temporal do cinema.

O osso que flutua se transforma numa plataforma orbital, uma elipse temporal que cobre milênios. Tanta vez celebrado como um dos mais importantes *match-cuts* da história do cinema, seu ritmo é perfeito e suas mensagens inconfundível: a evolução humana condensada em segundo (KEMP, 2011, p. 293).

Com essa cena, Kubrick levou a humanidade da evolução dos macacos a eventos extremamente tecnológicos do século XXI como um satélite em órbita, em poucos segundos, brincando com o tempo e prendendo o interesse do espectador.

Outro exemplo temos no filme “O Homem que Copiava”, dirigido por Jorge Furtado (Brasil, 2003), na cena em que André (Lazaro Ramos) e Feitosa (Júlio Andrade) se encontram e André promete entregar todo o dinheiro que o outro estava cobrando para ficar calado em relação a sua profissão de falsificador, no outro dia, às 11 horas da manhã. Nesse momento, corta a cena e eles aparecem na ponte no horário marcado. O tempo que passou de uma cena para outra não apareceu, dando ao espectador liberdade para imaginar que esse tempo foi usado para que André armasse o plano qual é executada no final da cena. O tempo que não apareceu na obra faz parte do filme tanto quanto as cenas que apareceram.

De acordo com Martin (2007), a superioridade incondicional que o cinema exerce sobre o tempo é um fenômeno inteiramente específico. Além de valorizar, ele transforma o tempo em sua duração, com liberdade maior, podendo ser acelerado, retardado, invertido, interrompido e ignorado. “Na realidade, só percebemos a duração, quando a vida consciente

prevalece em nós sobre a vida do subconsciente e automática; eis porque a duração cinematográfica, decupada, decantada, reestruturada, é tão próximo de nossa intuição pessoal da duração real” (MARTIN, 2007, p. 201).

4.3.1 Elipse de Estrutura

Martin (2007) fala que essa elipse tem por finalidade ocultar do espectador um momento decisivo da ação, a fim de gerar um sentimento de espera e angústia, o qual se chama suspense. A elipse de estrutura “são motivadas por razões de construção do enredo, isto é, razões *dramáticas*, no sentido etimológico da palavra” (MARTIN, 2007, p. 77). Quando a elipse tem a função de dissimular é chamada de objetiva, já quando o intuito é de suspense se chama simbólica.

Um exemplo de elipse de estrutura podemos ver no filme “A Carne e o Diabo”, dirigido por Brown (1926), no qual se dá a sugestão de um duelo entre o amante e o marido, em seguida passa para uma cena de uma jovem esposa provando roupas de luto sorrindo. Isso mostra que o marido foi morto sem mostrar o duelo, exemplifica Martin (2007). Podemos, também, citar como exemplo dessa elipse no filme, “O Homem que Sabia Demais” (The Man Who Knew Too Much), de Hitchcock (1956), na cena do sequestro do menino (Christopher Olsen), filho do médico (James Stewart). Em momento algum é mostrado o rapto da criança.

4.3.2 Elipse de Conteúdo

As elipses de conteúdo sugerem acontecimentos de tabus e assuntos delicados como morte, dor, violência, assassinatos, torturas e sexo. “Caso interessante a assinalar é o de determinadas elipses devidas a tabus sociais particularmente poderosos e que não impede, aliás, alguma curiosidade obscena: os dos sentimentos incestuosos [...] ou da homossexualidade”. (MARTIN, 2007, p. 81). Podemos citar um exemplo dessa elipse no filme “Vende-se essa casa” (The Open House), dirigido por Suzanne Coote e Matt Angel (2018), quando o pai é atropelado não aparece o corpo, só o que evidencia o acidente é a freada que o carro dá, fazendo cantar pneus. A cena acaba e em seguida aparecem todos indo para a capela onde está acontecendo o velório, em momento algum a morte ou a violência que causa essa morte é mostrada. Outro filme com elipse de conteúdo que citamos é “Aleijadinho: Paixão, glória e suplício” dirigido por Geraldo Santos Pereira (2000), na cena em que Aleijadinho (Mauricio Gonsalves), sentindo muita dor decide cortar o dedão do próprio pé. É mostrado o momento em que ele ergue a

marreta, posiciona o cinzel, mas, o professor espectador pode ver que, quando a marreta começa a descer para decepar o dedo, a cena é cortada, focando, logo em seguida, nos amigos que escutam o grito de dor do personagem.

O professor pode perceber que assim como o filme “Os Inconfidentes”, essa película também foi gravada em Minas Gerais e mostra a arquitetura colonial com características da arte barroca.

Martin (2007) ainda ressalta que o evento pode ser oculto em partes ou ao todo através de um elemento material. Pode também ser substituído por um *close* do rosto do autor ou de testemunhas. Ou, suprido por sombras e reflexo. Ou também, o objeto da elipse ser trocado por um objeto simbólico, cuja característica traz o que se passa fora da cena. Ou, ainda, trocar por uma evocação sonora. Por último, a elipse pode ocorrer sobre um elemento sonoro.

4.4 Direção

O diretor de cinema é normalmente o responsável por pensar o roteiro de maneira visual e por dirigir a equipe de filmagem durante as gravações. Para Rodrigues (2007), o diretor tem a responsabilidade em apresentar a cena de maneira melhor possível, através do posicionamento eficaz das câmeras, registrando cada detalhe dramaticamente importante. “É responsável pela abordagem global ao filme e trabalha em estreita colaboração com o primeiro assistente de direção (1ºAD) para assegurar que todos os aspectos de filmagem ocorram sem problemas” (BARNWEL, 2013, p.15). É responsável, também, por coordenar, pensar, distribuir toda a direção prática e técnica da película. Juntamente com sua equipe técnica (editor, colorista, montador de negativo, supervisor de efeitos visuais, sonoplasta, compositor musical, entre outros), participa das três diferentes fases da produção do cinema, sendo que a primeira, de acordo com Barnwell (2013), é a pré-produção que começa com a pesquisa, financiamento e desenvolvimento, nessa fase são feitos um orçamento e um cronograma. A segunda fase é a produção em si, e é quando o filme começa a ser filmado e a terceira fase é a pós-produção que só termina com a distribuição e exibição do filme pronto.

De acordo com o que diz Rodrigues, (2007), o ato de dirigir um filme não mudou muito desde o início do cinema. A parte mais importante do diretor é a orquestração da ação filmada, assegurando que a fala e a ação correspondam a uma visão do roteiro, transformando o cenário em luz, som e cor.

Segundo Barnwell (2013), na pós-produção, durante a edição ou montagem, as imagens malquiadas são rejeitadas. Isso pode incluir um grande plano, um pequeno detalhe ou

até mesmo um *set* inteiro. O que não contribui para o filme deve ser cortado. É nessa fase que a música, os efeitos especiais são colocados.

Ainda, de acordo com o autor, os efeitos especiais têm sido usados nos filmes desde os primórdios, mas incluía fundos pintados, maquetes, planos de efeitos com vidros, máscaras e muitos outros. É claro que, ainda hoje, há filmes que apresentam imagens manipuladas manualmente, com podemos ver no filme “Com amor, Van Gogh”, (*Loving Vincent*), dirigido por Dorota Kobiela e Hugh Welchman (2017). Nesse filme, cada *frame* (cada um dos quadros do filme), é uma pintura a óleo, feito à mão, mesma técnica usada pelo pintor. Recentemente, a possibilidade de manipulação de imagens digitalmente, por meio da computação gráfica, abriu novas possibilidades para a inserção de efeitos especiais, como no filme “Jurassic Park: Parque dos Dinossauros”, de Steven Spielberg (1993), no qual vemos dinossauros ganhando vida por meio da manipulação computacional. Mas, os efeitos especiais se diferem dos efeitos visuais, pois podem ser inseridos no ato da gravação pela manipulação de lentes, luzes ou movimentos que irá desenvolver certos efeitos nas cenas. Já o efeito visual é inserido por meio de computação e serve para inserir novos elementos à cena.

O professor observador deve compreender que na pós-produção são postos efeitos visuais, mas, isso só acontece quando são alteradas imagens do filme. Barnwell (2013), ainda coloca que os responsáveis por esse trabalho são o supervisor de efeitos visuais e um técnico de efeitos visuais que compõem as imagens de fontes diferentes como vídeos, filmes, imagens 3D geradas por computador, imagens 2D, pintura, textos, fotografias. Tudo sob a concordância do diretor.

Além dos efeitos visuais, efeitos sonoros e alguns detalhes ou reforços de cor em algumas cenas ou até mesmo todas as cores de um filme, são postos na pós-produção. Os efeitos de cores podem ser arranjados manualmente, como já citamos o caso do filme “Com Amor, Van Gogh”, ou com ferramentas digitais, que permitem maior agilidade e criatividade na manipulação de imagens. O responsável por essa tarefa é o colorista. O som, para Barnwell (2013), na pós-produção é de responsabilidade de um designer de som, que juntamente com o diretor, pode inserir um som ou uma música que faça parte de uma ou várias cenas. “A trilha sonora é construída separadamente das imagens e pode ser manipulada independentemente. Isso torna o som tão flexível e capaz de um alcance tão amplo quanto outras técnicas cinematográficas” (BORDWELL E THOMPSON, 2013, p. 409). Já os barulhos, ruídos, conhecidos como efeitos sonoros são criados e colocados no filme pelo sonoplasta.

O diretor é uma figura importante para o resultado final do filme, mas nem sempre foi assim. Nos anos 50, por exemplo, afirma Carrière (2006), o diretor não passava de um operário.

Embora, frequentemente, fosse ele quem escolhia o assunto do filme, não fazia muito mais além de dirigir os atores e supervisionar o plano de trabalho. Às vezes, por exemplo, no sistema de produção americano dos anos de 1930 e 1940 (sistema esse que, possuindo uma visão estritamente industrial, está ainda em pleno vigor), nem mesmo o roteiro e a montagem ficavam sob sua responsabilidade (CARRIÈRE, 2006, p. 43).

Rodrigues (2007) assenta que no início do cinema, a carreira do diretor não era levada em conta, sendo poucos os que se distinguiam com a nova mídia. Produzir um filme dentro do prazo, de sucesso e ao mesmo tempo econômico, eram as principais qualidades que procuravam na hora de contratar um diretor. Ainda afirma o autor que num sistema industrial de produção são poucos os diretores que têm o direito a dar a última palavra sobre a edição final. Esse direito normalmente é delegado aos produtores que, de acordo com Bordwell e Thompson (2013), são os responsáveis financeiro e organizacional, pois, cuidam do projeto enquanto está sendo escrito o roteiro, buscam apoio financeiro e contratam o pessoal que irá trabalhar no filme. O produtor, através de pesquisas, procura saber o que o público quer.

Ademais, de acordo com Carrière (2006), alguns diretores passaram alguns anos de suas vidas na produção dos filmes, mas poucos ganharam reconhecimentos. Os diretores de séries televisivas, de publicidades e de filmes com menor orçamento e projeção, principalmente do terceiro mundo, por exemplo, são meros técnicos anônimos.

Napolitano (2003) afirma que o diretor trabalha junto com o editor, ou seja, ele também faz parte da montagem do filme. Ele ainda descreve como alguns diretores trabalham. Coloca que, quando alguns diretores iniciam a filmagem, escolhem entre os planos e as sequências previamente estabelecidos no roteiro, mas essa não é uma regra comum a todos, pois existem diretores que preferem desenhar os planos e as cenas que pretendem filmar e, também, há aqueles que não seguem o roteiro original.

O autor traz, também, que no cinema comercial tendem a seguir rigorosamente o roteiro, pois precisam diminuir os custos e cumprir com prazos que, muitas vezes, são bastante escassos. Nesse momento nasce uma relação do diretor com todos os outros profissionais que fazem parte de sua equipe do filme, das quais ele é o responsável por comandar, como roteirista, atores, produtor, fotógrafo e outros. É o momento em que o filme vai se desenvolvendo e tomando corpo, porém, ainda longe de finalizar.

Diegues (2004) coloca que o diretor faz muitas coisas no decorrer de todas as fases de um filme, mas não trabalha sozinho e que, muitas vezes, mesmo com toda a equipe técnica auxiliando, tem situações que fogem de seus controles.

Com o passar dos anos, o trabalho do diretor foi ganhando importância, já que, mesmo antes da escrita do roteiro, esse profissional participa de quase todos os preparatórios e projetos,

seleciona o elenco, juntamente com o produtor e diretor de *casting*²⁴, providencia cada detalhe que poderá ser imperativo para a produção do filme, como, por exemplo, a trilha e os efeitos sonoros e figurinos, os efeitos especiais, dirige e ensaia atores. “A direção de atores é um dos meios à disposição para criar seu universo filmico” Martin (2007, p. 73). Para Barnwell (2013), na escolha do elenco, vários atores fazem testes para o papel, muitos diretores preferem gravar a seleção de elenco para que o desempenho possa ser visto posteriormente pela equipe. Ainda para o autor, essa gravação é útil para analisar como os atores aparecem na tela, pois muitos atores são bons de palco, mas não são tão bons para o cinema ou mesmo não se adequam ao papel esperado.

Para Bordwell e Thompson (2013), uma das mais importantes funções do diretor é configurar a interpretação do elenco. Muitos deles gastam grande parte do tempo explicando como um gesto, uma fala deve ser feita, evocando o ator do lugar que a cena ocupa no filme como um todo, auxiliando a fazer uma interpretação lógica.

O diretor, principalmente com o produtor, é o responsável pelo clima, ritmo de ação, ambientação e contexto dramático dos atores. Para o desempenho de sua função, conta com habilidades técnicas de diversos profissionais imbuídos sobretudo de responsabilidade de conseguir que ele atinja os seus objetivos atuando junto à equipe, como um maestro e seus músicos (RODRIGUES, 2007, p. 79).

Percebe-se que, hoje, o diretor de cinema tem muitas responsabilidades. Ele supervisiona e dá as diretrizes. Por isso, para ser um cineasta, há a necessidade de formação específica, pois, o profissionalismo, o conhecimento do diretor, a escolha de uma boa equipe, pode determinar o sucesso ou o fracasso de um filme.

4.5 Atores

É por meio do ator que a obra fílmica compartilha o seu enredo com a plateia, fascina e emociona. O ator contribui para que o filme tenha uma boa ou ruim qualidade. Tudo acontece em relação ao ator e o personagem que interpreta. Desde de seu nascimento, o cinema não para de criar novos estilos e procedimentos de interpretação. O ator é a presença fundamental na história do cinema.

Martin (2007) afirma que a atuação do ator de cinema é diferente do ator de teatro, pois no palco ele atua forçando, estilizando seu desempenho para se tornar perfeitamente

²⁴ **Casting** - “Responsável pela distribuição dos papéis para um filme” (JOURNOT, 2002, p. 21)

inteligível. Quanto ao ator de cinema, ele coloca que não precisa usar o recurso de estilização, pois a câmera o ajudará desempenhar melhor o seu papel.

O Ator de cinema, em geral, a câmera se encarrega de pôr em evidência a expressão gestual e verbal, mostrando em primeiro plano e sob o ângulo mais adequado: na tela, a regra é a nuança e a interiorização. Além do mais intervém a *fotogenia* que não depende do talento do autor e subjaz em grande parte ao conceito de *estrela*, uma noção que desafia a análise (MARTIN, 2007, p. 73).

Já para Benjamin (1987), o ator de teatro representa diante de seu público a sua pessoa fazendo a atuação artística. Por outro lado, o ator de cinema não se coloca diante de seu público, pois necessita da ajuda de um aparelho. Porém, o equipamento que o exhibe para seu público não está obrigado a respeitá-lo, apenas faz as tomadas e sua atuação pode ser só o resultado do trabalho de um montador, que ao final de uma gravação tem diversos materiais que levará ou não em consideração. A atuação do ator se encontra, assim, contida a vários aparelhos ópticos. O ator de cinema não apresenta pessoalmente sua performance, não para um grande público. Dessa forma não pode adaptar conforme a reação da plateia durante a apresentação. O único contato com o público é por meio do aparelho.

Os atores de cinema sentem-se como se estivessem no exílio. Exilados não só da cena, mas deles mesmos. Notam confusamente, com uma sensação de despeito, o vazio indefinido e até de decadência, e que os seus corpos são quase volatilizados, suprimidos e privados de sua realidade, de sua vida, de sua voz e do ruído que produzem para se deslocar, para se tornarem uma imagem muda que tremula um instante a tela e desaparece em silêncio... A pequena máquina atuará diante do público mediante as suas imagens e eles devem se contentar de atuar diante dela (BENJAMIN, 1987, P. 180).

Ainda para Benjamin (1987), no cinema, não é tão importante que o ator represente um personagem diante do público quanto representar a si mesmo diante de uma máquina. Também coloca que, para o cinema, o importante é que ele represente diante de um ou mais aparelhos. Porém, mesmo representando diante de um aparelho, ele tem um seleto público de especialistas que estão por trás das câmeras: diretores, figurinistas, maquiadores, iluminadores, entre outros.

O professor espectador deve entender que o ator de cinema pode conseguir imprimir sua personalidade aos seus personagens, mas continua sendo ele próprio. O ator, sobretudo, traz ao espectador uma fascinação, pois oferece a ele a possibilidade de se identificar com os personagens que interpreta, pondera Martin (2007).

A relação do ator com o personagem sempre foi muito estreita, muitos estudos e teorias foram desenvolvidos nessa área. Stanilasvisk (2016) defende que o ator se coloca na pele da personagem. Já para Diderot, de acordo com Martin (2007), o ator deve se dividir em dois e que o ator não deve se identificar com o personagem, e sim manter um distanciamento, levando o público acreditar que está sendo construído diante de seus olhos.

4.6 Enquadramento

Nesse tópico o professor observador pode perceber que o enquadramento é o ato de escolher o que fará parte do filme em cada andamento da gravação. No enquadramento também se decide o que e como o público verá naquele mundo criado pela narrativa da obra fílmica.

Para Martin (2007), os enquadramentos são os primeiros aspectos de participação da câmera no registro daquilo que está fora para trazer para dentro do filme e transformar em objeto artístico. Trata-se de como o diretor faz a decupagem e organiza a imagem na tela. O enquadramento para Vanoye Goliot-Lété (2006, p. 45, tradução nossa²⁵), “inclui o lugar da câmera, a objetiva escolhida, o ângulo de tomadas, a organização do espaço e dos objetos filmados no campo”.

Martin (2007) ainda coloca que no início do cinema a câmera era fixa, por isso se registrava somente um espaço que correspondia a uma cena de um teatro. Com o passar do tempo, percebeu-se que poderia deixar alguns elementos, que faziam parte da cena, fora do enquadramento, descobrindo dessa forma a elipse, pois o elemento de fora, mesmo oculto, faz parte da cena. O enquadramento também pode mostrar apenas detalhes, ou compor de modo não natural um quadro ou, ainda, modificar o ponto de vista do público com enquadramento inclinado para causar inquietação e brincar com a terceira dimensão para criar profundidade.

Para Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013), a câmera não pode nos apresentar um espaço, pois ela só filma o que está em sua frente. O espaço apresentado por ela num filme é uma ilusão de enquadramento, iluminação e disposição dos atores no cenário e, ainda coloca que o que vemos e interpretamos está de acordo com a nossa realidade. Já para Barnwell (2013), isso acontecia nos primórdios do cinema, quando a câmera era colocada em uma posição estática e filmava só o que estava na frente. Isso é conhecido como plano de sequência por ser amplo e mostrar tudo, porém, hoje, os longos planos não precisam ser estáticos como nos primeiros filmes. A autora ainda coloca que muitos diretores usavam o plano de sequência para demonstrar seus talentos. Um exemplo de filme com esse plano é o “Festim Diabólico” (Rope), de Hitchcock (1948), o qual usou pouquíssimos planos durante o filme todo, mas cuidadosamente coreografando cada plano, de forma que o espectador perceba movimento e profundidade.

²⁵ “Comprende la posizione dela macchina presa, l’obiettivo scelto, l’angolo di ripresa, l’organizzazione dello spazio e degli oggetti filmati all’interno del campo” (VANOYE GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p. 45)

4.6.1 Planos

O plano, talvez, seja o principal elemento do enquadramento. Martin (2007) coloca que a escolha do plano determina a distância entre o objeto ser filmado e a câmera e a duração da cena. “A composição do plano está relacionada a como os objetos estão posicionados no *Frame*. Os componentes visuais comunicam ideia e emoções”, coloca Barnwel (2013, p.68). Ainda para Martin (2007), o tamanho do plano varia de acordo com sua importância dramática e determina a sua duração, já que deve durar o tempo necessário para o espectador compreender o conteúdo. A escolha de um plano é feita em concordância com a necessidade da história construída no roteiro. Os tipos de planos podem ter significados diferentes, “ainda que o público espere ver um close-up quando se trata de uma parte importante do diálogo ou da reação de uma personagem. É importante mostrar detalhes significativos para que a narrativa funcione” (EDGAR-HUNT, MARLAND E RAWLE 2013, p. 124).

Vanoye Goliot-Lété (2006) define plano como sendo:

Porção do filme impressionada pela câmera entre o início e o final de uma tomada; um filme acabado, o plano é limitado pelas colagens que o ligam ao plano interior e ao seguinte. Os componentes dos planos: 1. Duração [...] 2. Ângulo de filmagem [...] 3. Movimento de câmera [...] 4. Escala [...] Enquadramento [...] 6. Profundidade de campo [...] Situação do plano na montagem [...] Definição de imagem (VANOYE GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p. 45, tradução nossa).

Diegues (2004) coloca que o plano é o espaço ininterrupto ou que parece ser gravado sem interrupção entre dois cortes. Um conjunto de fotogramas ou imagens fixas agrupadas segundo sua continuidade temporal, espacial e temática, formando uma cena.

Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013), colocam que se pode identificar diversos tipos de planos de acordo com a distância, pelo modo em que apresenta o cenário e as personagens, tais como as que apresentamos a seguir.

O grande plano geral: para Mascelli (2010), representa uma grande área vista de longe para impressionar o público com uma enorme extensão de cenário. De acordo com Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013), é usado, na maioria das vezes, em filmes de faroeste e de ficção científica. “Quanto mais longe o plano, mais informações contextuais se ganha, mas detalhes finos como expressão facial e reação emocional são perdidos”, pondera Barnwell (2013, p. 68).

Figura 30 - Grande Plano Geral. Filme Os Inconfidentes, Joaquim Pedro de Andrade (1972)



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

O plano geral: que para Martin (2007) tem geralmente uma função psicológica e não apenas descritiva. Mascelli (2010) afirma que compreende toda a área da ação e seu objetivo é familiarizar o público. Nesse plano, as pessoas já estão mais marcadas, mas o fundo continua bem visível. Usa-se amplamente esse plano em filmes de luta marcial e musicais, corrobora Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013). Geralmente é usado para distanciar o espectador dos eventos ou sugerir isolamento ou solidão do personagem, como podemos perceber na imagem a seguir.

Figura 31 - Plano Geral. Filme 2001: Uma Odisseia no Espaço, Stanley Kubrick (1968)



FONTE: Warner Bros Portugal. Disponível em: <<https://cinemaedebate.com/2009/07/13/2001-%E2%80%93-uma-odisseia-no-espaco-1968/>>. Acesso 18 de abril de 2018.

Plano americano: nesse plano, geralmente, as pessoas são mostradas do joelho para cima, tornando mais fácil de reconhecer o personagem e ver os movimentos. O professor deve perceber que esse plano é bastante usado em filmes de Faroeste, para mostrar as armas dos personagens. Podemos ver exemplos desse plano no filme “Para Roma Com Amor” (To Rome with love), dirigido por Woody Allen (2012). Esse filme não é faroeste, mas, em vários momentos, os personagens são mostrados do joelho para cima, como podemos ver na imagem a seguir. Esse plano, para Barnwell (2013, p. 70), “oferece mais informações físicas do que o plano médio, mas menos detalhes próximos”.

Figura 32 - Plano Americano. Filme “Para Roma com Amor”, Woody Allen (2012).



FONTE: Paris Filmes. Disponível em: <<https://cinemacemanosluz.blogspot.com.br/2013/01/cine-dica-em-dvd-e-blu-ray-para-roma.html?m=1>>. Acesso em 18 de abril de 2018.

Plano médio: Mascelli (2010) coloca que também pode ser definido com intermediário, pois fica entre o plano geral e o *close*. As personagens são enquadradas da cintura para cima. Segundo Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013), é um dos planos mais usados na televisão, porque geralmente a tela da televisão fica mais próxima do espectador do que a tela do cinema, e esse plano, muitas vezes, evita que se faça grandes planos de *close-up*. De acordo com Barnwell (2013), esse plano mostra informações sobre a linguagem corporal e as roupas do personagem, como o professor observador pode ver no *frame* retirado do filme “A Busca”.

Figura 33 - Plano Médio. Filme A Busca, Luciano Moura (2013).



FONTE: Paris Filmes. Disponível em: <<https://ovodefantasma.wordpress.com/tag/cinema-nacional/>>. Acesso dia 18 de abril de 2018.

Close-up: de acordo com Mascelli (2010), é um dos planos mais importantes num filme e é um recurso que o cinema usa geralmente para enfatizar ao espectador detalhes individuais. Comumente é usado para dar uma ideia de detalhes da narração e reações da personagem.

O close pode transportar o espectador para dentro da cena, eliminar tudo o que não for essencial naquele momento e isolar qualquer incidente significativo da narrativa que deva ser enfatizado. Um close devidamente escolhido e filmado com destreza agrega impacto dramático e clareza visual ao acontecimento [...]. Os closes são um dos recursos narrativos mais poderosos disponíveis ao diretor (MASCCELLI, 2010, p. 199).

Para Barnwell (2013), quanto mais fechado é o plano, mais exclusivos serão os detalhes selecionados e a figura se torna mais íntima, porém, quando se filma muito perto, as circunstâncias contextuais são perdidas, como o figurino, a linguagem corporal e o ambiente. É um plano que revela a personalidade. É bastante usado para momentos dramáticos, como podemos perceber na imagem a seguir, retirada de “Os Inconfidentes” de Joaquim Pedro de Andrade, ou com função de revelar verdades. Esse plano também ajuda a aumentar a assimilação do público com a personagem.

Figura 34 - Close-up. Filme “Os Inconfidentes”, Joaquim Pedro de Andrade (1972).



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

Primeiríssimo plano: para Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013), esse plano isola detalhes como olhos, lábios e pequenos objetos. Um exemplo pode ser visto no filme “Um Cão Andaluz”, de Luis Buñuel e Salvador Dalí (1929), na cena em que um olho é mostrado em primeiríssimo plano ao ser cortado por uma lâmina de navalha.

Figura 35 - Primeiríssimo Plano. Filme Um Cão Andaluz, Luís Buñuel (1928).



FONTE: Luis Buñuel em 1928. Disponível em: <http://www.escrevercinema.com/a_cachoeira_no_jardim.htm>. Acesso em 18 de abril de 2018.

Martin (2007) coloca que a maioria dos planos, com exceção do *close* e do primeiríssimo plano, têm a finalidade somente de ajudar na percepção e tornar claro a narrativa para que o espectador possa compreender mais facilmente.

4.6.2 Ângulos

Segundo Journot (2009), o ângulo de filmagem depende da posição da câmera. O realizador pode filmar seu personagem de uma forma que irá desvalorizá-lo, colocando a objetiva no alto, ou enaltece-lo, colocando a câmera embaixo.

Para Martin (2007), o ângulo, quando não se justifica por uma situação ligada à ação narrativa, pode adquirir um significado psicológico. O autor traz vários tipos de ângulos. Conforme a altura, movimento e a posição da câmera, é o ângulo que se indica.

Ângulo plano: Mascelli (2010) afirma que esse ocorre quando a câmera filma na altura dos olhos de um observado de estatura média. A câmera fica diretamente apontada para o objeto ou personagem a ser filmado. Esse plano foi bastante usado no cinema mudo, pois os artistas encenavam diretamente para câmera, como se estivessem encenando em uma peça de teatro, explica Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013). O professor espectador pode ver um exemplo desse ângulo na imagem (figura 36).

Figura 36 - Ângulo Plano. Filme O grande Ditador (The Great Dictator), Charlie Chaplin (1941)



FONTE: Disponível em: < <http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/critica/filme/7000/o-grande-ditador>>. Acesso 29 de abril de 2018.

Ângulo *contra-plongée*: acontece quando o personagem é fotografado de baixo para cima. Dá a impressão de superioridade, poder, exaltação, pois o assunto se agiganta. Um exemplo disso podemos ver no filme “Cidadão Kane” (1941), dirigido e estrelado por Orson

Welles, no momento em que Charles Foster Kane (Orson Welles) está brigando com sua esposa, Susan (Dorothy Comingore). Ele é filmado em plano *contra-plongée*, de baixo para cima, deixando o personagem maior e poderoso. Já a esposa foi filmada em plano *plongée*, de cima para baixo, tornando-a, aos olhos do espectador, pequena e inferior. Vemos também esse tipo de ângulo no filme “Bastardos Inglórios” (Inglourious Basterds), dirigido por Quentin Tarantino (2009). O professor pode ver que os dois personagens estão sendo filmados com a objetiva de baixo para cima, deixando-os com mais poder, pois esse frame mostra o momento em que os personagens desenhavam, com uma faca, uma suástica na testa do coronel, o qual eles tinham como inimigo, como podemos ver na figura 37.

Figura 37 - Ângulo *Contra-Plongée*. Filme Bastardos e Inglórios, Quentin Tarantino (2009).



FONTE: A Universal Picture. Disponível em: < <http://www.cinemundo.net.br/conheca-os-planos-e-angulos-que-compoem-um-enquadramento/>>. Acesso em 29 de abril de 2018.

Ângulo *Plongée*: ao contrário do anterior, nesse o assunto é filmado com uma câmera acima de sua cabeça, de cima para baixo, dando ideia de aniquilamento, desvalorização do indivíduo. “A *Plongée* (filmado de cima para baixo) tende, com efeito, aapequinar o indivíduo, esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuportável, um joguete de fatalidade”, como explica Martin, (2007, p. 41). Porém, Mascelli (2010) coloca que esse ângulo pode ser escolhido por motivos estéticos também, não somente psicológicos. Por exemplo, quando mostra alguém escalando uma montanha com a câmera posicionada na base da montanha, nesse caso, não estará desvalorizando o assunto filmado, apenas ressaltando a magnitude de sua tarefa. Esse ângulo é

o que vemos no final do filme “Grandes Olhos” (Big Eyes), de Tim Burton (2015). Nesse momento da cena, o personagem percebe que suas mentiras foram descobertas. Nesse momento, ele está sendo filmado de cima para baixo, mostrando a sua insignificância.

Figura 38- Ângulo *Pongéé*. Filme *Grandes Olhos*, Tim Burton (2015).



FONTE: Paris Filmes. Disponível em: <<https://revistamoviem.net/como-ler-um-filme-38f250c90e19>>. Acesso em 29 de abril de 2018.

De acordo com Mascelli (2010), todos os ângulos devem ser analisados em relação à altura do elemento que está sendo filmado. Ao ajustar a altura da câmera em relação ao elemento que está filmando, pode-se acrescentar na narrativa matizes artísticas e psicológicas. Ao escolher uma cena vista de um determinado nível, é possível influenciar o envolvimento do espectador com o que está sendo apresentado.

4.7 Luz

Sem a luz, não há produção fílmica. É preciso que se tenha luz para que o filme aconteça, para que seja exibido e projetado. O filme pode existir sem atores, sem figurino, sem música ou sem som, sem cor, mas nunca sem luz. Ou seja, a luz é o elemento da linguagem cinematográfica não específico da arte cinética, mas primordial, pois é dela que se constitui todos os filmes.

Referente à luz elétrica, McLuhan (2007, p. 22) coloca que “pouca diferença faz que seja usada para uma intervenção cirúrgica no cérebro ou para uma partida noturna de beisebol.

Poderia objetar-se que essas atividades de certa maneira, constituem o “conteúdo” da luz elétrica, uma vez que não poderiam existir sem ela”. O cinema é conteúdo da luz, logo não existe sem ela.

De acordo com Martin (2007), a iluminação é um dos principais fatores que contribuem para criar a expressividade de uma imagem. Ainda, conforme o autor, a maioria dos filmes comerciais atuais se preocupam com o realismo na iluminação fazendo extinguir o uso acentuado e melodramático.

Muito do impacto de uma imagem vem do uso da iluminação. No cinema, a iluminação é mais do que aquilo que permite enxergar a ação: áreas mais claras e mais escuras dentro do quadro ajudam a criar a composição geral de cada plano e, assim, orientar a nossa atenção para certos objetos e ações. Um ponto iluminado pode chamar nossa atenção para um gesto importante, enquanto uma sombra, por sua vez pode esconder um detalhe ou criar suspense sobre o que pode estar presente. A iluminação pode também articular texturas: a curvatura de um rosto, a textura de um pedaço de madeira, rendilhado de uma teia de aranha, o brilho de uma joia (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 221).

Duarte (2009) associa a iluminação a outros importantes sistemas produtores de significados na composição da narrativa fílmica. Para Graem e Turne *apud* Duarte (2009, p. 38), “os principais objetivos da iluminação cinematográfica são a expressão – estabelecer um estado emocional, dar ao filme uma “aparência” ou contribuir para detalhes da narrativa com caráter e motivação e o realismo”.

Martin (2007) coloca que, teoricamente, a iluminação é definida como natural em cenas gravadas no exterior, mas não pode ser considerada não artificial, pois se faz o uso de projetores, correções de câmera e espelhos. O autor chama a atenção, também, para o caráter antinatural da iluminação noturna, pois geralmente são muito claras, mesmo quando a cena não comporta nenhuma fonte de luz. “Esse não-realismo deve-se evidentemente a razões técnicas imperiosas [...], mas justifica-se também pela vontade de obter uma fotografia bem contrastada, de modular os claros e escuros com precisão” Martin (2007, p. 57).

Para Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013), a iluminação é um dos principais elementos da imagem realista ou não realista. O professor observador pode perceber que o tipo de iluminação mais comum é conhecido como três pontos, que faz o uso de três luzes para simular imagens em três dimensões. O autor define essa iluminação de três pontos como sendo, a primeira, a luz principal, a qual possui mais brilho e que ilumina detalhes do rosto e lança sombras em lugares que não estão iluminados. A outra é a luz de preenchimento, a qual é mais suave e menos brilhante e que se posiciona no lado oposto da principal para suavizar os efeitos do sombreamento. A última é a contraluz, posta atrás do objeto, a qual dá uma aparência de profundidade e afasta a figura do fundo fazendo com que não pareça uma figura plana.

Essa é uma técnica de iluminação importante que ajuda a criar a ilusão de imagem tridimensional. Lembre-se de que a imagem do filme é apenas uma imagem plana projetada em uma tela plana. A iluminação é usada para dar a imagem a aparência de profundidade. Sem isso o espectador não a perceberia como uma imagem “real” (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 129).

Duarte (2009) traz que a iluminação está diretamente ligada à composição da atmosfera em que o filme se desenrola. A penumbra e o jogo do claro e escuro, a sombra de efeito, tal qual caracterizou o expressionismo alemão na década de 1920 e também os filmes da década de 1940, chamados filmes *Noir*. Essas são luzes de alto-contraste, pois “usam luz forte e sombras escuras para mostra um mundo negro, perigoso e corrupto” como dizem Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013, p. 129). Essas luzes e sombras sugerem imprecisão, mistério e indicam a existência de segredos sombrios dos personagens. Podemos citar como exemplos de filmes com esse tipo de iluminação o “Fuga do Passado” (*Out of the past*), do diretor Jacques Tourneur (1947). Por outro lado, a explosão de cores e luzes, sugere fantasia. É o que podemos ver no filme “O Fabuloso destino de Amélie Poulain” (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*), dirigido por Jean-Pierre Jeunet (2001), no qual a palheta de cor muda em cada fase ou situação da vida de Amélie, porém, no decorrer do filme não há cenas escuras, uma vez que tudo é exposto de forma clara. Ainda, de acordo com Duarte (2009), cenas bem iluminadas sugerem segurança, sem mistério, pois tudo o que há para ser visto está sendo mostrado. Existem menos zonas escuras. Não há tensão no decorrer dos filmes, o espectador pode assistir de maneira relaxada sem a preocupação com o que pode aparecer das sombras.

A utilização de sombras de efeito entrou igualmente em moda com o Expressionismo. Elas podem ter uma significação elíptica e constituir um poderoso fator de ansiedade pela ameaça do desconhecido que deixam entrever: é o caso da silhueta do assassino, em *Scarface, vergonha de uma nação/Scarface* (Hawks), avançando sobre a vítima impotente, ou então a sombra de *M, o vampiro de Düsseldorf* (Lang) recortado sobre o cartaz que põe sua cabeça a prêmio. Mas podem também adquirir um valor simbólico, e esse aspecto é bem mais interessante: assim, a sombra de Napoleão triunfante destaca-se sobre um mapa da Europa (*Madame Walewska/conquest* – Clarence Brown), e a de Kane projetada sobre rosto de Susan simboliza a impotência da jovem esposa para resistir às vontades de seu tirânico marido (MARTIN, 2007, p. 59).

Para Martin (2007), nas cenas internas os operadores têm maior liberdade para criar, pois, com a ausência da iluminação natural, tem-se a possibilidade de desenvolver a criatividade na produção. Os filmes do início do cinema eram gravados ao ar livre ou em lugares envidraçados, ainda ignorando, dessa forma, a possibilidade expressiva da iluminação artificial. Quando descobriram a luz artificial, nasceu, com os dramas sombrios de paixão e ciúmes, luzes violentas e luzes esculpindo sombras. Tudo isso com um fator de dramaticidade, pois se pode criar os mais diversos efeitos com a utilização de pontos luminosos.

Duarte (2009) explica que, quanto melhor for a iluminação de uma obra cinematográfica, menos visível a iluminação será ao espectador, pois funciona como um meio natural que dirige o olhar e a atenção do público para os objetos e pessoas que participam da cena. A iluminação é fundamental em um filme, mas não atua sozinha. Os efeitos que ela produz dependem da participação de outros componentes da linguagem fílmica.

4.8 Cor

Para Martin (2007), apesar da cor ser uma qualidade natural dos seres e objetos que aparecem na tela, é importante analisá-la como componente fílmico à parte, pois, por mais de quarenta anos, o cinema foi reduzido à escala de cinza. E a utilização da cor num filme não deve apenas ser usada para ampliar o realismo da imagem. Aliás, como diz Flusser (1985), a cor mecânica é ainda menos natural que o preto e branco mecânico, porque, ainda de acordo com o autor, as cores são forjadas pelo aparelho. O verde de uma planta numa cena é diferente de um verde da planta real.

De acordo com Fraser e Banks (2007), o cinema ganhou cor antes mesmo que o som. Georges Méliès fez o primeiro filme colorido no final do século XIX. Era uma técnica que pintava cada quadro da película à mão. Mais tarde, para baratear o processo, pintavam matizes para indicar a atmosfera em todo o filme ou parte dele. O azul era usado para representar a noite, por exemplo, e o laranja era bastante usado nos filmes do extremo oriente como referência às quedas de luz desse lugar.

O que resistiu, mais ou menos até o final do cinema mudo, foram os *banhos*, que consistiam em tingir a película de cores uniformes, com uma função em parte realista, em parte simbólica: o azul para a noite, amarelo para os interiores à noite, verde para paisagem, vermelho para os incêndios e as revoluções, mais tarde o processo foi neutralizado com um objetivo simbólico (MARTIN, 2007, p. 68).

Ainda de acordo com os autores, com o tempo foi reconhecido que para a fotografia imóvel, no caso, o cinema, era necessário, para possibilitar cor mais natural para o filme, um processo de três cores. Criou-se, então, o primeiro cinematógrafo colorido em 1906, o Kinemacolor. Entretanto, acabou-se usando apenas duas cores, o vermelho e o verde que, ao ser aplicado, criava uma imagem colorida de péssima qualidade se comparada aos padrões de hoje.

Martin (2007) também coloca que a aplicação de cor no cinema teve alguns percalços, como os problemas técnicos que acarretam a dificuldade do realismo das cores, da conservação das películas coloridas, as quais exigem condições de armazenamento rigorosas e caras. O autor traz, também, os problemas psicológicos, levando a considerar que a ausência de cores seria

uma opção menos discutida, pois, dessa forma, cobra-se o realismo. Morin (*apud* Martin 2007, p. 69) diz “que também para o cinema foi muito fácil passar sem a cor”.

Algum tempo depois, em 1920, a câmera Technicolor usava um prisma para separar as cores vermelha e verde, além de revelar usando tinta nas cores magenta e ciano para colorir os quadros fisicamente. Quando projetados, produziam as cores por mistura subtrativas. Esse processo foi melhorando com o tempo, possibilitando a inclusão de uma terceira cor, entretanto, por exigir muitas tiras fílmicas na câmera, tornava-se difícil o manuseio, avalia Fraser e Banks (2007).

Ainda de acordo com Fraser e Banks (2007), para produzir um filme colorido, o orçamento subia cinquenta por cento. Por isso, algumas produções usavam apenas a cor em alguns trechos da obra fílmica, para manter o custo baixo, mesmo porque o cinema sempre foi parte da indústria cultural e o que se espera é que se produza com redução de custos e elevação do lucro.

Além dos custos elevados e dos problemas já elencados, Martin (2007) ainda expõe os problemas estéticos como o da justificativa do uso da cor, que por ter um poder decorativo e pictórico, acaba se impondo em alguns gêneros de filmes. O autor coloca, também, que a cor e o preto e branco podem coexistir num mesmo filme. Outro problema de nível estético que o autor traz é referente à concepção do papel da cor, o qual, geralmente, é um fator de realismo, mas pode ser um fenômeno afetivo. “O efeito psicológico da cor pode adicionar profundidade à história e à personagem; portanto, as escolhas de cores devem ser cuidadosas, por exemplo, vermelho pode ser usado para sugerir perigo ou agitação, e preto, roxo e branco, para sugerir morte” (BARDWELL, 2013, p. 112). Para Farina (2011), a cor provoca sensações que podem ser positivas ou negativas. O branco pode significar paz e harmonia numa cultura, porém, em outras culturas, tristeza e morte.

Nas colocações de Fraser e Banks (2007), embora hoje os filmes sejam normalmente coloridos, o uso do preto e branco ainda é bastante difundido, mas, com objetivos pontuais, como no filme “A vida em preto e branco” (Pleasantville), o qual tem a direção de Gary Ross (1998), a cor foi usada como parte da trama, a qual traz dois jovens do presente que entram num programa de tevê dos anos 50. Os jovens vão sendo pintados, de forma literal e metafórica, conforme o tempo passa.

O simbolismo da cor é fundamental para muitos filmes. Por exemplo, a cor vermelha é uma cor poderosa e ambígua no cinema, como podemos ver no exemplo a seguir:

Dorothy, em *O Mágico de Oz* (1939) [...] usa sapatos vermelhos, embora eles sejam prateados no romance em que o filme foi baseado. Pode ter sido uma forma de introduzir o simbolismo para repetir *Os sapatinhos vermelhos*, ou pode até ter significado uma alegoria sobre o comunismo. É mais provável, porém, que os sapatos vermelhos de Dorothy fossem apenas uma melhor exploração do Technicolor (FRASER; BANKS, 2007, p. 96-97).

O professor espectador pode ver que muitos filmes trazem informações importantes sobre a história contada por meio das cores. “Matrix” (The Matrix), dirigido Andy e Larry Wachowski (1999), é um desses filmes que trazem sua paleta de cores, lembrando os tons monocromáticos de monitores de computadores antigos. Existem filmes que, no decorrer da história, as cores vão mudando para mostrar o desenvolvimento dos personagens. “O Fabuloso Destino de Amélie Poulain”, como já dissemos, é um exemplo disso. No início do filme, temos tons mais suáveis, pois, a personagem Amélie (Audrey Tautou) é uma criança solitária, superprotegida e ingênua. Conforme ela vai crescendo, a paleta de cores vai ficando mais forte, em uma mistura de vermelhos e amarelos, assim como a personagem que deixa suas fraquezas e passa a viver mais aventuras.

Hoje, a maior parte da audiência é acostumada com a cor nos filmes, tanto que parece estranho aos seus olhos uma produção em preto e branco, ou seja, a cor no cinema faz parte da cultura visual.

4.9 Figurino

De acordo com Da Costa (2002), o figurino é também chamado de guarda roupa e vestuário de um filme. É composto por todas as roupas, calçados e acessórios que os personagens irão usar no decorrer das gravações da obra fílmica. Todo ele é escolhido, conforme roteiro ou necessidade do diretor, e, respeitado o orçamento, por um figurinista. Ainda de acordo com o autor, a roupa, numa peça de teatro, filme e novela, ajuda a definir o lugar (campo, cidade, praia, deserto, zona agrícola, zona industrial), o tempo (se é de época ou contemporânea, passado, futuro, presente), o período do ano (estações do ano, frio, quente, festividades, meses) e período do dia (manhã, tarde, madrugada).

Num espetáculo ou numa narrativa visual, o figurino é um valor agregado à corporificação da personagem, e serve como elemento visual de impacto imediato para sua caracterização e tem valor narrativo. O figurino tem os seguintes atributos: é um sistema vestimentar referente a diversos sistemas vestimentar; é um objeto e se constrói a partir dos elementos da linguagem visual; representa a natureza da obra literária; expressa as relações estruturais da narrativa, representadas pelas personagens. (NACIF, 2012, p. 3).

O figurino ainda destaca a origem social da qual o personagem pertence e as características de cada um. Para Nacif (2012), as posições na camada social, das mais admiráveis às mais imperceptíveis, tendo como padrão categorias de autoridades ou profissionais, podem ser destacadas por meio do traje. “A qualidade do valor conferido por uma sociedade às suas categorias transforma os signos destas em símbolos, tornando-os objeto de um grande investimento” (NACIF, 2012, p. 4). A indicação de uma classe pode estar unida a um papel em que o vestuário ou os acessórios são usados. O vestuário também pode ser usado para tirar um personagem do passado e dar uma característica mais atual, como no filme “A Bela e a Fera” (Beauty and the Beast), de Bill Condon (2017), no qual o traje do dia a dia com bolsos para guardar o que necessitava e uma calça balonê por baixo do vestido deu liberdade movimento, tirando a personagem da Bela (Emma Watson) do passado, tornando-a uma princesa moderna.

Para Martin (2007), o vestuário é tão importante para uma obra cinematográfica quanto qualquer outro elemento da linguagem fílmica, como o som, cor, diretor, entre outros, pois é um elemento expressivo, artístico e não isolado. O autor ainda coloca que o figurino do cinema não difere em nada do vestuário do teatro, pois a finalidade é a mesma.

Nacif (2012) explica que a vestimenta da narrativa dramática ou partes dela servem para identificar ou representar os gêneros, já que em quase todos os países a roupa varia conforme a sexualidade, assim como a divisão por idade, já que o traje para cada fase varia de sociedade para sociedade.

Para Fragoso (2000), o cenário, o figurino, o som e a ambientação do filme influencia no processo de suspensão de descrença, alterando não apenas a amplitude da suspensão de descrença, mas, também, a maneira como tal suspensão de descrença verdadeiramente acontece.

Martin (2007) nos traz três categorias essenciais de classificação dos vestuários:

1. Figurinos realistas – Aqueles que retratam de forma totalmente legítima uma determinada época, local, realidade histórica. Os figurinistas se preocupam a ponto de pesquisar documentos da época em que se passa a história contada, para que sejam elaborados figurinos com exatidão, considerando todos os detalhes. Um exemplo é a cena de coroação da rainha Vitória no filme “A Jovem Rainha Vitória” (The Young Victoria), do diretor Jean-Marc Vallée (2009), como podemos ver na figura a seguir. O vestido usado pela rainha Vitória (Emily Bunt) era uma réplica do usado no evento original.

Figura 39 – Figurino realista. Réplica do vestido original da coroação da rainha Vitória. Filme A Jovem Rainha Vitória (2009).



FONTE: Screen shot/Europa Filmes, (2009).

Chamamos a atenção do professor observador para a presença do figurino realista existente no filme “Os Inconfidentes”, principalmente dos soldados, da Corte Portuguesa e dos confidentes. O diretor procurou representa-lo de forma muito realista, tanto nas cores quanto nas formas. Outro filme brasileiro, que apresenta figurino realista, é o “Independência ou Morte”, dirigido por Carlos Coimbra (1972), baseado no ambiente imperial.

2. Figurinos para-realistas – Baseiam-se nos figurinos de época, mas podem fazer adaptações e releituras dando uma elegância atemporal, pois há uma preocupação com a beleza e o estilo, baseado em outras épocas e períodos, realidades e locais. Temos como exemplo o figurino do filme “Shakespeare Apaixonado” (Shakespeare in Love), do cineasta John Madden (1998), que se baseia na época renascentista, mas também é moderno, principalmente o figurino do jovem Shakespeare (Joseph Fiennes), o qual usa uma jaqueta de couro acolchoada. Esse tipo

de roupa não era produzido no Renascimento, mas, os responsáveis pelos figurinos, fizeram uma releitura dos trajes existentes. Na próxima imagem pode ser vista esse tipo de figurino.

Figura 40- Figurino para-realista. Filme Shakespeare Apaixonado (1998).



FONTE: Miramax Filmes. Disponível em: <<https://cinemaedebate.com/2014/04/29/oscar-1999-shakespeare-apaixonado-x-alem-da-linha-vermelha/>>. Acesso 16 de abril de 2018.

3. Figurinos simbólicos – não há a preocupação com época ou história. “E o vestuário tem antes de tudo a missão de traduzir simbolicamente caracteres, tipos sociais ou estado da alma” (MARTIN, 2007, p. 61), ou ainda criar efeitos psicológico ou dramáticos. É o caso do figurino do personagem Batman (Christian Bale) do filme “Batman: O Cavaleiro das Trevas” (The Dark Knight), do diretor Christopher Nolan (2008), como podemos ver na figura a seguir.

Figura 41 - Figurino do Batman. Filme Batman: O Cavaleiro das Trevas (2008).



FONTE: Warner Bros Pictures, (2008).

Nesse sentido, também podemos citar a personagem Rainha Vermelha (Helena Bonham Carter) do filme “Alice no País das Maravilhas” (Alice in Wonderland), do diretor Tim Burton (2010).

Da Costa (2002) coloca que é difícil classificar os figurinos em grupos, pois nem sempre os figurinos se classificam em apenas uma dessas categorias. Principalmente os figurinos da categoria simbólica, os quais ignoram o tempo e a história, mas não os excluí. Ainda de acordo com o autor, muitos figurinos não se classificam em nenhum dos grupos.

4.10 Som

O som é também um dos elementos fundamentais do cinema, mas, muitas vezes, passa despercebido e não nos damos conta de seus efeitos, pois, como nos acostumamos a ouvir os sons do nosso cotidiano, de acordo com Duarte (2009), não conseguimos percebê-los em uma obra fílmica por ser natural aos nossos ouvidos. Martin (2007, p. 108) argumenta que “seria, [...] errado fazer do som um meio de expressão à parte ou considerá-lo como uma simples dimensão suplementar oferecida ao universo fílmico uma vez que, de fato, o aparecimento do filme falado modificou profundamente a estética do cinema”.

O cinema, quando nasceu, era mudo. De acordo com Martin (2007), a cinematografia falada modificou densamente a estética do cinema. Primeiro, o cinema era sonoro e depois passou a ser falado. Para Benjamin (1987), o cinema falado representou em seu início um retrocesso, pois seu público se restringiu aos que compreendiam o idioma daquele filme. Isso aconteceu, ao mesmo tempo, com a ênfase dada pelo fascismo aos interesses nacionais. Essa sincronia dos dois fenômenos se fundamentava na crise.

As mesmas turbulências que de modo geral levaram à tentativa de estabilizar as relações de propriedades vigentes pela violência aberta, isto é, segundo formas fascistas, levaram o capital investido na indústria cinematográfica, ameaçada, a preparar o caminho para o cinema falado (BENJAMIN, 1987, p.172)

Muitas empresas, na tentativa de fugir da falência, recorreram ao recurso da fala. Outras empresas, temendo o fracasso, não quiseram tentar também, mas o público logo acatou a novidade. Grandes personalidades do cinema demonstraram descrença, como expôs Chaplin (apud Martin 2007, p. 108), em relação ao som: “pode dizer que os detesto! Eles vão acabar com a arte mais antiga do mundo, a arte da pantomima. Aniquilam a grande beleza do silêncio”.

Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, grandes diretores de cinema, que de acordo com Martin (2007), também se posicionaram contra. Falaram que filme sonoro podia ser considerado uma faca de dois gumes, pois eles acreditavam que seria apenas para satisfazer a

curiosidade do público e que teria uma invasão de filmes dos dramas da literatura e outras formas teatrais e que isso acabaria com a montagem. Porém, ao mesmo tempo, eles acreditavam que o som poderia vir a ajudar a resolver as dificuldades de se contar uma história usando apenas os recursos visuais.

Devemos sublinhar o quanto é injustificado o desdém com que certos cineastas e teóricos consideram o cinema falado em suas origens. É falso tomar o cinema mudo como uma espécie de necessidade estética. Pesquisadores de vários países efetuaram, desde a origem, projeções sonoras antes que a técnica de inscrição do som na película fosse empregada. É admissível pensar que o cinema teria se tornado sonoro e falado bem antes, caso a indústria tivesse se interessado pelo problema e nada permite afirmar qualquer necessidade estética do cinema mudo. O som faz parte, sem dúvida, da essência do cinema, por ser, como a imagem, um fenômeno que se desenvolve no tempo (MARTIN, 2007, p. 111).

Por mais que tenha nascido mudo na cinematografia, o som sempre fez parte do cinema, pois era comum a existência de músicos e até orquestras nas salas de cinemas. Eram utilizados muitos truques para sugerir o som, como a montagem rápida, que são planos montados em milésimos de segundo para dar a ideia de maior movimento.

O professor observador pode ver como era feito o som, na época do cinema mudo, no filme “O toque do oboé” de Cláudio MacDowell (1998). Em sua narrativa, o diretor traz a história de um instrumentista chamado Augusto (Paulo Betti), músico que trabalhava fazendo o som do filme enquanto era rodado, uma vez que a película retratada no filme era muda.

Para Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013), o som de hoje em dia dá ao público uma sensação de 360°. O som pode ser de acordo com o espaço e direcionado para que espectador possa escutar, mesmo quando os personagens gravaram em um lugar como muito barulho, ou seja, o som pode ser adaptado de acordo com a exigência da narrativa. Ainda para os autores, o som pode ser dividido em duas categorias:

O som diegético é, para Duarte (2009), motivado por ações que ocorrem na narrativa, ou seja, sons criados artificialmente que tem a finalidade de reforçar o realismo. Qualquer som como vozes dos personagens, gritos, ruídos, etc. É aquele som que o personagem e a plateia escutam. Bordwell e Thompson (2013, p. 431) também colocam que “o som diegético é o som que tem sua fonte no mundo da história. Palavras ditas pelo personagem, os sons feitos por objetos na história e a música representada como proveniente de instrumentos no espaço da história”.

O som não diegético, de acordo com Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013), são sons que não vem do mundo ficcional como as trilhas sonoras, narração, efeitos sonoros, etc. É usado para ampliar o estado emocional, reforçar as emoções em uma determinada cena, corrobora Duarte (2009). É o som que o espectador escuta, mas os personagens não.

No filme “Titanic” de James Cameron (1997), podemos ver na cena do naufrágio, o som diegético, como sons de pratos e objetos caindo, gritos de pessoas e a música da orquestra que insiste em tocar. No decorrer do filme, em vários momentos podemos escutar o som não diegético que é a trilha sonora, o som proveniente de fontes que não pertencem ao mundo da história, o som que os personagens não ouvem, ficando restrito aos espectadores, ponderam Bordwell e Thompson, (2013).

De acordo com Sijll (2017), existe também o som hiper-realista ou surrealista conhecido como metadiegético que acontece quando o personagem fala consigo mesmo, lembra de algo e fala só na sua imaginação, ou seja, sons que existem para o personagem, para a plateia, mas não existem no mundo da história, e “[...] são muitas vezes convocados para exteriorizar os pensamentos profundos, os pesadelos, as alucinações, sonhos ou desejos do personagem. [...] Um exemplo disso podemos ver no filme “Noivo Neurótico e Noiva Nervosa” (Annie Hal), dirigido por Woody Allen (1977), na cena em que Alvy Singer (Woody Allen) e Annie Hall (Diane Keaton) estão voltando da Califórnia. A cena mostra os dois no avião em silêncio, mas os seus pensamentos são ouvidos pelo espectador.

Martin (2007) também coloca que os fenômenos sonoros se dividem em duas categorias, porém, não os classifica em diegético ou não diegético. A primeira categoria ele reserva para a música não verificada por um elemento da atuação. A segunda categoria corresponde a todos os outros ruídos, que também se dividem em dois grupos: os ruídos naturais, ou seja, aqueles que vêm da natureza, como o vento, chuva, trovão, e os ruídos humanos, que como o próprio nome traz, são ruídos feitos pelo homem. Deve-se ressaltar que os ruídos mecânicos, de carro, máquinas, aviões, fábricas, entre outros, não fazem parte desse tipo de ruídos. Todos esses ruídos definidos por Martin podem ser representados de forma realista.

Martin (2007) classifica as diversas contribuições do som ao cinema, sendo a primeira contribuição aquela que traz a impressão de realidade. O som aumenta a credibilidade para o público, pois registra uma perspectiva que leva o espectador à impressão de estar em um mundo real, tais como os planetas de Star Wars ou o mundo de Oz. O autor também aponta a continuidade sonora, dizendo que a imagem é cheia de fragmento e que o som a completa, dando continuidade tanto na percepção quanto na estética. Ele ainda traz o benefício da utilização normal de palavras, o qual consiste em tirar da imagem o papel explicativo. O silêncio, que só é percebido com a introdução do som no filme. Coloca, também, as possibilidades de elipses que o som oportuniza. Por último, ele traz as possibilidades de metáforas criadas com a justaposição da imagem e do som.

Edgar-Hunt, Marland e Rawle (20013) colocam que todo o som de cinema possui as sete características da propriedade do som que são: sonoridade, tom, timbre, ritmo, fidelidade, espaço e tempo. Ainda, de acordo com os autores, existem filmes onde o som é manipulado para que, mudando o tom e o timbre, crie-se efeitos especiais sonoros, que, muitas vezes, são usados para dar voz a objetos, animais e monstros.

Em relação à música, Duarte (2009) explica que ela participa diretamente do ambiente emocional do filme, pois ajuda a perceber os diferentes momentos dramáticos do enredo que está sendo narrado. A autora também afirma que a música pode ser usada de forma manipuladora, pois pode forjar emoções do público levando-o a sentir uma determinada emoção para que a narrativa funcione. Já os compositores, de acordo com Bordwell e Thompson (2013), sempre falam que a música composta para o cinema deve servir tão bem para o enredo a ponto de não ser percebida pelo espectador.

Como podemos ver no vídeo “Como as partituras de filmes tocam com nosso cérebro” (How Film Scores Play with Our Brain) (2015), a música desempenha um grande papel na construção do realismo do filme. Ela pode ser produzida tanto por músicos que não fazem música só para o filme, quanto por músicos que recebem encomendas para produzir determinado tipo de música única e exclusivamente para um filme. Em muitos casos, a música é usada para alterar psicologicamente uma cena, como podemos ver nas cenas que antecedem os ataques do tubarão no filme “Tubarão” (Jaws), dirigido por Steven Spielberg (1975). Os acordes da música são associados com *stress* e perigo, fazendo com que esse efeito torne a cena mais assustadora e mais perturbadora. Ainda no vídeo, podemos ver que a música serve como antecipação do perigo, isso torna cada cena muito mais aterrorizante. Nosso cérebro reage de forma diferente quando ouvimos e associamos com imagens, por isso, a psicologia da música é uma técnica cinematográfica muito importante. “Se um som e uma imagem ocorrem ao mesmo instante, ele é percebido como um acontecimento, não dois. [...] O som pode moldar ativamente a maneira como entendemos as imagens” (BORDWELL E THOMPSON, 2013, p. 110).

Para Martin (2007), a música é a principal contribuição do cinema falado. O autor afirma que partituras musicais já haviam sido escritas para o cinema mudo. Hoje, com a evolução tecnológica, a trilha sonora pode ser determinada como a parte sonora de um filme, isto é, envolve tanto os sons diegéticos quanto os não diegéticos.

Nenhum dos elementos faz sentido isoladamente, ou produz uma obra fílmica sem ser inserido ao conjunto, porque, para ser produzido um filme, cada elemento da linguagem

cinematográfica tem sua importância individual e no todo. A combinação pode resultar em produto fílmico bom ou ruim, mas, nenhum sozinho é responsável pela obra.

A montagem, por exemplo, colabora com a obra fílmica, dando o ritmo. O roteiro é a parte escrita do filme. Sem ele, torna-se impossível o trabalho do diretor, que, além de dirigir toda uma equipe, seleciona o elenco, ensaia os atores e ainda se preocupa com prazos e custos.

A elipse permite a participação na cena do que não está parecendo no cenário, torna possível a audiência fazer parte do filme e permite, também, que milhares de anos passem em poucos segundos. Os atores fazem com que a narrativa ganhe voz e expressão. Esses atores podem ganhar poder ou serem aniquilados. Dependendo da posição da câmera, eles também podem aparecer na tela ou sobrem fora do enquadramento. A cor, luz, som e o figurino são elementos estéticos, expressivos e narrativos. Mesmo o cinema, na sua origem, nascido em silêncio, preto e branco, hoje é difícil imaginá-lo sem esses elementos. O figurino ajuda a situar o espectador quanto ao lugar, tempo, gênero, idade e condição social da personagem. Sem a luz não há filme, nem produzido, nem projetado.

Conhecer os elementos da linguagem do cinema é extremamente importante para a construção do próximo capítulo dessa dissertação, na qual faremos uma análise do filme “Os Inconfidentes”, de Joaquim Pedro de Andrade (1972), analisando as características da arte barroca na película.

4.11 A relevância da utilização de filmes como fonte de conhecimento no processo de ensino

Para Napolitano (2003), o cinema foi pensado, desde os primórdios, como elemento educativo, principalmente em relação às massas trabalhadoras, pois sendo uma arte de fácil reprodutibilidade, seu alcance supera as outras artes. A ideia de educar pelo cinema é altamente relevante e antiga. Araújo *apud* Coelho e Viana (2010, p. 3), também colocam que “desde os primórdios da produção cinematográfica a indústria do cinema sempre foi considerada, inclusive pelos próprios produtores e diretores, um poderoso instrumento de educação e instrução”.

Por isso, pensando nessa facilidade de reprodução, professores utilizam dessa arte como fonte para promover conhecimento no processo de ensino e na disseminação de culturas que, de acordo com Napolitano (2003, p. 11), “trabalhar com cinema em sala de aula é ajudar a escola a reencontrar a cultura ao mesmo tempo cotidiana e elevada, pois o cinema é campo

no qual a estética, o lazer, a ideologia e valores sociais mais amplos são sintetizados numa mesma obra de arte”.

Para Duarte (2009), vivemos numa sociedade audiovisual, por isso, é de fundamental importância ter o domínio da linguagem do cinema para transitar por diferentes campos sociais. Desse modo, a presença do cinema nas escolas é muito bem-vinda. A autora ainda coloca que o mundo cinematográfico é um espaço de interação social, por isso, “ver filmes, é uma prática social tão empolgante, do ponto de vista da formação cultural e educacional das pessoas, quanto a leitura de obras literárias, filosóficas, sociológicas e tantas mais” (DUARTE, 2009, p. 16).

Para Fresquet (2013), as novas tecnologias vêm causando uma certa revolução na relação escola e cinema. A simplicidade de operação de equipamentos, recursos e programas de edição, cada vez mais acessíveis, traz a facilidade para que o cinema entre nas escolas. E isso não se diz respeito a apresentar filmes nas salas de aulas, mas de produzir filmes e documentários. Instrumentos que facilitam essa prática, só para citar alguns, podem ser celulares e câmeras digitais de fotografias. Ainda para a autora, todas essas facilidades, ajudam a aproximar, de modo cada vez mais contundente, a experiência do cinema com a educação formal.

Já para Mercado (2002), o uso das novas tecnologias para trabalhar o cinema na sala de aula exige novas competências dos educandos, mas existe muitas dificuldades para se preparar esse professor para usar adequadamente os aparatos tecnológicos. É necessário formá-los do mesmo modo que se espera que eles atuem. A inserção do uso de novas tecnologias nos currículos de formação de professores encontra dificuldades, para além de aquisição de equipamentos, também na falta de professores capazes de superar o preconceito e práticas que rejeitam o uso de tecnologias. Por isso, por mais simples que seja o manuseio de uma tecnologia para a produção de vídeo, se não houver a formação adequada e a quebra do preconceito contra o uso de novas tecnologias na sala de aula, será muito difícil a produção cinematográfica nas escolas e, até mesmo, o uso de filmes na sala de aula para além de ilustração de conteúdo.

Nem sempre, porém, o cinema trabalhado em sala de aula traz só benefício. Isso depende de como o professor está preparado, tomando certos cuidados para que não aconteça o oposto de sua proposta. Napolitano (2003) nos chama a atenção para alguns problemas em trabalhar o cinema na escola, como o despreparo do professor quando se depara com essa ferramenta e quando tem dificuldades de se adaptar. Um dos cuidados que o autor nos alerta é saber adaptar a faixa etária certa e os conteúdos programáticos. “Nesse sentido, é fundamental a formação do gosto do professor, seus hábitos de leitura, investir na sua cultura e gosto pelas artes. Para que ele possa indicar “bons filmes”, deve primeiro conhecê-lo” (FRESQUET, 2013,

p. 46). Portanto, se o professor não conhece os filmes, não saberá qual faixa etária indicar ou qual conteúdo a ser trabalhado.

A forma como o cinema vem sendo trabalhado nas escolas, muitas vezes, fica limitada a mostrar as características de um determinado lugar, mostrar a história contada ou simplesmente divertir. Os elementos da linguagem cinematográfica, a técnica usada para produzir, significados de contexto social, histórico e cultural geralmente não são levados em conta, talvez pela falta de conhecimento por parte dos professores. “[...] Geralmente, a escolha dos filmes que são exibidos em contexto escolar dificilmente é orientada pelo que se sabe sobre cinema, mas, sim, pelo conteúdo programático que se deseja desenvolver a partir ou por meio deles”, pondera Duarte (2009, p. 71). A autora ainda coloca que muitos professores usam o cinema como recurso didático, apenas para ilustrar, de forma mais recreativa, os conteúdos objetivados.

O que o professor deve buscar, ao levar o cinema para sala de aula, não é mostrar as possibilidades de tornar o aluno mais ou menos crítico por meio do conteúdo que o cinema pode lhe proporcionar, mas sim levá-lo a questionar o propósito do filme, qual é a ideologia por trás de cada cena. Perceber que, mesmo um filme que se mostra aparentemente modesto, como “Top Gun - Ases Indomáveis”²⁶, por exemplo, pode ser tão ou mais perigoso²⁷ que um ideológico documentário de exaltação do nazismo.

Aguçar a criticidade do aluno não significa que ele passará a evitar assistir filmes, pois ser crítico, de acordo com Koogan e Houaiss (1999), é se fundamentar em critérios para estabelecer um juízo de valor sobre algo. Quando o educando se apropria de alguns conhecimentos técnicos da produção de um filme por exemplo, ele está internalizando critérios que o torna capaz de compreender o filme além do óbvio.

Não se pretende, também, dizer que a escola deve trabalhar com filmes só para analisar a ideologia incutida nele, mas mostrar que, quando o aluno desenvolve sua criticidade, pode aproveitar de forma mais ampla um filme, documentário ou um programa de TV, pois entenderá a que cultura se destina determinado filme, ligar os detalhes de alguns personagens ou de uma cena ao contexto histórico que o filme foi produzido, qual técnica foi empregado no enquadramento do personagem, por exemplo, e porque foi empregada essa técnica. No caso do

²⁶ **Top Gun - Ases Indomáveis** é um filme norte-americano de 1986, do gênero ação, dirigido por Tony Scott.

²⁷ Para Kellner (2001), Top Gun é um entretenimento inocente, porém uma arma letal a serviço das forças dominantes, chegando a influenciar no alistamento de soldados, pois, passava a ideia de que a guerra é boa, pois mostra a aceitação da morte como consequência do uso de tecnologias em combate. A mensagem que é passada para os jovens, é que se entrar nas forças armadas, usar uniformes militares e ostentam marcas de alta hierarquias terão honra e mulheres. Outros problemas apontados pelo autor é o racismo e a “coisificação” da mulher.

filme “Os Inconfidentes”, quando o aluno entende as técnicas empregadas em algumas cenas, pode compreender que o uso de um determinado elemento da linguagem cinematográfica pode criar características de uma obra do período barroco, por exemplo. Então, o uso do cinema na escola é de extrema importância, pois é, também, um instrumento dinâmico de ensino e aprendizagem.

Para Dantas et al (2011), o cinema pode desempenhar várias funções, entre elas, a pedagógica, a qual contribui para a reflexão sobre variados temas. Ele pode ser um tema facilitador para a comunicação entre professor e aluno por ser um instrumento de ensino e aprendizagem que vai ao encontro do modelo cultural dominante da atualidade, que é a cultura da imagem. Ele acaba por tornar satisfatório a possibilidade de ensinar e aprender algo não vivenciado na realidade. Dessa forma, tanto os filmes, quanto os documentários, oferecem aos alunos a oportunidade de sair da abstração para um retrato recortado do sensível por meio de uma representação artística.

O cinema na escola possibilita aos estudantes e aos professores refletir e reavaliar preconceitos, e sanar dúvidas, ressignificando-as por meio de histórias estranhas aos seus convívios. Além disso, cria nas escolas, o diálogo multidisciplinar que gera discussões capazes de exteriorizar as experiências pessoais dos alunos, instigando o debate e propiciando um novo olhar do educando para o assunto debatido. Quando se trabalha com cinema nas escolas, a temática abordada não se resume às discussões limitadas nela, mas cabe ao professor no processo de ensino e aprendizagem, contextualizar a narrativa a fim de ampliar o conhecimento para além do óbvio mostrado pelo filme.

5 ANÁLISE DO FILME OS INCONFIDENTES

Neste capítulo faremos uma análise do filme “Os Inconfidentes”, levando em consideração a Inconfidência Mineira, a qual é apresentada pela interpretação do diretor, pois, há várias maneiras de interpretar a história, a qual é contada por meio de alegorias e símbolos, trazendo os acontecimentos mediante ao realismo visual como cenário e figurino. O professor observador pode perceber que serão considerados, também, os acontecimentos desse levante, os elementos da linguagem cinematográfica aplicada nas cenas do filme e além disso, procuraremos encontrar as características da arte barroca a partir da análise de imagens e do enredo do filme, mesmo porque, é uma obra com estética extremamente barroca.

5.1 O Contexto Histórico que o Filme Retrata

O momento histórico que o filme “Os Inconfidentes” mostra é o da Conjuntura Mineira, ou também conhecida como A Inconfidência Mineira. Para Martins e Kok (2015), esses são os dois termos empregados para delinear o movimento de rebeldia que ocorreu em Minas Gerais, em 1789. Para Fausto (2006), a expressão “Inconfidência” é uma palavra com sentido negativo, pois significa infidelidade e que esse nome foi dado durante o império, pois esse episódio incomodava os imperadores do Brasil que descendiam diretamente da rainha D. Maria I, responsável pela condenação dos agitadores. Martins e Kok (2015) também colocam que essa palavra prioriza a acepção de deslealdade à coroa portuguesa. Já a conjuração reforça o sentido de conspiração e luta de um grupo em defesa de seus interesses.

Conforme Fausto (2006), a Inconfidência Mineira foi a manifestação de rebeldia mais importante ocorrida no Brasil nos fins do século XVIII, e essa importância não deriva do fato material, mas da construção simbólica da qual foi o objeto. Ainda para o autor, o movimento teve relação direta com os problemas da sociedade daquela região e naquela época. Ao mesmo tempo, seus integrantes estavam entusiasmados pelas novas ideias que nasceram na Europa e na América do Norte, onde muitos membros da elite mineira estudavam. Exemplo disso foi um dos participantes do movimento, José Álvares Maciel, que viveu na Inglaterra por algum tempo e que, nessa ocasião, conversou com comerciantes ingleses, sondando a possibilidade de apoio a um movimento pela independência do Brasil.

De acordo com Martins e Kok (2015), em Vila Rica, atual Ouro Preto, um grupo de homens de posse, animados com as notícias que vinham do exterior, organizaram-se fazendo reuniões para discutir assuntos políticos, criticar o governo e os pesados tributos infringidos à

população. Nessas reuniões secretas chegaram a traçar planos para criar uma república independente de Portugal. Para Fausto (2006), esses homens de posses constituíam um grupo de elite colonial formados por fazendeiros, padres, mineradores, advogados de prestígio, alta patente militar e funcionários. Todos tinham vínculos com as autoridades da capitania e alguns tinham cargos de magistrados. Ainda para o autor, José Joaquim da Silva Xavier era, de certa forma, uma exceção, pois, devido a morte prematura de seus pais, perdeu suas propriedades por dívidas e não teve êxito no comércio. Por volta de 1775, ingressou na carreira militar, ocupando o posto de alferes, que correspondia ao grau inicial (a patente mais baixa) do quadro desses profissionais. Nas horas de folga exercia a profissão de dentista, por isso, deram-lhe o apelido de Tiradentes.

De acordo com Fausto (2006), devido a contínua queda na produção de ouro, a sociedade mineira entrou em fase de declínio nas últimas décadas do século XVIII, mas a Coroa portuguesa, conforme Martins e Koc (2015), não levou em conta esse progressivo esgotamento das minas e estipulara o quinto²⁸. Para Fausto (2006), além dessa situação, ao mesmo tempo, o entrosamento entre a elite local e o governo da capitania sofreu um abalo com a vinda do governador Luis da Cunha Meneses, que distanciou os membros mais expressivos da elite, beneficiando seus amigos. O próprio Tiradentes, embora não fazendo parte dessa elite, sentiu-se prejudicado, pois perdeu o comando do destacamento militar que patrulhava a estrada da Mantiqueira, porta de entrada das minas.

A situação ficou ainda pior com a substituição de Luis da Cunha Meneses pelo Visconde Barbacena, pois, por ordem do ministro português, de acordo com Martins e Kok (2015), caso a produção não fosse suficiente para conseguir cem arrobas do quinto seria decretado a *derrama*, ou seja, toda a população seria obrigada a arcar com a diferença. Fausto (2006), afirma que Barbacena recebeu ordem do ministro para investigar os devedores da Coroa e os contratos firmados entre a administração pública e os particulares. Essa instrução perpetrava uma ameaça geral sobre a capitania e principalmente sobre o grupo da elite, pois nesse grupo se encontravam os maiores devedores da Coroa.

Para Fausto (2006), foi a partir daí que os inconfidentes começaram a preparar o ato de rebeldia, estimulados pela perspectiva da implantação da *derrama*, pois tinham motivos pessoais para conspirar uma vez que se encontravam endividados. Martins e Kok (2015) ressaltam que o levante foi delatado por Joaquim Silvério dos Reis que, em troca do perdão de

²⁸ **O Quinto** – Para Fausto (2006), era o imposto em ouro a ser enviado para Portugal, a quinta parte de quinhentas arrobas de ouro, quantidade que se acreditava produzir por ano.

suas dívidas, entregou todos os companheiros. Fausto (2006) aponta que foram feitas as prisões em Minas e no Rio de Janeiro, e o processo durou por volta de três anos, terminando em dezoito de abril de 1792. Mais de sessenta pessoas foram presas durante esse longo processo. Tiradentes e vários réus foram condenados à forca, mas, algumas horas depois, uma carta de clemência da rainha D. Maria I transformava todas as penas em degredo para África, com exceção de Tiradentes, porque foi o único a ser condenado a morte e foi enforcado no dia vinte e um de abril de 1792 como ator principal de um panorama característico das execuções do Antigo Regime, pelo crime de lesa-majestade (Crime de traição à pátria). “Entre os ingredientes desse cenário se incluíam a presença da tropa, discursos e aclamações à rainha. Seguiu-se a retaliação do corpo e o corte de sua cabeça, exibida na praça principal de Ouro Preto” (FAUSTO, 2006, p. 65).

O autor ainda coloca que a Inconfidência Mineira é um exemplo de como um fato histórico de abrangência aparentemente pequeno pode ter força na história do país. Chamamos a atenção do professor espectador, para que compreenda que esse movimento de rebeldia não chegou a ser concretizado e suas possibilidades eram quase inexistentes, mas de grande relevância simbólica, pois Tiradentes se tornou em herói nacional. Entretanto, isso não aconteceu de um dia para o outro, principalmente por meio de um longo procedimento de constituição de um imaginário.

5.2 O Filme

O filme “Os Inconfidentes” é uma produção brasileira, lançado no ano de 1972, ano em que se comemorava o cento e cinquenta anos da Independência do Brasil e, nesse mesmo ano, foi lançado outro filme referente a esse assunto, que foi “Independência ou Morte” (1972), dirigido por Carlos Coimbra. Os dois filmes discutem a questão da independência, sendo que “Os Inconfidentes” segue o viés da Inconfidência Mineira e o outro mostra outro momento da história que é o Grito do Ipiranga com um discurso ufanista.

“Os Inconfidentes” foi dirigido e produzido por Joaquim Pedro de Andrade, o qual foi um dos expoentes do Cinema Novo. Sua obra tem forte apelo da identidade nacional. Possui elenco com os seguintes atores: José Wilker (1944-2014) como Tiradentes; Luiz Gonzaga Linhares (1926-1995) - Tomás Antônio Gonzaga; Paulo Cezar Peréio (1940) – Alvarenga Peixoto; Fernando Torres (1952-2008) – Claudio Manuel da Costa; Carlos Kroeber (1934-1999) – Francisco de Paula Freire de Andrade; Nelson Dantas (1949-2006) – Luís Vieira da Silva; Margarida Rey (1922-1983) – Maria I de Portugal; Suzana Gonsalves(1942) - Marília de

Dirceu; Carlos Gregório (1949-2001) – José Álvares Maciel; Wilson Grey (1923-1993) – Joaquim Silvério dos Reis; Fábio Sabag (1931-2008) – Visconde de Barbacena; Roberto Maya (1935) – Interrogador e Tetê Medina (1940) – Dona Bárbara.

Esse filme é um longa-metragem, com duração de cem minutos, classificado como gênero drama e histórico, que conta a história de uma elite mineira composta por poetas, políticos, religiosos e militares, que estavam insatisfeitos com a cobrança de impostos, como já foi explicado no item anterior, e exploração por parte da Coroa Portuguesa. Os insatisfeitos se unem para conjurar uma solução para livrar Minas Gerais de Portugal. Todos foram presos, degredados para África, pois não assumiram a culpa. Apenas um deles assumiu toda a responsabilidade da conspiração e foi condenado à morte por meio da forca, porém se torna o maior nome desse movimento político, e seu feito é conhecido até nossos dias. Trata-se de Tiradentes (Joaquim José da Silva Xavier). As filmagens do longa foram feitas nas ruas e em algumas edificações do período colonial, em Ouro Preto, Minas Gerais, cidade onde ocorreram os fatos representados pelo filme de Joaquim Pedro de Andrade.

A cidade é o cenário de toda a trama, e é com as características do desenvolvimento do presente (1972) que ela é apresentada para o professor observador, como palco tanto do filme, quantos dos fatos que são representados no filme. De acordo com Toledo (2015), a cidade de Ouro Preto sofreu muitas transformações no transcorrer dos cento e cinquenta anos após a Inconfidência e, no decorrer do filme, percebe-se essas mudanças por meio de paredes nuas, salas quase sem móveis e grades nas janelas, mesmo não sendo uma prisão. Ao mesmo tempo, também, podemos destacar as características de uma cidade colonial, com construções preservadas nas estruturas e predicados do período Barroco. De acordo com Toledo (2015), as cidades no decorrer do período barroco, têm configurações específicas como espaços abertos em meio a traçados irregulares de ruas com calçamento de “cabeça de negro”, calçadas com pedras ovaladas, comum no período do Barroco ou calçada “pé-de-moleque”, também conhecida como calçada portuguesa, com pedras irregulares. Isso tudo é o que se pode ver na cidade onde ocorrem as gravações do filme.

A cidade de Ouro Preto nesse filme, ao mesmo tempo que é cenário, também é personagem, pois fez parte desse movimento todo o desenrolar dos acontecimentos que foram realizados ali. Apesar de Tiradentes ser preso no Rio de Janeiro, foi em Ouro Preto que teve sua sentença executada.

O filme faz associações com a literatura. As falas dos personagens se baseiam nos “Autos de Devassa” que é um termo jurídico que, de acordo com Santos (2001), refere-se à peça produzida no decorrer de um processo judicial, como os termos de audiência, certidões,

petições, etc. No texto, o auto a que se refere é o Auto da Devassa da Inconfidência Mineira, sobre o qual a Coroa Portuguesa moveu o processo judicial contra Tiradentes e os outros conjurados, pelo crime de lesa-pátria, previsto na legislação da época. O “Romanceiro da Inconfidência” da escritora brasileira Cecília Meireles é, para Monteiro (1961), uma coletânea de poesias referente à história de Minas gerais, do início da colonização até a Inconfidência Mineira, lançado no ano de 1953. E nos poemas de Claudio Manuel da Costa, Tomaz Antônio Gonzaga e José de Alvarenga Peixoto, poetas do arcadismo²⁹ que fizeram parte do movimento da Inconfidência. Durante todo o filme foram usados poemas e documentos para compor o diálogo. “É notório que Joaquim Pedro de Andrade possui uma obra cinematográfica imbricada com a literatura. Ele realmente partiu muitas vezes da inspiração literária para apreender verdadeiramente a linguagem do cinema” (SILVA, 2016, p. 24).

Além disso, para a autora, essa influência literária não aconteceu apenas nesse filme, mas também em outras películas realizadas por esse diretor, como “Macunaíma” (1969), que de acordo com Malafaia (2005), é uma adaptação para a telona da obra de Mário de Andrade, a qual traz em seu personagem principal um herói sem caráter, que transita entre o urbano e o rural e é devorado por Iara, mãe d’água. “O Padre e a Moça” (1965), adaptação da obra de Carlos Drummond de Andrade, faz uma síntese da nossa cultura, “do arcaico que persiste e o moderno que se afirma. O moderno está presente nos corpos dos jovens envolvidos numa trama de amor proibido; o arcaico na arquitetura do casario e na paisagem de Minas Gerais” (MALAFAIA, 2005, p. 55). “O Aleijadinho” (1978) é um documentário de vinte e dois minutos, no qual o diretor faz um inventário das obras de Antônio Francisco Lisboa, Aleijadinho, um dos maiores artistas do período do Barroco e Rococó de Minas Gerais. Assim como em “Os Inconfidentes”, esse documentário teve como cenário a cidade de Ouro Preto, porém, nesse curta, outras cidades mineiras como, Tiradentes, Mariana, Diamantina, entre outras que o escultor elaborou obras, também foram usadas como cenário; e muitos outros filmes que fazem parte do currículo do diretor.

²⁹ **Arcadismo** que, de acordo com Monteiro (1961), é uma escola ou movimento literário que surgiu na Europa, por volta de 1756. O termo se refere à Arcádia, região grega tida como ideal para a inspiração poética. As principais características dessa escola é a exaltação da natureza, crítica à burguesia, aos abusos do clero e da nobreza. Os temas do arcadismo eram simples e comuns aos homens, como, o amor, a morte, o casamento e a solidão. Ainda para o autor, no Brasil, o marco inaugural do arcadismo se deu em 1768 com a fundação da “Arcádia Ultramarina”, em Vila Rica, centro econômico da época, devido à descoberta do ouro (hoje Ouro Preto), e a publicação de “Obras Poéticas”, de Cláudio Manuel da Costa. Embora não chegue a constituir um grupo nos moldes das arcádias europeias, constituem a primeira geração literária brasileira. Durou aproximadamente, até o ano de 1836.

Ao reler uma história de um personagem histórico, no caso Tiradentes, Joaquim Pedro de Andrade centrou seu laboratório de estudos na cadeia. De acordo com Christo (2008), toda a narrativa da conjuntura é vista a partir da cadeia.

O que corresponde aliás ao ponto de vista de todos os documentos sobre a Inconfidência. Foi a partir daí que se passou a tratar com mais interesse dos personagens e da conspiração, que não chegou nunca à ação e ficou apenas em reuniões, conversas e discussões (CHRISTO 2008, p.13).

Silva (2016) também coloca que foi nesse laboratório, por meio de estudos de documentos, que Joaquim Pedro de Andrade criou um uma interpretação do personagem histórico, Tiradentes.

Para Christo (2008), o diretor do filme sugere uma hierarquia entre os personagens que são os intelectuais. José Álvares Maciel traz a ideia de liberdade, a qual é absorvida e propagada ao povo por Tiradentes. O cineasta também confere dignidade ao personagem Tiradentes. A figura dramática criada por Andrade é um homem centrado, de ação, determinado e acredita no movimento, porém, ao mesmo tempo ineficaz, segundo a autora, pois não conseguiu fazer com que o povo se envolvesse na causa e muito menos garantir a participação dos militares. Tiradentes nem mesmo morre como patriota no filme, pois lhe é atribuído o comportamento cristão, qual foi construído muito antes deste filme, de beijar os pés do seu carrasco.

5.2.1 O Diretor e o Cinema Novo

Em homenagem aos oitenta anos de nascimento de Joaquim Pedro de Andrade, o programa “De lá pra cá” da Tvbrasil, apresentado por Ancelmo Gois com reportagem de Vera Barroso, no dia 18 de maio de 2012, teve como tema a vida e os feitos desse cineasta. No programa ele foi apresentado como um cineasta que sempre teve a preocupação de levar para o cinema a obra dos maiores literatos do Brasil como Cecília Meireles, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Dalton Trevisan. Gilberto Freyre, Manuel Bandeira e muitos outros.

Durante algumas reportagens de Vera Barroso, no decorrer do programa, o diretor foi apresentado como detalhista, rigoroso e obstinado. A repórter coloca que o cineasta sabia o que queria antes de filmar, pois criava seus filmes no roteiro, na decupagem, na cenografia e no trabalho com os atores. Depois rodava uma ou duas vezes e já bastava, pois estava finalizado. Esse tipo de trabalho, ainda de acordo com esse programa, ele fez do primeiro ao último filme.

O cineasta Luís Carlos Barreto, um dos entrevistados do programa da Tvbrasil, coloca que Joaquim Pedro de Andrade tinha um lado sociológico, político, mas também humorístico, com releitura das obras modernistas, por meio de um humor negro. Seus filmes costumam

satirizar a realidade brasileira nos anos de vigência do período militar. Como pode ser visto no filme “Macunaíma” e até mesmo no filme “Os inconfidentes”, existem cenas hilárias, como no momento em que falam que o visconde desconfia que um dos cabeças do levante é o poeta Tomaz Antônio Gonzaga. Ele leva a mão ao estômago e diz que não está se sentindo bem por conta de sua cólica biliosa. Devido a essa situação, fica deitado com a cabeça voltada aos seus colegas de modo que eles não podem ver sua face, a câmera enquadra seu rosto como se ele fosse o espião, pois, sempre que os inconfidentes falam alguma coisa ele abria os olhos, como se estivesse tomando nota de cada fala de seus companheiros.

Joaquim Pedro de Andrade, que de acordo com Diegues (2004) nasceu no Rio de Janeiro, formou-se em física, depois foi para França, Inglaterra e Estados Unidos estudar cinema. Era um dos diretores e fundadores do gênero cinematográfico brasileiro Cinema Novo. Conforme Desbois (2016), esse gênero se estabeleceu no cenário de audiovisual brasileiro no início dos anos 1960, pois, ainda de acordo com o autor, nos anos 1950 o cinema do Brasil sofria com falta de recursos, o que dificultava a criação de produções de filmes, na opinião do autor, com melhores padrões que, para Rocha (2004), em relação as condições de trabalho dos cineasta no Brasil, ainda não estão em condições de competir com os europeus e americanos, pois não têm condições de filmar com o mínimo de boa técnica e profissionalismo. “[...] Ser cineasta no Brasil é permanecer no vestibulo da grande experiência, e por isso não podemos nem atingir o clímax que possibilita a frustração como resultado orgânico” (ROCHA 2004, p. 49). Foi nesse contexto que jovens artistas e intelectuais, de acordo com Diegues (2004), os quais estavam na faixa dos 18 a 20 anos, propuseram-se a fazer filmes. Conforme Rocha (2004), entre eles estavam Miguel Borges, Carlos Diegues, Mário Carneiro, Paulo Saraceni, Marcos Farias, Glauber Rocha, David Neves e Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra e Nelson Pereira dos Santos, os quais se reuniam em bares de Copacabana e no Catete, Rio de Janeiro, para debater os problemas do cinema no Brasil, pois acreditavam na mudança do cinema brasileiro. Passaram, portanto, a discutir um novo jeito de fazer cinema. Para Malafaia (2005), o cineasta, Joaquim Pedro de Andrade pode ser considerado como um dos mais importantes autores do Cinema Novo, responsável inclusive pela construção de sua proposta estética e política.

De acordo com Desbois (2016), os filmes “Ganga Zumba” (1963), de Cacá Diegues, e a trilogia do sertão “Os fuzis” (1964), de Ruy Guerra, “Vidas Secas” (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), do diretor Glauber Rocha, deram início oficialmente ao Cinema Novo no Brasil, ao mesmo tempo que o país era desarticulado por um golpe de Estado Militar.

Conforme Malafaia (2005), a geração do Cinema Novo se pronuncia a partir da experiência realizada no final da década de cinquenta e início da de sessenta. Essa experiência se resume em que as ideias desenvolvimentistas, tão constitutivas dos anos do governo do Juscelino Kubitschek³⁰, sofreriam uma modificação a partir do início dos anos sessenta. Isso foi enriquecido pelas propostas de reformas sociais que marcariam de forma permanente o governo de João Goulart³¹ (1961-1964).

É justamente nesse período que o Cinema Novo se articula como proposta política e cultural, influenciada profundamente pelos pressupostos modernistas e modernizador dos anos JK e marcada pela necessidade de enfrentar as condições sociais geradas por esse mesmo processo modernizante. A ideia de inserção da sociedade brasileira num mundo marcado pela Guerra Fria e pela emergência de um terceiro-mundismo latino-americano e afro-asiático é dominante entre os intelectuais e artistas que se sentiam à esquerda do espectro político. Transpor a realidade social para as telas não é criação do Cinema Novo, muito menos o desenvolvimento de uma narrativa fílmica que se opusesse e contradissesse a narrativa clássica norte-americana; outros já haviam feito isso antes. (MALAFAIA, 2005, p. 44).

O autor ainda coloca que a originalidade do movimento se compõe precisamente por articular modernização com revolução, criando uma percepção mais complexa do popular e do nacional, bem distante daquelas propostas que abordavam esses elementos de forma simples, destacando seus aspectos positivos, de forma crítica, e constituindo identidades culturais a partir somente das diferenças, sem considerar a interação dialética do nacional e do estrangeiro, do popular e do erudito. O Cinema Novo percorre o caminho crítico, complexo e dialético.

Para Desbois (2016), os filmes produzidos pelo Cinema Novo tinham por objetivo se oporem aos filmes produzidos no Brasil com estilo hollywoodiano e ao mesmo tempo valorizar o que era autenticamente brasileiro. Diegues (2004, p. 24), coloca que “a efervescência cultural nos meios estudantis era muito grande [...]. Mas o cinema era a grande novidade, e acho que foi a primeira vez na história do país que gente tão jovem se metia a fazer filmes, de uma maneira inteiramente nova, sem tentar copiar de Hollywood”. O autor ainda diz que o que eles queriam era algo novo, que refletisse o Brasil e a cultura original do nosso país.

Queremos fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de *autor* quando o cineasta passar ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural. Não existe na América Latina um movimento como o nosso. A técnica é *haute couture*³², é fresca para a burguesia se divertir. No Brasil *o cinema novo* é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia, mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! (ROCHA, 2004, p. 52).

³⁰ **Juscelino Kubitschek de Oliveira** foi um político brasileiro que ocupou a Presidência da República entre 1956 e 1961, também conhecido por JK. Além de político, também foi médico e oficial da Polícia Militar Mineira.

³¹ **João Belchior Marques Goulart** foi um político brasileiro, presidente do Brasil de 1961 a 1964.

³² **Haute couture** – Termo usado para determinar a alta costura.

Ainda para Rocha (2004), os cineastas que pertenciam ao grupo passaram a cumprir com esse discurso, tornando o cinema brasileiro em um canal de denúncia e comunicação. Por meio de filmes dessa época, mostravam a questão da fome e a miséria no Nordeste como resultados de uma política que não presava pelas questões sociais. A representação da cultura nordestina também começou a ser propagada, pelo menos no início do Cinema Novo.

O movimento de Cinema Novo, conforme Desbois (2016), aconteceu em três fases que se diferenciam conforme o tema e o estilo. Na primeira fase, que foi de 1960 a 1964, tinha como tema os problemas nordestinos como a seca, fome, alienação religiosa e abandono social por parte dos governantes. Na segunda fase, de 1964 a 1968, para o autor, sua temática foi a ditadura militar, e a última fase, de 1968 a 1972, como já estava bastante defasado devido aos ataques sofridos pelo regime militar, o movimento se aproximou do tropicalismo³³ e os temas explorados nessa fase foram elementos construídos como típicos brasileiros.

O professor espectador pode perceber que no filme, “Os Inconfidentes”, o diretor acentua sua opinião crítica e promove um diálogo com o Estado e sua política cultural. É um filme profundamente influenciado pela conjuntura da época, que propõe uma discussão sobre o papel do intelectual numa circunstância repressiva. Promove também discussão referente à história e ao próprio cinema.

[...] discussão sobre a concepção de história ao dar voz ao não-oficial, discussão sobre a linguagem cinematográfica que teimava em não se enquadrar nos estreitos limites traçados pelo Estado autoritário e pelo mercado. Com os diálogos elaborado a partir dos Autos da Devassa, do poema de Cecília Meireles O Romanceiro da Inconfidência e dos poemas dos próprios inconfidentes, Joaquim Pedro realiza um filme em que o personagem principal é o tempo. [...] Desta forma, utiliza-se da proposta do próprio Estado autoritário, realiza um filme histórico, onde a história é seu principal objeto, lado a lado com o papel do intelectual num tempo de repressão. (MALAFAIA, 2005, p. 77).

O autor ainda coloca que o diretor não enfoca a Inconfidência Mineira a partir da ótica oficial, que privilegia o heroísmo de Tiradentes, mas a partir do ponto de vista dos intelectuais que participaram do movimento. O filme não seguiu as concordatas dos filmes históricos

³³ **Tropicalismo ou Tropicália** – De acordo com Cyntrão (2000), foi um movimento cultural brasileiro que sofreu influência de artistas vanguardistas que misturava culturas tradicionais e típicas brasileiras.

“O tropicalismo aproximou os signos da indústria cultural e os emblemas da tradição brasileira de uma maneira tão forte que deslocou o debate nacional dos planos políticos para os estéticos” (CONTIER, 2003, p. 138).

Ainda para o autor, o tropicalismo se baseou em várias fontes: a formação literária dos neoconcretistas, e nas obras de Carlos Drummond de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, entre outros. Também se inspirou nos ritmos regionais, nas manifestações folclóricas, na música urbana, nos Beatles, em Bob Dylan, no jazz, na Bossa Nova e música de vanguarda. Assim como no realismo grotesco das festas carnavalescas presentes no folclore, no circo, na piada, na gíria, nos chavões. Nasceu nas artes plásticas como nas obras de Hélio Oiticica, mas se desenvolveu em todas as outras artes.

brasileiros, pois recusou a narrativa clássica realista, usou de metáforas constantes, e até mesmo recriou situações fictícias que não ocorreram na época da Inconfidência.

De acordo com Silva (2016), a preocupação máxima do diretor parece ser a de contestar, munindo uma visão distinta dos fatos. Há uma assinalada inquietação com o tempo e percurso, mas sem fazer da representação histórica seu único foco. Ainda para Silva (2016), o que o cineasta busca é o pensamento incessante sobre o discurso histórico no que diz respeito aos fatos passados e os eventos do presente, bem como sobre o papel dos intelectuais na distante Ouro Preto e naquele contemporâneo Brasil de 1972, em crise pós golpe militar de 1964, sobretudo pós o Ato Institucional número 5 (AI-5)³⁴. Para França (2011), Joaquim Pedro de Andrade zombou da tradição do filme histórico, apresentando ao país um grande espelho de si, pois, naquele momento, muita gente estava passando pela mesma situação dos personagens nos porões da ditadura militar. Preocupou-se em mostrar também que, mesmo os intelectuais lutando por uma libertação do povo, não buscaram o povo para a luta e talvez, por isso, foram derrotados.

[...] o diretor Joaquim Pedro de Andrade conseguiu não apenas desconstruir os mitos da história oficial como também aludir, indiretamente, à situação da esquerda derrotada na luta armada. Tanto Os Inconfidentes quanto a esquerda dos anos de 1960 teriam, segundo o diretor, cometido o mesmo erro: tentar fazer uma revolução sem o povo (FRANÇA, 2011, p. 17).

Silva (2016) afirma que Joaquim Pedro de Andrade teve em seu filme uma relação afetiva, não só com o passado, mas também com aquele presente dos anos setenta. O tema trabalhado pelo diretor coabita as duas épocas, o da Inconfidência e da Ditadura Militar, e nas duas épocas houve militância pela mesma aspiração: a liberdade.

O professor espectador pode observar que o filme mostrou um fato histórico e, ao mesmo tempo, fez uma crítica ao regime vigente. Para Rossini (1999), o cinema se vale das próprias situações de sua época para arquitetar o passado, presente e futuro.

O modo como uma história é narrada, bem como o ponto de vista do qual parte, pode ser datados, localizados no espaço e no tempo, relacionados com a sociedade que os criou. Isso não significa que um cineasta, pela sua genialidade e percepção, possa ir além da sua própria época. Ver mais além dos seus contemporâneos. Mas ainda assim, seu filme falará do seu tempo, nem que seja para mostrar aquilo que estava latente, mas ainda não se percebia claramente (ROSSINI, 1999, p. 20).

³⁴ “O AI-5 foi o instrumento de uma revolução dentro da revolução ou de uma contrarrevolução dentro da contrarrevolução. Ao contrário dos atos anteriores, não tinha prazo de vigência. O presidente da República voltou a ter poderes para fechar provisoriamente o Congresso, o que a Constituição de 1967 não autorizava. [...] o núcleo militar do poder se concentrou na chamada comunidade de informações, isto é, naquelas figuras que estavam no comando dos órgãos de vigilância e repressão. Abriu-se um novo ciclo de cassação de mandatos, perda de direitos políticos e de expurgos no funcionalismo, abrangendo muitos professores universitários. Estabeleceu-se na prática a censura dos meios de comunicação; a tortura passou a fazer parte integrante dos métodos de governo. (FAUSTO, 2006, p. 265)

Para Silva (2016), em diversos momentos, o diretor se valeu do clichê da chamada brasilidade para se referir ao contexto político ditatorial da década de 1970, parecendo fazer um filme histórico, pois após o AI 5, o Cinema Novo começou a sofrer com a censura. Com isso, conforme Pinto (2006), estando o ambiente para a resistência apertado cada dia mais, produtores e diretores acham novas formas para fazer filmes para evitar a interdição total. Neste empenho para enganar a censura e conservar a cultura fílmica, o discurso direto é trocado pelo símbolo e por alegorias. Dessa forma, passam a fazer releituras de clássicos da literatura, assim como dos personagens históricos. Outra estratégia dos cineastas, ainda de acordo com Pinto (2006), era gravar cenas que não tinham nenhuma importância para o filme, mas que chamariam a atenção dos censores na hora em que esses pensariam quais tomadas cortar. Assim, essas cenas eram oferecidas para censura sem nenhuma resistência e prejuízo ao filme, salvaguardando a maior parte do teor da película.

Conforme Malafaia (2005), durante os anos setenta, as ações foram focadas de forma privilegiada no universo degradante do Brasil tradicional e isso torna possível refletir as grandes transformações pelo qual passava a sociedade brasileira em pleno processo de modernização autoritária. O filme de Joaquim Pedro de Andrade é um exemplo típico desse período.

No filme “Os Inconfidentes”, para Malafaia (2005), Andrade valorizou os recursos característicos do Cinema Novo, como as filmagens realizadas no meio das ruas de Ouro Preto, utilizando a luz solar, sujeito a intempéries, colocando o protagonista no cotidiano da cidade, valorizando o naturalismo das cenas. Apesar de poucas cenas externas, foram cenas muito naturais. Para o autor, o Cinema Novo desenvolvia suas narrativas em cenários simples, sem muitos detalhes, modificações, como as salas vazias ou com pouquíssimas decorações que aparece, em vários momentos no “Os Inconfidentes”.

Como o professor observador pode perceber que além do Cinema Novo, Joaquim Pedro de Andrade, produziu filmes seguindo outros movimentos, como no movimento tropicalista, como o próprio “Macunaíma” (1969), que causou um intervalo nas produções cinemanovistas do diretor, e nas pornochanchadas que é um estilo de cinema brasileiro que mistura os filmes pornográficos com as Chanchadas³⁵. Dessa experiência, saiu “Guerra Conjugal” (1974), mas sendo liberado somente em 1975.

³⁵ **Chanchada** - “Peça teatral sem valor, destinada apenas a fazer rir. Espetáculo teatral de baixa qualidade” (KOOGAN E HOUAISS, 1999, p. 368).

Fazendo a relação política, Joaquim Pedro de Andrade aponta justamente para a inexistência de uma análise social nas pornochanchadas, e não poderia deixar de ser, pois aí perderia sua essência que é o desprendimento e a superficialidade. A introdução do elemento erotismo na constelação do Cinema Novo, ainda que sob a lente crítica e reflexiva de Joaquim Pedro de Andrade, abriria a perspectiva de um rico filão, criando-se em torno dessa utilização todo um discurso voltado para combater a mercantilização vulgar do sexo, à inexistência de uma reflexão política séria sobre os usos da nossa sexualidade, a necessidade de se trabalhar o sensual na cultura brasileira dentro de uma ótica libertadora e não opressora, preconceituosa, machista, degradante (MALAFAIA, 2005, p. 88).

Joaquim Pedro de Andrade morreu aos 56 anos, no ano de 1988. Nessa década, tinha muitos projetos como produzir os roteiros de filmes que estava desenvolvendo, entre eles, os de "O Imponderável Bento Contra o Crioulo Voador", "Casa-Grande, Senzala e Cia" (uma adaptação do clássico estudo de Gilberto Freyre) e "O Defunto", mas não chegou a concretizar nenhum. Seu último filme foi "O Homem do Pau-Brasil" (1981).

5.2.2 Cenas principais

Ao assistir ao filme, o professor pode perceber que as primeiras cenas mostram a derrota dos inconfidentes, e a exibição dos acontecimentos que precedem essa conclusão recria o andamento da história. Como coloca Silva (2016), "Os Inconfidentes" não segue a ordem cronológica da Inconfidência Mineira, ele está organizado de acordo com os depoimentos dos autos da devassa.

Não temos a intenção de analisar todo o filme, mas, sim, algumas cenas que trazem as características do Barroco.

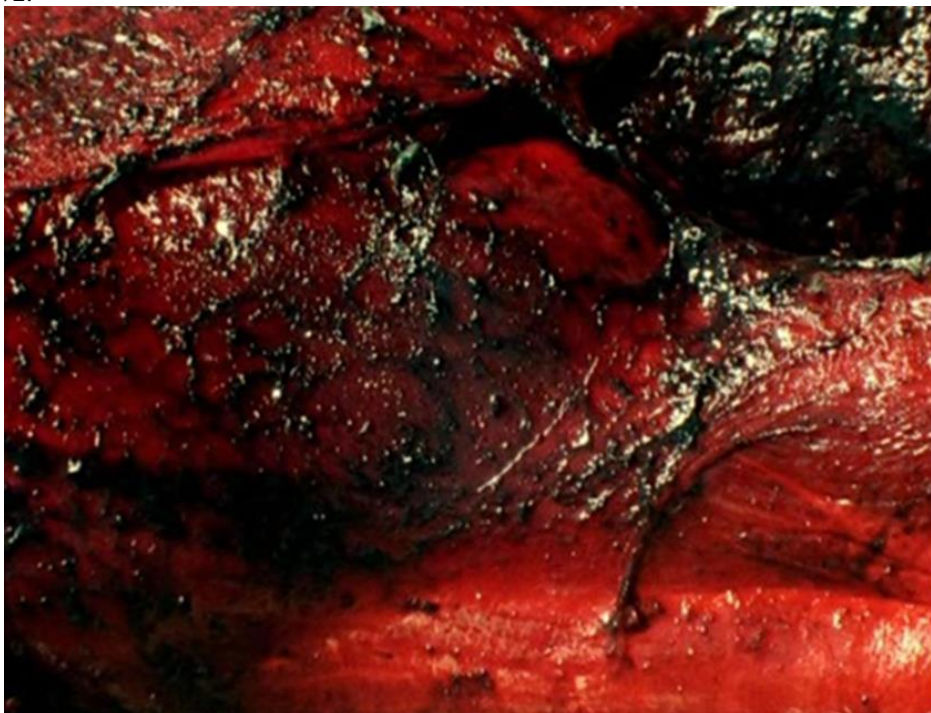
As primeiras cenas do filme "Os Inconfidentes" manifestam as características da arte barroca por meio do dualismo de ideias, pois, na cena inicial se mostra um pedaço de carne num abate entre moscas e sangue. Junto à imagem, podemos ouvir o som abafado de uma respiração ofegante. A cor vermelha, em várias tonalidades, mostra o contraste entre o claro e escuro, característica importante do barroco. Outra característica do barroco, presente nessa cena, é o embate entre vida e morte, pois o pedaço de carne simboliza a morte, mas, ao mesmo tempo podemos escutar a vida por meio da respiração ofegante. As cenas seguintes também retratam a morte, pois exibem o suicídio do poeta árcade Claudio Manuel da Costa, que parece muito angustiado no fundo de uma cela pouca iluminada. Corta a cena e foca no corpo de um morto que, mais tarde, saberemos se tratar do outro poeta do arcadismo, Inácio José de Alvarenga Peixoto, que mesmo depois de morto leva chutes de um guarda português.

A última cena dessa inversão de cronologia da narrativa se passa numa praia onde vemos um homem vestido com uma espécie de camisola, uma mulher com roupas em verde,

amarelo e azul e uma criança, que parece estar chateada, mas, ao mesmo tempo, com muita vida, contrastando, assim, com as tomadas anteriores. O homem se trata do poeta Tomaz Antônio Gonzaga que foge desesperado, quando encontra o mar, para e contempla. Todas essas cenas parecem caóticas e incompreensíveis e são cortadas pelo som da música “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso (1939). Essa música exalta as qualidades e a grandiosidade do país, por isso, pertencia ao movimento samba-exaltação³⁶, movimento esse que muitos acreditavam que seria favorável à ditadura militar de Getúlio Vargas³⁷. Talvez por isso, Andrade tenha usado essa música para trazer aquele período da conjuração mineira para os anos setenta, mesmo a música não pertencendo a esse período. A imagem na tela mostra a cidade de Ouro Preto, em plano aberto, com os créditos iniciais do filme. Como se pode perceber, essa antítese da vida e a morte, do claro e do escuro, da certeza e incerteza está presente o tempo todo, lembrando uma obra barroca.

Na figura 42, o professor pode ver o pedaço de carne, imagem que faz parte da cena inicial e final do filme e quem, em momento algum, é esclarecido do que se trata, deixando aberto para muitas interpretações e conclusões.

Figura 42 - Cena do filme “Os inconfidentes”, metáfora do esquartejamento de Tiradentes por meio de um pedaço de carne. 1972.



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

³⁶ **Samba-exaltação** – De acordo com Tinhorão (1997), é o movimento da música popular brasileira, em que os sambas escritos nesse período faziam exaltação às qualidades do país.

³⁷ Conhecido como **Estado Novo** que vai de 1937 a 1945. Período em que Getúlio Vargas governou o Brasil com forte concentração de poder e aliança com a hierarquia militar e com setores das oligarquias.

Após os créditos, a cena que abre o filme é de uma menina, numa sala escura, com poucos móveis, numa construção, nitidamente colonial, que erra ao tocar cravo e é repreendida pelo seu professor. A mãe da menina, cuja personagem é Barbara Heliodora, vestida com roupas de cores vibrantes, aparentemente pertencente a burguesia mineira, esposa do poeta Alvarenga Peixoto, faz um discurso humilhando o professor, dizendo que deveria tratar a filha dela como princesa, pois ela pertence à família tradicional paulista e a menina é a futura princesa do Brasil. Essa afirmação ganha força na voz do seu marido que a abraça e diz, de forma dramática, trazendo o conceptismo³⁸ barroco: “*Barbara Bela, serás rainha, serás princesa*”, abraçando a filha. Nessa fala, faz parecer que sua parte já está feita, só resta separar o Brasil de Portugal. Esse jogo de ideias é uma característica da literatura barroca.

Em seguida, o poeta Claudio Manuel da Costa é mostrado recitando um poema entre os rochedos, sozinho e, constantemente, encarando a câmera como se estivesse atuando num palco, empregando dessa forma a teatralidade, característica bastante encontrada nas artes do período barroco. O último poeta a ser mostrado por Joaquim Pedro de Andrade é Tomaz Antônio Gonzaga que, nessa cena, anda de braços dados com sua Marília³⁹ ou Maria Dorotéia Joaquina de Seixas Brandão, que veste um vestido amarelo com um ousado decote que traz uma rosa, também amarela, entre os seios. A trama se alterna entre o poeta dos rochedos e o poeta romântico de Marília. Durante toda a tomada, as poesias que são declamadas trazem características da literatura barroca com jogo de palavras e ideias e isso continua na cena descrita a seguir.

Para melhor compreensão da cena a seguir, precisa-se saber que o Barroco na literatura, de acordo com Coutinho (2004), apresenta duas faces principais:

- Cultismo, corresponde ao jogo de palavras e imagens. O autor cultista se preocupava com a forma, por isso o uso exagerado das figuras de linguagem⁴⁰.

³⁸ **Conceptismo** - “Estilo caracterizado pelo abuso de fineza de espírito, pela abundância de ornatos, pela elaboração formal, pela retórica aprimorada” (KOOGAN; HOUAISS, 1999, p. 417). Surgiu na Espanha em meados do século XVII. No Brasil, seu principal representante foi o padre luso-brasileiro, Antônio Vieira, com sua obra “Os Sermões”. Ainda para os autores, a literatura Conceptista é marcada pelo jogo de ideias racionalistas, muitas vezes buscavam respostas as questões e fenômenos que, ante, era atribuída a Deus.

³⁹ **Marília de Dirceu**, título da obra de Tomaz Antônio Gonzaga, publicado em 1792, ano em que o poeta foi exilado. O livro é uma homenagem a sua amada brasileira, Maria Doroteia Joaquina de Seixas Brandão, da qual foi obrigado a se despedir quando foi mandado em degredo para Moçambique.

⁴⁰ **Figuras de linguagem** – para Koogan e Houaiss (1999), consistem no emprego de uma palavra num sentido não convencional, ou seja, num sentido conotativo. São as seguintes: comparação, metáfora, catacrese, metonímia, antonomásia, sinestesia, antítese, eufemismo, gradação, hipérbole, prosopopeia, paradoxo, perífrase, apóstrofe e ironia.

- Conceptismo, corresponde ao jogo de ideias e conceitos e visa o convencimento e a argumentação, sempre pautada no raciocínio lógico.

A cena agora acontece na casa de Claudio Manuel da Costa, o qual dorme ao lado de uma mulher negra e nua, que se levanta e atravessa o quarto sem nenhum pudor, como se já estivesse acostumada com a invasão de Tomaz Antônio Gonzaga para acordar o poeta. Nessa cena, Tomaz chama Claudio Manuel de *Doroteu* e se auto denomina de *Critilo*, uma referência a “As Cartas Chilenas”⁴¹. Ao interpretar esses personagens, a teatralidade barroca fica mais evidente. A trama muda para sala com a presença de Alvarenga Peixoto, que chega declamando suas poesias de forma teatral, assim como os outros poetas, fazendo uso das características barroca com antíteses e jogos de palavras. Juntam-se a Tomaz Antônio Gonzaga que espera por Claudio Manuel. Os três poetas comem, (servidos pela escrava, que agora está vestida da cintura para baixo e com muitos adornos em volta do pescoço), como o professor observador pode ver, enquanto conspiram sobre a liberdade do Brasil. Essa é uma importante parte do filme, pois discutem como seria a bandeira da república que idealizaram, incluindo um verso de Virgílio⁴² que diz “liberdade ainda que tardia” (*libertas quæ sera tamen*). É importante, também, na questão de estética do filme, pois os personagens mudam a forma de falar deixando a teatralidade e passam a conversar de maneira mais direta e séria. O que permanece de característica do Barroco são os utensílios da mesa e as roupas com muitos elementos decorativos.

⁴¹ **Cartas Chilenas** - Poesia satírica de Tomaz Antônio Gonzaga, cujos personagens principais são Critilo e Doroteu.

⁴² **Virgílio** - Públio Virgílio Maro, poeta épico romano, 70 a.C.

Figura 43 – Cena dos poetas comendo e tratando da bandeira do movimento. Os Inconfidentes, 1972.



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

A próxima cena a ser analisada é o encontro de todos os inconfidentes, logo depois de serem delatados por Joaquim Silvério dos Reis, com exceção de Tiradentes que está no Rio de Janeiro. Nessa reunião discutem o encontro de Joaquim Silvério com o Visconde e a certeza de que foram traídos. Todos acusam o alferes de ser o instigador das ideias revolucionárias e, ao mesmo tempo, negam a participação deles. As tomadas que se seguem mostram todos pensando em algo para se safar caso sejam pegos, inclusive negociam com o próprio Visconde. Essa cena mostra o conflito entre permanecer no movimento ou sair de forma que não se prejudiquem. O conflito é a principal característica da arte barroca e leva a agir pela emoção e não pela razão, que também é predicado dessa arte.

Na cena seguinte, o professor pode ver que Tiradentes está no Rio de Janeiro, onde encontra novamente com Joaquim Silvério. Tiradentes desconfia que alguém do grupo o traiu. Diz não querer mais voltar para Minas Gerais e que vai fugir em uma canoa. Precisando de dinheiro, pede para que Silvério venda seu escravo. Depois do corte, a cena é focada numa discussão de Barbara e Alvarenga, na qual em seu discurso ela o chama de covarde e traidor. Depois disso, já passa para a prisão de Tiradentes que é mostrado sendo jogado no chão. Quando ele confessa ter participado do movimento, assume toda a culpa, livrando os outros de terem participado do acordo. Em todas as cenas, o conflito, tão presente nas obras do barroco, é evidenciado.

Todos os depoimentos dos inconfidentes são alternados por inserção de *flashbacks*, entre cenas das reuniões conspiratórias e das mútuas acusações de uns aos outros. Esse vai e vem no tempo apresenta a transitoriedade da vida e do tempo, que também é característica da

literatura barroca, pois o homem barroco, conforme Silveira (1986), tem consciência da transitoriedade da vida, sabe que tudo muda, tem a consciência do caráter efêmero que a vida humana possui, e essa consciência da transitoriedade provoca no homem um sentimento de crise, a ideia da morte aparece como síntese dessa fugacidade. O medo da morte leva a uma atitude pessimista, colocando a morte como tema central.

O professor observador percebe, nessas cenas, muita angústia e desespero, talvez o que culminou no suicídio de Claudio Manuel da Costa e na descompostura do tenente Francisco de Paula Andrade, que estava sem a farda, distintivo e cabelos desgrenhados, o qual se dá conta que seu único direito era a prisão. É uma cena completamente degradante, pois todos os prisioneiros, sujos e abatidos, esperam pela sentença. Todos se ajoelham, menos Tiradentes, pois está acorrentado quando escuta seu adágio de morte e de degredo eterno para os outros. Os que receberam a “graça” do degredo louvaram a rainha D. Maria I por tê-los poupados da morte. Tiradentes é levado para o calvário por seu carrasco. Esses *flashbacks* também criam a antítese do passado e presente, do limpo e do sujo, do covarde e do corajoso, do bom e do mau. São antíteses, figura de linguagem muito usada, como recurso estilístico pelos autores da literatura, assim como pelos artistas do Barroco.

Na figura 44, o professor observador pode ver a imagem do momento do depoimento do alferes, e o espectador consegue conferir a situação degradante em que se encontrava.

Figura 44 - Imagem do depoimento de Tiradentes. Os Inconfidentes, 1972.



FONTE: disponível em: <<http://cinediario.blogspot.com/2014/04/os-inconfidentes.html>>. Acesso em 22 de junho de 2018.

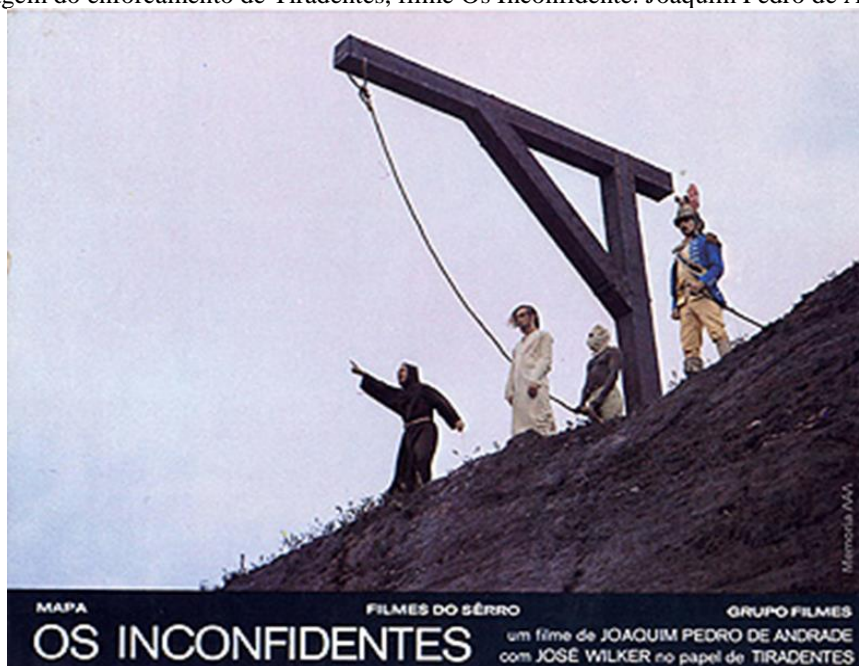
Na cena do enforcamento, o tempo é apresentado no passado e o presente, quando o corpo sacode no vazio montado pelo carrasco, tem um corte e a câmera mostra estudantes

fazendo uma encenação da Inconfidência Mineira, ao som da música Aquarela do Brasil, aplaudindo em comemoração ao dia de Tiradentes. Mais uma vez, o tempo é tratado aqui para mostrar a efemeridade da vida, uma das principais preocupações do homem barroco.

Na imagem 45, pode-se ver momentos antes do enforcamento, percebe-se também, que Tiradentes está vestindo uma túnica que lembra as vestes normalmente atribuídas a Jesus Cristo, porém, na prisão, ele estava usando outras vestes, as quais ele tira e fala: “*Cristo também morreu nu*”, confirmando dessa forma, a associação dada ao personagem de ter um comportamento cristão. Porém, é importante lembrar que não foi esse filme que deu a Tiradentes esse comportamento cristão, o diretor só reafirma essa característica que vem sendo construída por historiadores e artistas, como na figura 46, que retratavam o alferes com feições de Jesus, desde a Proclamação da República. Nessa fala também se pode ver uma característica do Barroco que é o gosto pelas coisas terrenas e a crença da salvação pela fé, que é o embate entre a espiritualidade e materialidade. Consiste em aproveitar a vida de todas as maneiras, mas acreditar que será salvo porque acredita na bondade infinita de Deus.

O professor espectador pode perceber que na figura 45 também mostra uma composição em diagonal, como já vimos no capítulo três dessa pesquisa. Essa é uma característica que denota conflito nas obras barrocas. Observa-se também, que a câmera foi posicionada no ângulo, *contra-plongée*, destacando, dessa forma, a força, tornando-a uma metáfora da autoridade da Coroa Portuguesa.

Figura 45- Imagem do enforcamento de Tiradentes, filme Os Inconfidentes. Joaquim Pedro de Andrade, 1972.



FONTE: Disponível em: < <https://sombraseletricas.webnode.pt/arquivo/o-cinema-e-as-metas-de-brecht-uma-analise-de-terra-em-transe-e-os-inconfidentes-maria-gutierrez/>>. Acesso em 18 de junho de 2018.

A figura 45 mostra uma cena em que o observador procura entender a distância no tempo em se tratando da história, mas muito próxima do período em que o filme foi realizado em termos de liberdade.

Figura 46 – Tiradentes Esquartejado, 1893, Pedro Américo. Óleo sob tela, 270 cm x 165 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG.



FONTE: Disponível em: < [https://pt.wikipedia.org/wiki/Tiradentes_esquartejado_\(Pedro_Americo\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Tiradentes_esquartejado_(Pedro_Americo))>. Acesso em 15 de outubro de 2018.

Percebe-se que na obra disponível na figura 46, há uma marcada ausência de realismo, que pode ser entendida como a tradição da época de se retratar os mártires cristãos com semblantes calmos, distante das marcas de violência pela qual passaram. A imagem de Jesus colocado ao lado da cabeça de Tiradentes reforça o caráter cristão da constituição do personagem.

Na cena do enforcamento, esse caráter cristão é bastante forte, mas o filme não encerra aí, é alternado por imagens de pessoas comemorando o 21 de abril mostrado pelo cinejornal e a imagem, em *close*, de um pedaço de carne sendo cortada a machado, sobre o qual se pode ver muitas moscas. Essa imagem, já mostrada no início do filme, remete-nos ao esquartejamento do mártir anunciado pelo cinejornal, ou seja, “um herói retratado como carne flagelada de uma época de nossa história” (SILVA, 2016, p. 112). Esse pedaço de carne apodrecida não fica claro de quem é ou o que é, dando a possibilidade do espectador concluir que ela pode ser a

carne flagelada de Tiradentes após seu esquartejamento ou, até mesmo, resultado da tortura que muitos passaram no regime ditatorial em que o país passava no momento em que o filme foi realizado.

Essa imagem é uma metáfora, característica tanto das artes plásticas, quanto da literatura do barroco, pois expressa sentido figurado por meio dessa comparação de carne machucada tanto na história dos inconfidentes, quanto no período em que o filme foi produzido. Essa figura fica por mais de dois minutos na tela, como se fosse uma pintura, dando tempo necessário ao espectador para refletir. Como pode ser vista, a imagem já apresentada acima, é saturada de vermelho, como se levasse muitos golpes. Concretiza-se aí a violência do episódio histórico.

5.3 A linguagem Cinematográfica no Filme “Os Inconfidentes”

Para que compreendamos um filme, primeiro se deve conhecer os elementos que compõem sua linguagem, por isso, nesse item, faremos uma breve explanação dos elementos da linguagem cinematográfica usados no filme “Os Inconfidentes” e as características da arte barroca encontradas no filme, para melhor entender essa película. No segundo e terceiro capítulo desse trabalho já apresentamos algumas características do Barroco e analisamos alguns elementos da linguagem cinematográfica de modo que nesse texto nos apoiaremos nos escritos daqueles capítulos.

Pode-se dizer que a estética do cinema barroco é uma das mais intrincadas, tanto na forma quanto no conteúdo. É o que o professor pode ver no filme “Os inconfidentes”, que nos é apresentado com choques de ideias e emoções, cenas com contrastes de claro e escuro, elementos visuais excessivos, dramaticidade de seus personagens que parecem desorientados e a antítese entre morte e vida.

No filme, a presença do Barroco não é apenas pano de fundo, mas é elemento narrativo presente na história, desde elementos da linguagem cinematográfica como luz e sombra, quanto alegorias. Tanto é que o barroco luso-brasileiro é apresentado como um quadro. Na cena do casamento do poeta Tomaz Antônio Gonzaga, por exemplo, vemos uma encenação de uma pintura e arquitetura representando a decoração de uma igreja barroca de Minas, com muitos anjos (crianças representando anjos), flores e detalhes ricamente ornamentados. A esse detalhe do filme podemos relacionar com as pinturas dos tetos das igrejas daquela região e com os azulejos portugueses, bastante comum nas regiões litorâneas, onde houve o desenvolvimento do Barroco.

A escolha desse cenário não é apenas para dar mais confiabilidade ao panorama e para nos situar na época do episódio histórico, que foi a Inconfidência Mineira. Esse tipo de imagem, que vemos a seguir na figura 47 é tipicamente do barroco luso-brasileiro, mas ao mesmo tempo, tem elementos que se aproximam do Rococó, como já vimos no segundo capítulo dessa dissertação. O Rococó e o Barroco se misturam nas decorações das igrejas mineiras.

Figura 47 - Imagem do Barroco Luso-brasileiro presente no filme *Os Inconfidentes*, 1972.



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

5.3.1 Roteiro do filme “Os inconfidentes”

O roteiro desse filme talvez tenha sido pensado de forma a mostrar as características do Barroco com sua teatralidade, dualismos, emoção, linguagem rebuscada e a passagem do tempo, pois, segundo Christo (2008), adota uma cronologia própria, e, por meio de *flashbacks*, mostra os acontecimentos finais como a morte de Claudio Manuel da Costa e, também, de José de Alvarenga Peixoto e o degredo de Tomaz Antônio Gonzaga nas primeiras cenas do filme. Já as próximas cenas se desenrolam de forma linear com as reuniões, delação e prisão. Porém, durante os interrogatórios, o roteiro deixa de ser linear novamente, pois alterna entre o presente e ao passado, mostrando os acontecimentos das reuniões secretas dos inconfidentes.

A narrativa desse roteiro é bastante simples, dividida em quatro momentos, sendo o primeiro uma breve apresentação dos poetas, o segundo um esboço da conspiração, o terceiro tem o interrogatório e o último momento, o veredito e condenação. Mas, ao mesmo tempo que

é simples, não é muito claro, esconde-se, principalmente no início do filme que as respostas para esses acontecimentos só aparecem no final. A linguagem dos diálogos é bastante rebuscada, pode ser de difícil compreensão para o espectador num primeiro momento, com muitas figuras de linguagens como metáforas e antíteses.

De acordo com Silva (2016), o diretor Joaquim Pedro de Andrade era muito detalhista, perfeccionista e metódico. Debruçava-se por muito tempo sobre os materiais que serviam de base para o roteiro.

[...] como atestam as inúmeras anotações nos roteiros, nas notas de leitura citadas por Escorel, datilografadas ou manuscritas, e nas páginas e páginas de fichamentos de livros nos quais constam minuciosos apontamentos do que seria importante constar no roteiro. Num desses documentos, hoje presente na cinemateca brasileira, pode-se ver um roteiro do filme, plano a plano, detalhamento escrito, e também com alguns lembretes à caneta (SILVA, 2016, p. 134).

O roteiro foi escrito por Joaquim Pedro de Andrade em parceria com Eduardo Escorel, baseando-se em obras literárias de Cecília Meireles, dos poetas que foram personagens do movimento (Tomaz Antônio Gonzaga, Claudio Manuel da Costa e José de Alvarenga Peixoto) e nos Autos da Devassa. Para Silva (2016), além de fontes de diversas origens como alguns volumes da Revista do Arquivo Público Mineiro e da revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, de acordo com a autora, foram usados também documentos oficiais para a composição do roteiro. Percebe-se isso na versão da morte do poeta Claudio Manuel da Costa que Joaquim Pedro de Andrade, contrariando as outras versões de assassinatos existentes, decidiu por manter a oficial de suicídio.

Como já mostramos no quarto capítulo desse trabalho, o roteiro pode ser fictício ou real. Esse se baseia em acontecimentos históricos, mas o roteirista optou por não seguir à risca esses fatos, porque sua intenção era promover um diálogo com os acontecimentos do passado e a situação do presente. Usando-se de licença poética levou a própria rainha para dar o veredito aos inconfidentes, fato esse que nunca aconteceu na realidade.

No filme, todos os diálogos da narrativa apresentam um jogo de palavras e ideias, com linguagem, além de rebuscada e culta que é também uma das características do Barroco na literatura, como já vimos, conhecido como cultismo ou conceptismo.

No decorrer de todo o filme, o professor observador pode perceber que todos os atores têm performances extremamente teatrais, passando bem longe de qualquer simplicidade. Atuam como se estivesse em um palco, contracenando com a câmera, olhando diretamente para lente como se estivessem falando com uma plateia. Assim como no teatro, os atores procuram ficar sempre de frente para o público, criando laços, cumplicidade, estabelecendo uma espécie de metalinguagem jogando o observador para dentro do filme, assim como na obra “As Meninas”

(1656) de Velásquez, destacando a teatralidade, característica barroca que predomina nesse filme.

Como o observador pode ver na figura 48, no qual Tiradentes trava um diálogo com Joaquim Silvério dos Reis, no Rio de Janeiro, durante todo o episódio, toda vez que um deles falava, voltava-se para frente. Isso também acontece no momento em que o poeta Claudio Manuel da Costa está declamando no meio dos rochedos, de tempo em tempo ele encara a câmera como um ator encara a plateia de cima do palco.

Figura 48 - Cena teatral. Os inconfidentes, 1972.



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

Nas artes plásticas, essa teatralidade se dá em forma de cenas montadas para serem pintadas, como já vimos no capítulo terceiro desse trabalho, no que se refere à arte do artista Caravaggio que contratava pessoas para encenar o que pintaria, e muitos outros artistas que não produziam dessa forma, mas que o resultado se parece com um ato teatral pintado. No cinema, quando “congelamos” uma imagem ou parte de uma cena, podemos ter o resultado de uma pintura. A reação do ator, a posição em que deve se colocar diante da câmera, seus movimentos e gestos, tudo é pensado para que o resultado nas telonas pareça uma pintura barroca. Para Tavares (2011), assumir a teatralidade em um filme é negar sua associação ao realismo, ou seja, é assumir a impossibilidade de o cinema revelar o real, por isso, mesmo tendo o enredo focado num momento importante da história do nosso país, esse filme não tem a intenção de recriar o fato histórico.

O exagero poético do diálogo também é uma característica do Barroco. Durante todo o filme as falas não são naturais, são poesias declamadas. Até mesmo a sentença aos inconfidentes foi dada dessa forma, como podemos ver nos versos transcritos a seguir.

*“...que seja conduzido pelas ruas ao lugar da forca.
 E que nela morra a morte natural pra sempre.
 E que depois de morto lhe seja cortado a cabeça,
 E levado ao lugar mais público.
 Para ser pregado num poste mais alto.
 E seu corpo será dividido em quartos.
 Que ficarão expostos pelos caminhos das minas,
 Até que o tempo os consuma.
 Declaro o réu indigno,
 Indigno todos os seus filhos e netos.
 Sua casa será arrasada,
 E o terreno salgado,
 Para que nesse chão nada mais cresça...”*

A sentença foi baseada em documentos históricos, mas o que caracteriza um discurso barroco é a forma que foi proferido, com voz alta, paradas longas exageradas e propositais, dando a impressão de estar arrastando o tempo junto ao corpo de Tiradentes.

O que o professor pode trabalhar em sala de aula referente ao roteiro é reescrever o roteiro de uma ou mais cenas do filme e gravar as falas (dublar) dos atores não usando a declamação e o rebuscamento da literatura barroca. Após, assistir com a turma e fazer o comparativo entre a cena do filme e a cena interpretada pelos alunos para que percebam a teatralidade no rebuscamento na declamação dos diálogos por parte dos atores.

5.3.2 Montagem do filme “Os Inconfidentes”

O responsável pela montagem desse filme foi o mesmo que ajudou a fazer o roteiro, Eduardo Scorel. É importante que o professor observador perceba que o filme inicia com montagem narrativa invertida, não seguindo a ordem cronológica dos fatos, que é uma característica bastante barroca, brincar com o tempo, manipulá-lo, mas sempre mostrar que ele está presente. No início, mostra o desfecho do filme como o que aconteceu com os poetas. Depois dos créditos iniciais do filme os fatos para tal desfecho são mostrados de forma linear.

Em vários momentos do filme a montagem é paralela, como na cena em que os poetas Claudio Manuel da Costa e Tomaz Antônio Gonzaga estão declamando suas poesias. Quando estão sendo apresentado ao espectador, primeiro aparece Claudio Manuel recitando nas

montanhas, em seguida, é a vez de Tomaz Antônio Gonzaga ser mostrado dizendo seus versos na companhia de sua amada, no que parece ser uma ruína. A câmera volta para o poeta que está na montanha e retorna para as ruínas e assim a cena ocorre por vários minutos mostrando os dois poetas alternadamente. Nas cenas dos depoimentos dos conjurados, em vários momentos, também se mostravam os acontecimentos presentes e passados, sempre mostrando a presença do tempo, do qual já falamos em outras situações. Isso nos remete ao dinamismo e dualidade barroca que são características do Barroco, para explicar como se deu a conspiração.

Nesse filme, a montagem se traduz em emoção, pois é esse sentimento que é levado em consideração na produção de uma obra com característica desse período da história da arte, que é o Barroco. E é dessa forma que o filme dirigido por Joaquim Pedro de Andrade foi pensado e montado, pois, percebe-se em seus diálogos carregados, na atuação dos atores, em suas feições, que procuram transmitir a dor, a preocupação e desespero, assim como podemos ver num trecho em que o poeta Tomaz Antônio Gonzaga, na prisão, declama para sua amada Marília. A cena filmada é sem cortes, durante todo tempo da declamação a câmera o segue, até mesmo quando ele sai de um ambiente e vai para outro, a objetiva continua focando no ator, dando, dessa forma, uma grande emoção à tomada. A emoção é uma das principais características do Barroco, pois, conforme vimos no primeiro capítulo desse trabalho, o homem barroco não agia pela razão, pois não sabia mais se se seguia as ideias do homem, pregado pelo Renascimento, ou as ideias divinas, trazidas pela Contrarreforma. E dessa forma, o professor pode ver a seguir a transcrição do poema declamado pelo poeta agindo pela emoção.

*“Já não cinjo de louro a minha testa
Nem sonoras canções o deus me inspira.*

Ah! Que nem me resta

Uma já quebrada,

Mal sonora lira!

Eu Marília, respiro,

Mas o mau que suporte

É tão tirano e forte

Que já me dou por morto.

Olhos baços, sumido, macilentos, escarnado,

Barba crescida, Eros sutas,

Cabelos desgrenhados

Imagem tão digna de piedade

*Mas é minha Marília,
Com mil e um hall de majestade!
Que chovam raios e raios
No meu rosto, não as de ver Marília,
O medo escrito.
Eu tenho um coração maior do que o mundo,
Tu formosa Marília bem sabes.
O coração me basta, onde tu mesma a cabe...”*

Essa cena foi feita com muita emoção e esse sentimento pode ser sentido também pelo observador, pois além da poesia, temos as imagens do poeta, entre o claro e o escuro (*chiaroscuro*), com semblante abatido e transfigurado pela dor de saber que sua amada não o queria por ele ser um prisioneiro. Nessa imagem a luz e a sombra definem a cor e até mesmo a expressão facial do personagem é produzida pela presença acentuada dessa característica tão destacada pela arte barroca.

Figura 49 - Cena da declamação do poeta Tomaz Antônio Gonzaga para Marília. Os Inconfidentes, 1972.



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

Existem cenas em que os personagens demonstram muita emoção devido aos sofrimentos físicos, como na cena na qual Tiradentes aparece pela primeira vez preso, sendo submetido ao interrogatório. Na mesma cena, é lançado no chão com muita violência, depois o fazem ficar em pé, para em seguida ser chutado e lançado nas pedras do assoalho da sala em

que estava, novamente. Essa cena também não tem cortes. A câmera o filma num ângulo em *plongée*, diminuindo-o, despertando ainda mais o sentimento de emoção do espectador. O ator José Wilker interpreta esse momento de forma emocionante, deixando transparecer em seu rosto o sofrimento físico. Essa cena se assemelha em emoção, tratamento de luz e sombra e teatralidade com a obra de Caravaggio “Crucificação de São Pedro” (1601), obra estudada no primeiro capítulo dessa pesquisa, a qual traz grande sofrimento físico, reforçada pela luz e ausência dela e a teatralidade, despertando emoção ao espectador. Nessa cena (figura 50), também pode ser visto o desequilíbrio no enquadramento, como os espaços vazios. Quase toda a cena está acontecendo no lado esquerdo, a expressão corporal é exagerada e os corpos estáticos.

Figura 50 - Cena em que Tiradentes está sendo interrogado. Os Inconfidentes, 1972.



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

Para Tavares (2011), a emoção também pode ser provocada pelo uso da luz e da sombra de forma contrastante e, no cinema barroco, o uso desse tipo de contraste de claro e escuro é bastante usado para ambientação dramática do cenário ou da cena e para acentuar o drama vivido pelo personagem, dirigindo o olhar do espectador para certos detalhes.

O professor observador, nesse elemento da linguagem cinematográfica, pode levar os alunos a observarem várias cenas com muitos cortes, com poucos cortes e sem corte algum e

comparar uma com a outra para melhor compreender as características barrocas na montagem do filme.

5.3.3 Elipse no filme “Os Inconfidentes”

No filme temos muitas elipses, pois o diretor se propôs a mostrar um longo período de nossa história. Mesmo ele não sendo fiel aos pontos de vistas de alguns historiadores, muitas situações mostradas no filme são verdadeiras. O processo do julgamento dos inconfidentes, por exemplo, teve a duração de mais de dois anos, então, Joaquim Pedro de Andrade precisou se valer das elipses para que o filme tivesse um bom ritmo. Mesmo porque, como já citamos no capítulo anterior dessa pesquisa, o cinema é a arte das elipses e dessa forma, a arte de se manipular o tempo.

Uma das maiores elipses do filme acontece na cena do enforcamento, pois assim que Tiradentes é empurrado para o vazio, a cena volta para a cidade de Ouro Preto de 1972, dando um salto no tempo de cento e cinquenta anos. Os acontecimentos que construíram esses dois séculos não foram mostrados, mas como já vimos no segundo capítulo desta pesquisa, aquilo que não é mostrado no filme, como a construção do mito Tiradentes, a instauração do dia de Tiradentes ou todos os fatos que tornou a Inconfidência Mineira como fato histórico, faz tanto parte dele quanto os fatos mostrados.

Outra elipse que podemos citar é o esqueteamento de Joaquim José da Silva Xavier. Essa cena não é mostrada, pois o que vemos são apenas alguns golpes de machado em um pedaço de carne, que momento algum mostra ser de um corpo humano e, na sequência final do filme, a exposição desse pedaço de carne como se fosse uma pintura na tela do cinema. Como já foi abordado no capítulo segundo desse trabalho, a elipse de conteúdo acontece quando se trata de assuntos polêmicos como morte, violência, sexo entre outros.

O professor pode perceber que não são apenas os elementos visuais que se destacam como característica barroca, temos o tempo, que com os *flashbacks*, o filme esteja entre o passado e o presente a todo momento concretizando o dualismo, muito presente na arte barroca. A efemeridade da vida é a todo momento reafirmada com as condenações e suicídios, isso mostra que o tempo pode ser veloz e avassalador fazendo com que se renuncie a ele.

O professor pode pedir para que os alunos pesquisem, no decorrer do filme, em quais outros momentos o tempo se mostra, além dos *flashbacks*, na elipse e a morte.

5.3.4 Enquadramento no filme “Os Inconfidentes”

A câmara faz parte desse filme. Ela participa como um personagem. A câmara não só filma o que está em sua frente, mas ela rasteja, movimenta-se, dando liberdade para os atores se movimentarem em cena. Também vai atrás, segue, procura, simula o movimento, o percurso como se fosse o espectador, e com isso leva o espectador para dentro do filme. Isso é o que podemos ver no diálogo entre Alvarenga Peixoto e sua esposa Barbara Heliadora, no qual a câmara passa de um ao outro a cada momento de suas falas. Ao movimentar a câmara, dessa forma, deixa evidente a teatralidade da tomada, tornando-a uma cena barroca.

A cena inicia com a câmara focada em Peixoto que está se apoiando numa parede, parece preocupado e fala recitando uma composição com voz muito baixa:

*“Ah, esse impostor caloteiro
Que beija os pés de ministros!
Mas é ele que está certo:
Delatar o levante
Pode dar um lucro alto!
Porque no fim ficam
Os heróis em seus degredos,
Os mortos em plena graça;
Os delatores cobrando
O preço de suas cartas.*

Enquanto declama, caminha pela sala e a câmara o segue, e nesse movimento podemos ver que Barbara também está na sala e começa a declamar assim que ele para de falar:

*Tortos ganchos de malícia,
Grandes borrões de vaidade.
Cada recurvo penacho
Um erro de ortografia.*

E assim permanece durante toda a cena, a câmera seguindo e enquadrando quem está declamando. A cena não tem cortes entre uma fala e outra, é um grande plano sequência⁴³. Esse tipo de filmagem insere o espectador no ambiente, que passa a fazer parte da diegese. O primeiro corte da cena só vem depois de mais de dois minutos de representação entre Alvarenga Peixoto e sua esposa Barbara. A câmera é bastante presente durante todo o filme, há vários planos sequências em que a câmera persegue os atores e parece ser, juntamente com Joaquim Silvério, a delatora, escutando os cochichos, procurando as provas e interrogando, pois, durante a investigação, muitos dos inconfidentes falavam diretamente para a máquina. Ao longo de toda a cena, é possível ver o jogo de ideias na poesia e a teatralidade, pois os personagens atuam como se estivessem se apresentando para um público, olhando diretamente para a objetiva que os filma e substitui a plateia ou, ainda, criando uma relação de cumplicidade com o espectador. Outra característica bastante evidente nessa parte do filme é a presença da luz e da sombra que faz com que a sala se destaque em claro e escuro.

Os elementos do enquadramento também foram usados em sua maioria como os tipos de planos e ângulos. No grande plano geral, o observador pode ver na cena logo após o enforcamento quando mostra Ouro Preto no ano 1972. A câmera faz um passeio mostrando a praça onde está o monumento, o local em que a cabeça de Tiradentes ficou exposta, ao mesmo tempo que temos a visão das pessoas participando das comemorações do dia 21 de abril. Vemos mais ao fundo o Museu da Independência e, completando o cenário, as montanhas de Minas Gerais. O espectador tem uma visão de um espaço bastante amplo do cenário.

⁴³ **Plano de sequência** - De acordo com Rodrigues (2007), é uma cena em que a câmera se desloca de um lugar a outro sem cortes, ela acompanha o personagem.

Figura 51 - Grande plano geral no filme Os Inconfidentes, 1972.



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

O plano geral também aparece no filme. Durante seu depoimento, Tiradentes fala da primeira pessoa com quem falou sobre o levante, a qual foi o Dr. José Álvares Maciel que havia acabado de chegar da Europa. A cena do encontro é mostrada em *flashback* criado pela memória do alferes, num plano geral, familiarizando o público com toda a área de ação, que apesar dos personagens estarem destacados, o fundo também continua visível, como vimos no segundo capítulo dessa pesquisa. O plano geral mostra a cena como um grande palco, sobre o qual nada fica de fora. Como já estudamos no primeiro capítulo deste trabalho, a arte barroca não apresenta teatralidade apenas na fala ou expressão de seus personagens, mas também na arquitetura e ambiente no qual se encontra, como os altares das igrejas, capela-mor, jardins, entre outros. No filme, o plano geral também pode ser teatral, mostrando os personagens como se estivesse em um palco. Na figura 52, o professor espectador pode ver a imagem desse grande palco, proporcionado pelo plano geral.

Figura 52- Imagem com Plano Geral. Os Inconfidentes, 197



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

Muitas cenas no filme são mostradas do joelho para cima, que é uma das características do plano americano, de acordo com que estudamos em capítulo anterior. Ainda durante o depoimento de Tiradentes, o personagem contou que, em uma das reuniões que participou, alguém, que não lembrava quem foi, falou em cortar cabeças e que a primeira que cortariam seria a do Visconde Barbacena. Então, a cena se volta ao passado em uma das reuniões clandestinas dos inconfidentes, na qual encenam como seria apresentada a cabeça do governante português, que seria exibida como troféu. Na encenação, todos os personagens aparecem do joelho para cima, dessa forma, pode-se identificar cada um deles, pois com esse plano o tipo físico fica mais evidente.

Quem participou dessa encenação, deixou o filme ainda mais com características barrocas, pois o tempo todo agem como se estivessem diante de uma plateia. Os participantes foram Tiradentes, Alvarenga Peixoto, tenente Francisco de Paula Freire de Andrade, que lidera a encenação chegando se imaginar como o grande libertador, José Álvares Maciel e o padre Toledo. Os poetas Claudio Manuel e Tomaz Antônio Gonzaga não aparecem na cena. Na imagem (figura 53), podemos ver esse tipo de plano.

Figura 53 - Imagem com Plano Americano. Os Inconfidentes, 1972.



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

A maioria das cenas desse filme foram feitas em plano médio, também conhecido como plano intermediário. Esse tipo de plano mostra o personagem da cintura para cima. É o que vemos no momento em que o poeta Tomaz Antônio Gonzaga está na prisão, quando declamava sua defesa ao mesmo tempo que acusava seu companheiro de conjura, Tiradentes.

Figura 54 - Cena com Plano Médio. Os Inconfidentes, 1972



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

Os planos que mostraremos a seguir são *close-up* e primeiríssimo plano. O *close-up* também aparece bastante no filme. Logo após conversar com José Álvares Maciel, Tiradentes percebe o potencial de liberdade que tem Minas Gerais e procura seu comandante, tenente Coronel Francisco de Paula. Quando ele fala em seu depoimento: “procurei meu comandante”, a câmera fecha em seu rosto em *close-up*. Esse tipo de plano leva o espectador a perceber, além dos detalhes, as emoções que podem estar transcritas no detalhe em evidência. Como já enfatizamos no decorrer desse texto, a emoção é característica comum na arte barroca. Na próxima imagem podemos ver o rosto de Tiradentes em *close-up*.

No filme também há uma cena que é mostrada, por alguns minutos, em primeiríssimo plano presente na cena inicial e final desse filme, que é o pedaço de carne. Assim como no plano em *close-up*, esse plano também pode mostrar e despertar toda a emoção contida, pois aproxima o objeto do observador.

Figura 55 - Close-up do rosto de Tiradentes. Os Inconfidentes, 1972.



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

Além dos planos, vamos mostrar algumas imagens de cenas com detalhes de determinados ângulos, como o ângulo plano que a câmera é posicionada na altura dos olhos do espectador, conforme já visto no capítulo dois dessa dissertação.

Na figura 56, o professor pode ver a cena em que o poeta Tomaz Antônio Gonzaga declama suas poesias a sua amada Marília. A objetiva os segue diretamente apontando no casal num ângulo plano, com objetivo de mostrar os dois personagens sob o mesmo ângulo, pois, nessa cena, a finalidade do diretor Joaquim Pedro de Andrade não é aumentar ou diminuir a importância de nenhum dos papéis, mas sim, apresentá-los ao público.

Figura 56 - Ângulo plano. Os inconfidentes, 1972.



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

Os ângulos *contra-plongée* e *plongée* são mostrados ao longo do desenvolvimento do filme, mas a cena que mais chamou atenção foi durante o veredito, quando a rainha D. Maria entrou no presídio. Alvarenga Peixoto se arrastou até ela recitando um verso no qual a enaltecia e o desvalorizava ainda mais. Porém, não só a fala valorizou ou desvalorizou os personagens. Como podemos ver na figura seguinte, D. Maria e o Visconde Barbacena, que está ao seu lado, são filmados em ângulo *contra-plongée*, ou seja, a objetiva foi posicionada de baixo para cima, tornando-os figuras imponentes, maiores fisicamente do que realmente eram, valorizando-os de acordo com o cargo e situação em que se encontravam. Já o dono da mina e o poeta Alvarenga Peixoto foram filmados de cima para baixo, em ângulo *plongée*, suas imagens foram esmagadas, diminuídas, mostrando ao espectador qual seria o veredito dos conjurados.

Figura 57 - Imagem da presença da rainha D. Maria I durante a condenação dos conjurados. Inconfidentes, 1972.



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

Como estudamos no quarto capítulo dessa pesquisa, um ângulo pode valorizar ou diminuir um personagem, dependendo da posição da câmera. Esse artifício é bastante usado tanto no cinema nacional quanto mundial.

Percebemos, também, a característica da arte barroca, o conflito no desequilíbrio e no enquadramento de algumas cenas, de forma que, para Sill (2017), o enquadramento com equilíbrio é o que apresenta uma simetria intencional. Se não apresentar essa simetria, é uma cena com enquadramento em desequilíbrio.

Na figura 58, a cena é enquadrada de forma desequilibrada, pois a composição tem a maioria de seus elementos no lado esquerdo. O lado direito, com a exceção do rosto do poeta Tomaz Antônio, está vazio. Também podemos perceber que as linhas formadas pela disposição de seus elementos e a projeção de luzes estão na diagonal. Por exemplo, se traçarmos uma linha da testa do poeta Alvarenga Peixoto (ponto mais iluminado em seu corpo) e seguir essa luz que passa pelas mãos até os pés, teremos uma linha diagonal. Outra linha pode ser traçada da cabeça do poeta Claudio Manuel, que está em pé, com a cabeça do Tomaz Antônio Gonzaga, que está deitado, a qual também resultará em outra linha diagonal. Ou ainda, se seguirmos as três cabeças dos personagens sentados, encontraremos mais uma linha.

Figura 58 - Enquadramento em desequilíbrio. Os Inconfidentes, 1972.



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

Como vimos no terceiro capítulo dessa pesquisa, o arranjo com linhas diagonais e a composição desproporcional, com a maioria dos seus elementos distribuídos em um dos lados, denota conflito.

Também no filme, existe o desequilíbrio não só nas imagens, mas em outras situações como nos diálogos, nas forças, como na cena em que Tiradentes é jogado ao chão pelo seu carrasco. A exemplo disso, podemos analisar a cena em que Barbara está gritando com o professor de piano (cena já analisada nesse capítulo). Nessa cena, não há um desequilíbrio nas imagens, mas na relação de poder e no diálogo. Ela acreditava que seria a rainha e ele era apenas um negro sem nenhuma linhagem tradicional. Ela falava de forma rebuscada, culta, com voz altiva, rosto erguido. O negro, nas suas poucas falas, profere de cabeça baixa, desviando o olhar, não argumenta, apenas se explica.

O professor observador nessa situação pode pedir aos alunos para encontrar outras cenas com exemplos de desequilíbrio na produção, tanto nas imagens, como também nas outras conjunturas acima mencionadas. Após localizar esses exemplos, analisá-los em sala de aula, mostrando cada situação de desequilíbrio.

5.3.5 Luz do filme “Os Inconfidentes”

No filme “Os Inconfidentes”, podemos encontrar cenas com fotografias bem iluminadas, outras na escuridão e outras ainda na semipenumbra. Na cena em que o poeta Claudio Manuel da Costa se enforca, toda sua agonia é representada pela penumbra em que se encontra o lugar onde ele estava preso. A luz nessa cena tem um papel importante, pois, conforme a vida do poeta vai se esvaindo ela vai sumindo, deixando numa quase total escuridão para acontecer o corte e passar para outra cena contrastante com muita iluminação.

Nas imagens a seguir, na primeira (figura 59), o professor pode ver que a iluminação permite, de forma não muito clara, enxergar apenas o personagem do trovador e o tronco qual ele amarra a corda, com uma fonte de luz focada no poeta iluminando seu rosto e o tronco de madeira, deixando o restante do cenário completamente escuro. Esse tipo de luz é bastante usado pelos artistas barrocos, pois o que interessa é a ação que está acontecendo e não o fundo da obra, por isso, o cenário está escuro. Já na segunda imagem (figura 60), que é a obra de Caravaggio, “Davi com cabeça de Golias” (1610), a luz é bastante forte, mas a sombra se assemelha com a da primeira imagem, pois deixa tudo escuro. Em ambas as imagens só se pode ver a ação.

Figura 59 - Luz da cena do enforcamento do poeta Claudio Manuel da Costa. Os Inconfidentes, 1972



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

Figura 60 - Davi Com Cabeça de Golias, Caravaggio, 1610. Óleo sobre tela, 125 cm x 100 cm. Galeria Borghese – Roma.



FONTE: Disponível em: < <https://www.epochtimes.com.br/o-pintor-caravaggio-luzes-e-sombras-na-vida-e-na-obra/>>. Acesso em 07 de agosto de 2018.

A cena em que os inconfidentes estão reunidos, discutindo a possibilidade de Joaquim Silvério dos Reis tê-los traídos e, debatendo ideias do que fazer para não serem pegos; estão todos em uma sala, com exceção de Tiradentes, que viajou para o Rio de Janeiro. A sala está em semiescuridão, sendo que a parte dos fundos está iluminada e a frente, onde eles estão conversando, está na penumbra. Quanto mais próximo da câmera, mais escuro fica, a luz parece funcionar como espiã, rondando a câmera para descobrir os planos dos conjuras.

Figura 61 -Cena na semipenumbra. Os Inconfidentes, 1972



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

Durante todo o filme, o professor observador pode perceber a existência de cenas bem iluminadas, com focos de luzes em todas as direções para que não haja sombras. São cenas claras, mostrando tudo o que há para ser mostrado. Essas cenas não possuem luz barroca, pois não há o claro-escuro tão comum nesse período da História da Arte. Apesar dessas cenas não apresentarem o claro-escuro do Barroco, elas trazem outras características desse movimento como a teatralidade já muito debatido nessa pesquisa.

Uma cena bastante convenientemente, rica em luminosidade, é quando o poeta Claudio Manuel da Costa é acordado por seu colega poeta Gonzaga, que, quando entra no quarto, o ambiente está na penumbra, mas quando a janela é aberta, o espaço se transforma imediatamente em um quarto inteiramente iluminado. Toda luz parece vir da janela, mas, percebe-se que é usada a iluminação de três pontas, a qual conhecemos no capítulo anterior, pois até mesmo o móvel que está na lateral da janela não propaga uma sombra escura que se espera quando é iluminado de um lado apenas. Em todo o cômodo não existe formação de zona de penumbra, como podemos conferir na figura 62.

Figura 62 -Cena iluminada. Os Inconfidentes, 1972.



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

Todas as poucas cenas exteriores no filme denotam liberdade, enquanto as interiores trazem a ideia do cárcere são bastantes claras, pois são representadas durante o dia. A iluminação, além da natural, é abundante. Para Toledo (2015), a clareza absoluta também fazia parte da transição da arte clássica, pois a imagem precisa passar do absoluto clássico para chegar na clareza relativa do Barroco.

Há cenas em que a luz e a sombra são usadas para determinar a importância do personagem, por exemplo, na cena em que o poeta Tomaz Antônio Gonzaga está na prisão e, ao ver Marília, sua grande amada, à qual começa a declamar. A moça está toda iluminada e o esnoba, pois ela estava fazendo parte da comitiva que acompanhava a rainha, enquanto o poeta estava insuficientemente iluminado mostrando a diferença em que eles se encontravam. É uma cena com muitos contrastes de luz e sombra, tornado a ação mais realista, assemelhando-se com as pinturas do artista Caravaggio e Rembrandt que preferiam o realismo para aproximar suas obras do observador. Esses artistas também usavam a luz para destacar os seus personagens principais na pintura. Podemos ver essa situação na próxima imagem.

Figura 63 - Luz e sombra para destacar as diferenças entre os personagens. Os Inconfidentes, 1972



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

Como já vimos no capítulo anterior, a luz é extremamente importante num filme, desde uma cena comum, quanto uma muito importante. A luz ou a ausência dela no filme em questão comunica, compara, realça, espiona, esconde. É uma personagem com papel importante que desperta sentimentos e emoções no espectador. No Barroco, a luz e a sombra também têm essa função de comunicar, de ser personagem, destacar a figura principal como na obra “Ceia em Emaús”, de Caravaggio, obra analisada no primeiro capítulo desse trabalho, que por meio de luz projetada se pode identificar a presença de Cristo na obra.

Como já abordamos no primeiro e no terceiro capítulo dessa dissertação, o complexo luz e sombra exerce uma intensa repercussão no nosso imaginário. Para Lira (2008), os artistas barrocos foram mestres nessas técnicas de contrapor sombra e luz para criar climas singulares, despertando sentimentos primordiais no observador. O filme “Os Inconfidentes” possui exemplos bastante profícuos na articulação desse recurso. Na figura 64, observamos, que assim como os mestres barrocos, o diretor Joaquim Pedro de Andrade tira proveito do uso do contraste entre claro e escuro para conseguir o máximo de impacto emocional da cena. Assim como nas obras de Caravaggio, a luz e a sombra não apresentam uma maciez, mas se percebe uma dureza quase sufocante no contraste de sombras profundas.

Na figura 64, o professor pode perceber que a luz que está sendo projetada do lado direito da tela, iluminando algumas partes do rosto de Tiradentes, deixando o restante na penumbra. A claridade direciona o olhar do observador para os pontos que o diretor quer destacar.

Figura 64 - Contraste Claro-escuro. Os Inconfidentes, 1972



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

Na próxima figura 65, veremos o uso de luz como protagonista, o qual mostra o poeta Claudio Manuel da Costa com um feixe de luz o iluminando completamente, com suas vestes brancas contrastando com um fundo totalmente escuro, indicando que nessa cena o fundo não tem importância. Essa imagem se assemelha com as pinturas do artista barroco, já estudado no capítulo três dessa pesquisa, qual retratava seus personagens em fundo escuro para destacar seus personagens criando efeito de profundidade em sua obra e dando à luz o papel principal.

Essa quase penumbra retratada nessa imagem é bastante dramática, pois é o momento do interrogatório desse poeta. Talvez a intenção em mostrar esse tipo de iluminação seja passar a agonia sentida pelo personagem, pois durante todo o tempo, até no momento do seu suicídio, ele é mostrado na penumbra. O professor espectador pode perceber que essa agonia também é sentida pela respiração acelerada que se esvai com o enforcamento.

Figura 65 - Luz e sombra. Os Inconfidentes, 1972.



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

A iluminação num filme é de extrema importância, mas por esse ser um filme com características barrocas, a luz e sombra ou *chiaroscuro* é um personagem desempenhando papel principal. Por meio dessa técnica desperta emoções, cria o cenário para a teatralidade e cria efeitos visuais que podem dar equilíbrio ou desequilíbrio à cena.

A compreensão da característica do contraste entre luz e sombra barroca pode ser estimulada por meio da produção de fotografias com cenas montadas pelos alunos, com uso de diferentes tipos de luzes. Exemplo: fazer fotos com apenas um foco de luz projetada no personagem, vários focos, luz focada numa parte do corpo, luz que ilumina apenas o personagem deixando todo o entorno e fundo na penumbra. Para projetar as luzes podem ser usados celulares, lanternas ou qualquer fonte luminosa de fácil acesso para os alunos.

Durante a produção fotográfica, o professor pode explicar como se forma a luz barroca e o porquê de os artistas usarem esse tipo de luz. Após a produção ele pode ajudar aos educandos na comparação de suas fotografias com a fotografia do filme e dos mestres barrocos, analisando as semelhanças e contrastes.

5.3.6 Cor no filme “Os Inconfidentes”

A cor é um elemento da linguagem cinematográfica de bastante destaque no filme de Joaquim Pedro de Andrade. Podemos encontrar tomadas com cores vibrantes e também monocromáticas em tom pastel. Podemos ver ainda a cor ser usada como símbolo, como na cena em que Marília de Dirceu, jovem, aparece ao lado do poeta Tomaz Antônio Gonzaga. Ela está vestida com um vestido amarelo de detalhes em verde, como as cores da nossa bandeira, cores essas que se repetem na tomada em que o poeta está no exílio. Marília, agora mais velha, também exhibe as cores do Brasil acrescentando o azul. Percebe-se claramente que as cores usadas pela personagem Marília trazem vários olhares sobre a pátria, a qual reflete e ironiza o simbolismo dessas cores. A personagem jovem está alinhada simbolizando a alegoria de um Brasil Jovem, já a personagem mais velha, mostra-se desalinhada, representa um Brasil mais maduro, uma ironia do momento dos anos setenta. Percebe-se que outros personagens também usam as cores verde e amarelo em outras cenas no decorrer do filme.

Ao mostrar Marília jovem e depois mais velha, o diretor propõe novamente a reflexão sobre a efemeridade da vida, pois ele optou em mostrar que o tempo está sempre presente e que afeta a todos, até mesmo a bela Marília.

Figura 66 - Imagens de Marília jovem e mais velha usando as mesmas cores de vestido. Os Inconfidentes, 1972.



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

As cores vibrantes quase sempre são mostradas quando os inconfidentes estão vivendo em liberdade, vestindo suas roupas coloridas do dia a dia ou uniformes militares (da cor da Coroa Portuguesa). Isso é mostrado, por meio de *flashbacks*, até mesmo quando estão presos. Durante a prisão, suas roupas são farrapos de cores neutras, como o cinza, e cores terrosas que combinam com as pedras e paredes do cárcere.

Na figura 67, o professor pode ver as cores vivas com os inconfidentes livres e outra imagem com eles presos. Na primeira figura temos dois conjuras planejando como fazer o levante, vestidos com roupas coloridas, sendo um deles o tenente Francisco de Paula com o uniforme em azul, vermelho e branco. O inconfidente José Álvares Maciel aparece um pouco mais atrás, também com roupa muito colorida. Para reforçar o jogo de luz e sombra, os artistas do período do Barroco usavam cores contrastantes, principalmente cores quentes, assim como foi usado nas imagens desse filme.

Na imagem da direita temos Joaquim José da Silva Xavier e o poeta Tomaz Antônio Gonzaga na prisão que mostram em suas roupas uma paleta monocromática em tons de cinza, assim como as paredes do presídio.

Figura 67 - As diferenças de cores nas roupas dos inconfidentes livres e presos. Os Inconfidentes, 1972.



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

Outro momento em que a cor foi usada como símbolo psicológico foi no momento do enforcamento, pois Tiradentes estava vestido com uma túnica branca assim com Jesus Cristo no momento da crucificação. Essa roupa branca remete à religiosidade do alferes. Para Farina (2011), o branco no ocidente expede a paz, leveza e pureza.

De acordo com Christo (2008), o Tiradentes representado por Joaquim Pedro de Andrade é baseado no depoimento do frei Raimundo Penaforte, o qual tomou a confissão dos inconfidentes antes do veredito. Ainda para a autora, o testemunho do frei Raimundo Penaforte contribuiu para que Tiradentes fosse tomado como mártir com imagem semelhante à de Cristo, pois a exposição de sua religiosidade foi intensa.

Na figura 68, o professor observador pode ver a veste que cobria o corpo de Tiradentes, nesse filme, na forca.

Figura 68 - Cor simbólica da roupa usada por Tiradentes no momento da execução. Os Inconfidentes, 1972.



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

O diretor reproduziu o realismo por meio das cores. Muitas delas foram usadas para despertar emoções no espectador, como as vestes mostrada na imagem acima e o vermelho vivo do pedaço de carne do início do filme, para demarcar classe e contrastar as situações dos personagens, mas a maioria das cores usadas nos cenários e nos figurinos são cores adotadas nesse período colonial pelos artistas e população da época. Pedrosa (1989) coloca que, no período colonial, a tríade azul, rosa e branco, cores bastantes usadas no filme, tornou-se característica, pois eram muito utilizadas nos altares, forros das igrejas, oratórios, pinturas de casas, enfeites de baús e vestuários.

Tudo o que se aplica referente ao uso da luz e da sombra barroca nesse filme, também se aplica na cor, pois o contraste de claro-escuro também pode ser visto nas cores, que muitas vezes são representadas de modo que criam efeitos decorativos visuais nas cenas.

O professor pode estimular o aluno, levando-o a fazer uma análise mais aprofundada no uso das cores fortes em algumas cenas e outras tomadas com cores mais suaves, usando a teorias e significados das cores de acordo com alguns teóricos desse assunto como Israel Pedrosa (1989) e Modesto Farina (2011)

5.3.7 Figurino do filme “Os Inconfidentes”

O figurino do “Os Inconfidentes” é bastante rico. Por meio dele, o diretor Joaquim Pedro de Andrade demarca povo, burgueses, militares e monarcas. Como o diretor não tinha compromisso em ensinar História do Brasil por meio do filme, ele construiu o figurino de seus personagens, na sua grande maioria, de forma não legítima, mas também podemos ver alguns que são bastante realistas, como os uniformes militares, as roupas dos presos e do interrogador.

Para melhor compreender como eram as roupas usadas pela burguesia e escravos no período colonial, traremos algumas imagens, a título de comparações, do artista Jean Baptiste Debret (1768 – 1848), o qual foi um artista francês que integrou a Missão Francesa⁴⁴ no início do século XIX. Esse artista esteve no Brasil de 1816 até 1831. O que podemos perceber nas obras de Debret é a maneira como costumavam se vestir de acordo com a classe a que pertenciam.

Podemos ver nas cenas (figura 69), na imagem à esquerda, Tiradentes está vestido com trapos bastante realistas, assim como os ricos detalhes na roupa e peruca branca da pessoa que está lhe interrogado. Percebe-se também, na imagem à direita, que as roupas do povo são verdadeiras, pois os escravos estão sempre de calça e sem camisa, tal como se vestiam nessa época. Esse realismo dos figurinos nos remete à arte barroca, pois muitos artistas desse período preferiam não idealizarem seus personagens, de santos principalmente, pois quando são retratados de forma mais real, deixa-os mais próximo do público. Já a figura 70 mostra as roupas do povo (escravos) desse período, retratado por Debret.

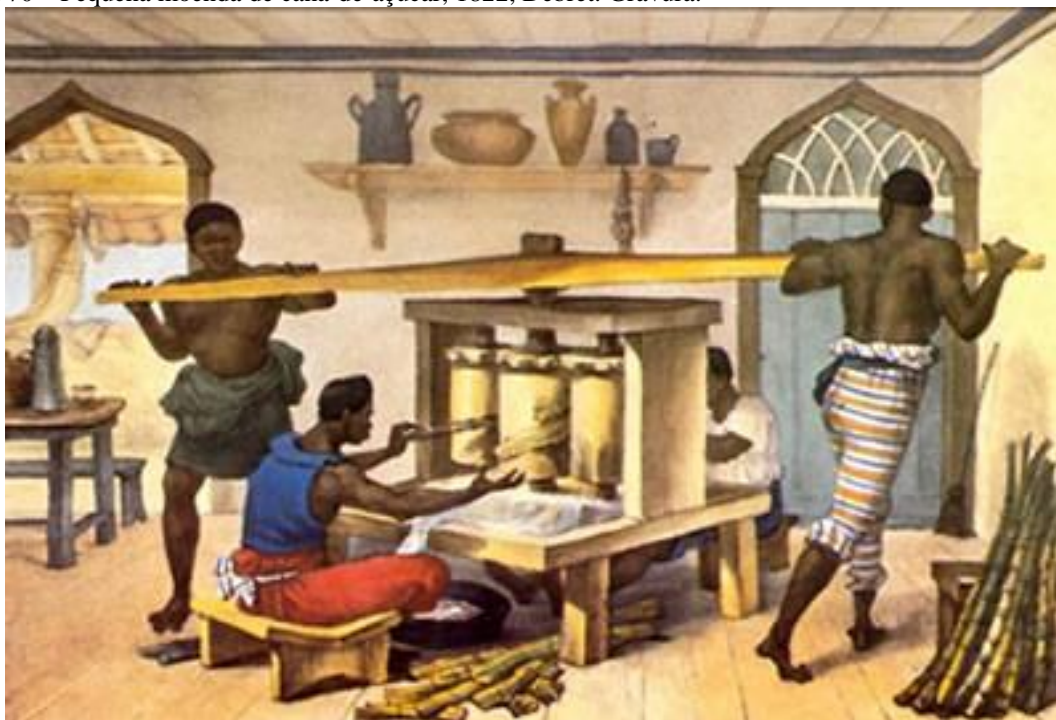
⁴⁴ **Missão Artística Francesa** – “Um fato histórico de importância pelo seu caráter revelador das condições da civilização em um país da América Ibérica e pelas consequências que teve na aceleração das transformações do nível artístico do Brasil, foi a vinda de artistas e artífices, exilados bonapartistas, para o Brasil” (BARATA, 1993, p. 383).

Figura 69- Figurino realista. Os inconfidentes, 1972.



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

Figura 70 – Pequena moenda de cana-de-açúcar, 1822, Debret. Gravura.



FONTE: Disponível em: <<http://www.historialivre.com/brasil/salaacucar.htm>>. Acesso em 14 de outubro de 2018.

O filme também traz figurino para-realista. Exemplo disso é a roupa da rainha D. Maria I, que é baseada nas roupas da moda daquela época, mas é criada com menos sofisticação e sobriedade, porém com muitos detalhes, os quais, em vez de a deixar sofisticada, deixou-a mais simples, mas ao mesmo tempo bastante chamativa, assim como os efeitos decorativos visuais da arte plástica barroca cumpre com a função de chamar a atenção do observador. Na figura 71, pode-se ver esse figurino e o retrato, feito por um artista da D. Maria I, em 1816. O que se percebe é a semelhança nos detalhes das mangas das roupas da personagem e da própria rainha.

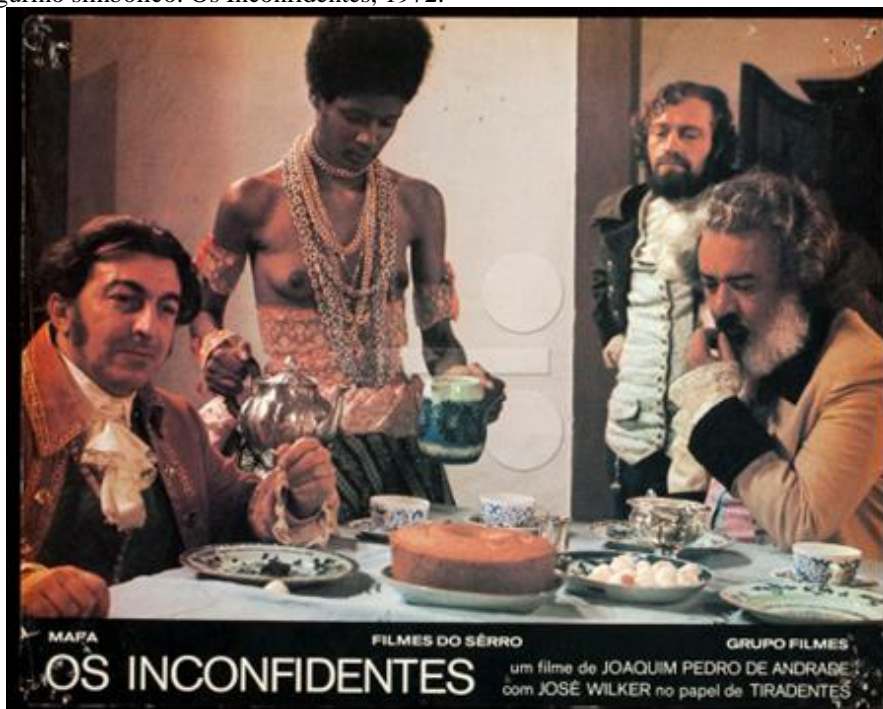
Figura 71 – Esquerda - Figurino para-realista. Os inconfidentes, 1972. Direita - Retrato de D. Maria I de autor desconhecido, s/d, atualmente no Museu imperial.



FONTE: Esq. Filmes do Serro, 1972. Dir. Disponível em: <<http://www.conservadorismodobrasil.com.br/2017/04/rainha-dona-maria-falece.html>>. Acesso em 14 de Outubro 2018.

O filme também apresenta figurino simbólico e um exemplo desse figurino é o usado pela negra escrava que aparece dormindo ao lado do poeta Claudio Manuel da Costa. Quando ela vai para cozinha servir o café da manhã, ela está de seios para fora com o pescoço adornado com muitos colares, os quais cobrem o seu colo. Esse figurino foi baseado nas roupas que as escravas vestiam na época. O professor pode ver isso na comparação com a obra de Debret.

Figura 72 - Figurino simbólico. Os Inconfidentes, 1972.



FONTE: Disponível em: < <https://sombraseletricas.webnode.pt/arquivo/o-cinema-e-as-metas-de-brecht-uma-analise-de-terra-em-transe-e-os-inconfidentes-maria-gutierrez/>>. Acesso em 07 de julho de 2018.

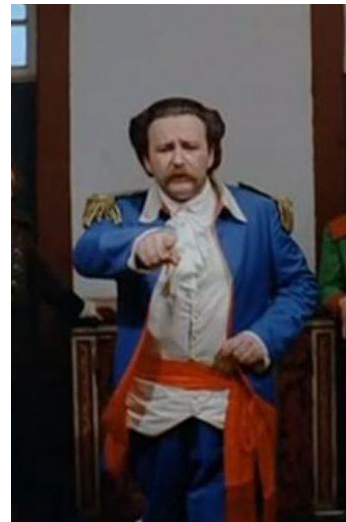
Figura 73 - Jovens Negras Indo à Igreja Para Serem Batizadas



FONTE: Disponível em: <<https://www.pinturasdoauwe.com.br/2014/03/obras-de-jean-baptiste-debret.html>>. Acesso em 14 de outubro de 2018.

O figurino, no decorrer de todo o filme, é bastante importante para a narrativa, pois ajuda o espectador a perceber as diferentes classes sociais dos personagens. As condições do antes e depois da prisão dos inconfidentes, a burguesia ao qual pertencia a maioria dos conjuras e no que trabalhavam alguns deles, podem ser determinadas por meio do figurino. Como podemos ver na figura 74, Tiradentes e seu traidor conversando no pátio do lugar onde estava hospedado, no Rio de Janeiro, figura da esquerda. A cena os mostra com uniformes semelhantes, pois são soldados de baixa patente. Já a figura da direita exibe um soldado com uniforme mais sofisticado, dando a entender que a patente qual ocupa é superior.

Figura 74 -Figurino de uniformes de soldados. Os Inconfidentes, 1972.



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

Com já estudamos no capítulo anterior dessa pesquisa, o figurino também tem a função de demarcar a época em que o filme está retratando. Por isso, esse figurino é majoritariamente barroco. A época retratada pelo filme era o momento do desenvolvimento dessa arte em Ouro Preto. O Barroco aparece tanto no estilo quanto nos detalhes dos efeitos decorativos visuais. Os efeitos decorativos e visuais tão abundantes nas artes plásticas barrocas são muito atuantes nessa película. Aparecem nos figurinos ricos em detalhes, nos objetos que compõem o cenário e nos móveis. As linhas em curvas, as produções em diagonais, o claro-escuro, enfim, todos os efeitos são reproduzidos no decorrer do filme, até mesmo nos penteados e nas joias de alguns personagens. Na figura a seguir veremos a imagem da rainha D. Maria I, os detalhes em sua cabeça, seus cabelos, os babados de sua roupa, sendo tudo alegoricamente elementos do Barroco.

Figura 75 - Elementos visuais do Barroco. Os Inconfidentes, 1972.



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

Na figura 75, o professor pode ver os elementos do Barroco de forma subjetiva. Entretanto, eles também aparecem no filme de maneira objetiva, como no casamento de Tomaz Antônio Gonzaga, quando ele e Marília se dirigem à cama, a qual tem a cabeceira ornamentada com muitas crianças representando anjos, carregando ramalhetes de flores. A luz projetada faz

com que a cena se pareça um altar barroco. Nessa mesma cena, no início, um menino representando um anjo barroco com muitos detalhes visuais, está em companhia do poeta que está bordando o vestido do casamento.

Na figura 76, veremos as duas imagens dessa cena. Na da esquerda, a cena da cama com volutas e querubins (querubins são elemento bastante comum no teatro dos anos setenta) e, na da direita, um querubim com detalhes de flores na cabeça (elemento do Rococó). Conforme vimos no primeiro capítulo desta pesquisa, a presença de anjos é característica do Barroco *Joanino*. Na figura 77, notaremos a imagem da pintura do teto da Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes, MG, que se assemelha com as imagens do filme.

Figura 76 - Elementos visuais barroco. Os Inconfidentes, 1972.



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

Figura 77 – Detalhe da pintura do teto da Igreja Matriz de Santo Antônio, 1732, Mestra Ataíde. Tiradentes, MG.



FONTE: Disponível em :< http://www.descubraminas.com.br/Cultura/Pagina.aspx?cod_pgi=1380>. Acesso em 15 de outubro de 2018.

Para explorar os efeitos decorativos visuais, características da arte barroca presentes nesse filme, o professor em sala de aula, no início, deve instigar o educando a observar o figurino. Depois, pode separar algumas imagens do filme e fazer a análise, permitindo que o aluno trace linhas e que encontre a semelhança no exagero dos figurinos e cenário, comparando com obras dos mestres do Barroco, tais como, Rembrandt, Caravaggio, Mestre Ataíde, entre outros.

É importante o professor levantar o debate sobre a função desse exagero nos efeitos visuais no figurino e no cenário desse filme, comparando com a função dessa característica para as artes plásticas.

5.3.8 Som no filme “Os Inconfidentes”

No decorrer de todo o filme, o som não diegético só aparece em três momentos, tal som, de acordo com que vimos no segundo capítulo desse trabalho, é aquele que só o espectador escuta e que não faz parte do diálogo. O primeiro momento que tem som não diegético se dá logo no início, quando está aparecendo os créditos iniciais do filme ao som da música “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso (1939), na voz de Tom Jobim. Depois disso, esse tipo de som aparece na cena em que o poeta Tomaz Antônio Gonzaga está bordando um vestido de noiva; de fundo, temos a música “Farolito” de Augustin Lara (1931), na voz de João Gilberto. Por último, logo após a cena do enforcamento, voltamos a escutar “Aquarela do Brasil”. O som não diegético, nesse filme, tem a função de completar o filme no sentido de dialogar e aprofundar a impressão visual, pois por meio da música, é-nos arremetido para o presente do filme e compreendemos a intenção do diretor de ter escolhido essas músicas, pois no caso da “Aquarela do Brasil”, cuja letra exalta as qualidades do país, é paradoxal com os acontecimentos em relação de como os que lutaram pelo Brasil foram tratados.

Os sons diegéticos ocorrem durante todo o filme, estando presentes nas declamações de poesias, sons de cascos de cavalos, passos, pássaros, vozes e em muitos outros sons que fazem parte da narrativa. Esse tipo de som se divide em sons ambientes gravados durante a produção, como os diálogos captados pelo técnico de captação de som direto, o qual nesse filme foi de responsabilidade de Juarez Dagoberto da Costa, o qual também acumulou o cargo de diretor de som. Outra divisão do som diegético é o som sincronizado que se refere aos diálogos e aos sons associados à ação, como o som de passos e dos cascos dos cavalos. Tem também o som não sincronizado, que é a gravação de som de fundo que geralmente é pego ou gravado de outros lugares, fora dos estúdios de gravações, como os sons de pássaros na cena em que Tiradentes conversa com Silvério dos Reis, e anexado na pós-produção.

Durante todo o filme, o diretor optou em não usar a música barroca, nem do barroco europeu, nem do barroco luso-brasileiro, que era abundante no período em que o filme retrata. As músicas parecem jogar com a ideia de questionar: o que é o Brasil? O que é uma nação livre? Questionar os símbolos, as cores os heróis, enfim, questionar tudo aquilo que se exaltava nos discursos de políticos, na própria música de Ary Barroso.

O professor pode aproveitar a ausência da música barroca para abordá-la, após brevemente explicar sobre essa área das artes. Pode também assistir alguns trechos do filme escutando alguma música barroca, previamente escolhida, e fazer o comparativo entre o excesso de efeitos na música e nas artes plásticas. Além disso, assistir também o filme/documentário sobre *Aleijadinho*, do diretor Joaquim Pedro de Andrade, (1978), prestando atenção na música dessa curta-metragem.

Ao analisar o filme *Os Inconfidentes*, podemos verificar o uso dos elementos da linguagem cinematográfica para criar efeitos nas cenas ou nos personagens. Esses efeitos resultaram, muitas vezes, em características da arte barroca, por isso, durante essa análise, procuramos sondar a aplicabilidade de uma metodologia para desenvolver o conhecimento do aluno para o conteúdo Barroco por meio de filmes.

6 METODOLOGIA PARA PROFESSORES DE HISTÓRIA DA ARTE EXPLICAREM O BARROCO POR MEIO DO FILME “OS INCONFIDENTES”.

Neste capítulo será desenvolvida uma metodologia para trabalhar o conteúdo Barroco, no componente curricular História da Arte, por meio de análise de filme, principalmente do filme “Os Inconfidentes” do cineasta Joaquim Pedro de Andrade. Essa metodologia não pode ser tomada como único recurso para o ensino do Barroco, mas é um caminho para melhorar a atenção do aluno sobre o assunto, fixar os conteúdos de forma mais significativa e despertar o interesse dos professores pelo ensino por meio de filmes.

No decorrer desta pesquisa, por muitas vezes, o professor observador/espectador foi trazido para fazer parte deste estudo, foi convidado a fazer leitura das imagens das obras do Barroco, conhecer a linguagem cinematográfica e analisar o filme. Neste capítulo, o que propomos é pensado na prática em sala de aula desse professor.

Antes de passar o filme para o aluno, o professor poderá fazer um breve relato do que se trata, pedindo para que os alunos prestem atenção em determinada cena, na maneira dos personagens atuar, na expressividade das declamações, contextualizar o período em que a história retratada aconteceu e o momento em que o filme foi produzido. Isso é fundamental para que não foque apenas nas questões formais que acaba esvaziando o tom de protesto, de indignação com os absurdos das metrópoles portuguesas em relação ao Brasil e da ditadura militar em relação ao país.

A presença do Barroco no filme é evidente em todos os aspectos, desde os diálogos, o jeito de atuação dos personagens, até os detalhes como luz, sombra e cor. Por isso, essa estética provoca as pessoas durante todo o filme, pois é realizada de forma emocional, acende um conflito espiritual e religioso. O espectador sofre na expectativa angustiante de conciliar tantas forças adversas como o bem e o mal, Deus e Diabo, espírito e matéria. Além da exploração dessa presença barroca, o professor observador não deve deixar de lado a viagem que o diretor faz constantemente entre o passado e o presente, pois, são nesses aspectos, que Joaquim Pedro de Andrade leva o espectador para presenciar a opressão existente nos dois momentos.

Para o melhor uso do filme em sala de aula e para estudar o conteúdo Barroco, precisa-se tomar algumas providências, como pensar no ambiente com espaço adequado, de preferência uma sala ampla, bem arejada e com boa acústica, com cadeiras ou acentos para acomodar confortavelmente, na medida do possível, os alunos; iluminação apropriada, preferencialmente com ausência total de luz. Entretanto, sabe-se que as universidades e faculdades, muitas vezes, não contam com salas com essa característica, por isso, recomenda-se que, se o filme for

projetado durante o dia, o professor juntamente com os estudantes, devem providenciar tecidos, cortinas ou outros aparatos para vedar a claridade, pois é um filme com características do Barroco, com muitas cenas bastante escuras e que serão prejudicadas em ambientes muito claros. O som deve permitir a perfeita compreensão dos diálogos, além de providenciar uma mídia que possa mostrar o filme com uma boa qualidade. Lembrando que o filme se encontra disponível em DVD, em fitas VHS e em streaming pelo Youtube. Antes de mostrar o filme para os alunos, o professor deve assistir e identificar os enfoques que deseja abordar nas aulas após o filme, como cenas que possuem luz barroca, cenas que mostram conflitos, tomadas com figurinos mostrando excesso de efeitos visuais, a música ou sons do filme, enfim, identificar tudo o que será trabalhado com os alunos referente ao conteúdo Barroco, a contextualização histórica, linguagem cinematográfica e literatura, para trabalhar de forma interdisciplinar, pois a interdisciplinaridade é para Melo et al (2013, p. 11), “o Santo Graal da vida acadêmica contemporânea”. Após analisar essas cenas, deve planejar sua aula por meio de um plano, incluindo as atividades que serão propostas aos alunos.

A pesquisa foi estruturada com os assuntos separados por capítulos, porém, para desenvolver a metodologia em sala de aula, recomenda-se que seja aplicada de maneira que, para o professor e para os alunos, seja mais dinâmica. Podendo ser aplicada por meio de leituras de textos e imagens, debates, leitura e análise de filme e aplicação de atividades. Para facilitar, desenvolvemos um roteiro, mas que pode ser alterado de acordo com as necessidades da turma ou do professor.

6.1 Plano de aula

6.1.1 Conteúdo

O conteúdo principal abordado será o Barroco, mas serão abordados também temas como a Inconfidência Mineira, Regime Militar, Cinema Novo entre outros.

6.1.2 Objetivos

6.1.2.1 Objetivo geral:

Ensinar o conteúdo Barroco nas aulas de História da Arte, por meio do filme “Os Inconfidentes”.

6.1.2.2 Objetivos específicos:

- ✓ Assistir ao filme “Os Inconfidentes”.
- ✓ Analisar imagens e cenas do filme para encontrar as características do Barroco.
- ✓ Explicar o Barroco por meio das imagens e cenas analisadas.
- ✓ Desenvolver as atividades propostas nessa metodologia.

6.1.3 Desenvolvimento:

Como estratégia de desenvolvimento da metodologia, pensou-se em um roteiro que poderá ser aplicado em aproximadamente oito dias de aulas de quatro tempos de cinquenta minutos cada aula. Pensou-se nesse tempo, pois, geralmente, o professor conta com uma ementa extensa, por isso, sugeriu-se que muitas atividades, tanto de pesquisa, quanto práticas artísticas, sejam desenvolvidas em casa, e apenas os resultados sejam compartilhados durante as aulas.

Dia 1 – 4 aulas de 50 minutos cada.

Esse tempo foi pensado dessa forma porque na instituição na qual a pesquisadora trabalha, Instituto Federal do Paraná, os horários são distribuídos dessa forma: quatro aulas de cinquenta minutos por noite para as disciplinas com quatro créditos. No entanto, cada professor deverá adaptá-las de acordo com a realidade de suas instituições.

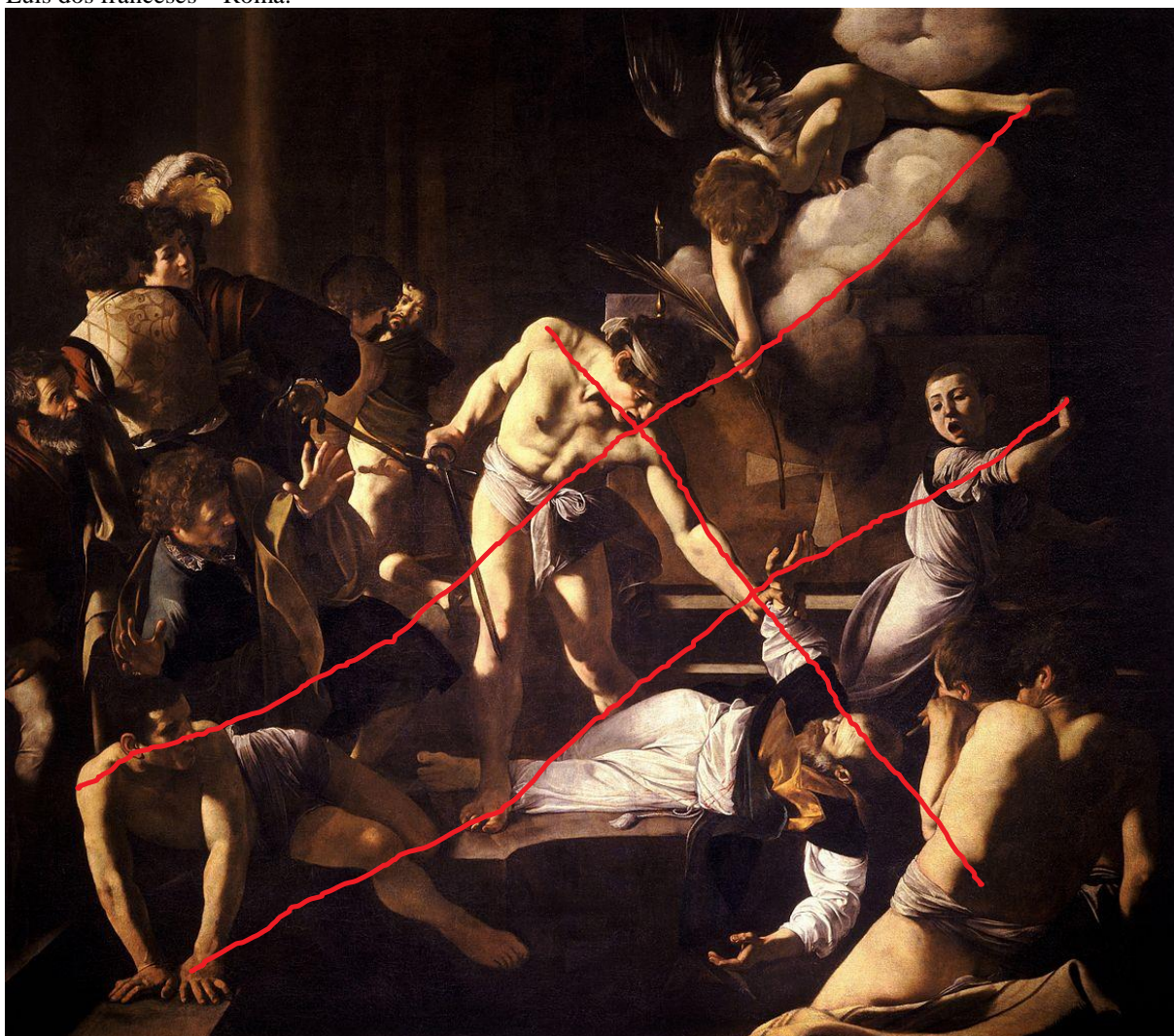
Iniciar a aula com uma imagem do Barroco. Sugerimos uma imagem da obra *Martírio de São Mateus*, Caravaggio (1599-1600), óleo sobre tela, 323 cm x 343 cm, que se encontra na Igreja de São Luis dos franceses (Capela da igreja San Luigi dei Francesi), Roma, com a finalidade de destacar as características da arte barroca, mostrando as linhas diagonais, algumas já assinaladas na imagem; o tema religioso que representa uma história bíblica, mas que, ao mesmo tempo, o artista representa cenas da vida comum, como a plateia que está assistindo o carrasco que está preste a agredir o santo, trazendo à tona uma característica comum nas obras, tanto das artes plásticas, quanto à literatura Barroca, que é o embate entre o divino e o pagão; o jogo de claro e escuro que se repete em todo o quadro; o drama que é apresentado por meio dos corpos contorcidos; a teatralidade, característica bastante evidente nessa obra, pois a composição parece ser um momento de cena teatral congelada.

Essa obra faz parte de uma trilogia que Caravaggio pintou com o tema referente a São Mateus, sendo as outras duas, *Vocação de São Mateus* (1599-1601) e *São Mateus e os Anjos* (1602), as quais se localizam na Igreja de São Luis dos Franceses. O professor poderá

aproveitar, ainda nessa aula, mostrar os aspectos da vida desse artista, as características de suas obras, assim como, os artistas influenciados pelo estilo de Caravaggio.

O professor ainda pode chamar a atenção para o tema religioso da maioria das obras barrocas, a função dela, além de destacar os principais patrocinadores dessa arte, pois, para trabalhar o Barroco por meio do já citado filme, precisa-se compreender qual foi o papel da igreja católica para a propagação do Barroco.

Figura 78 – Martírio de São Mateus, Caravaggio, (1599-1600). Óleo sobre tela, 323 cm x 343 cm, Igreja de São Luis dos franceses – Roma.

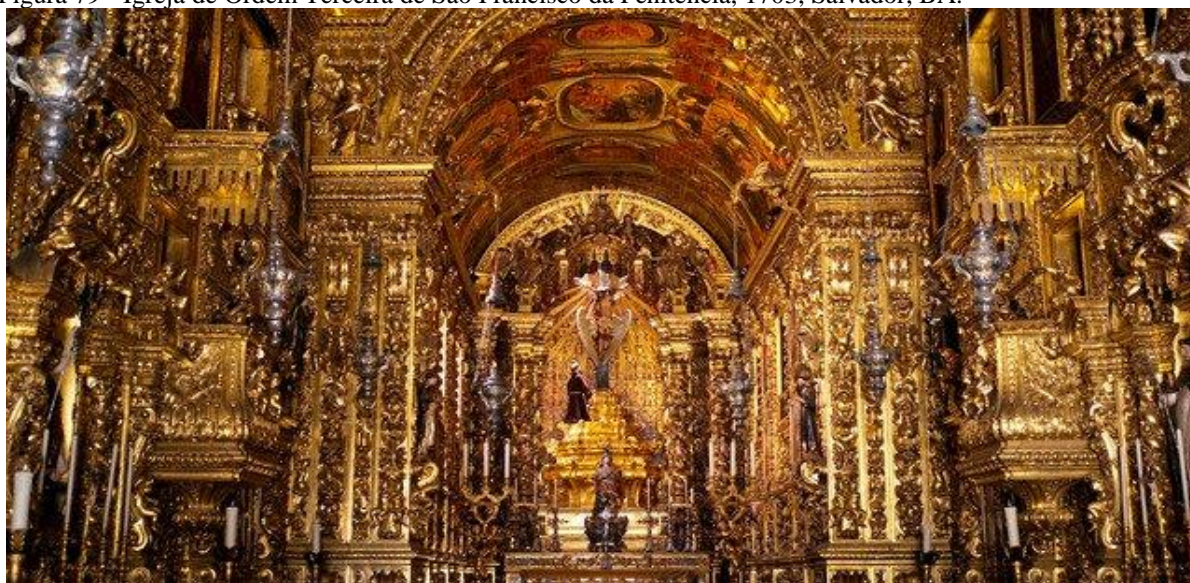


FONTE: Disponível em: <<http://mosaicodecaravaggio.blogspot.com/2011/09/martirio-de-sao-mateus.html>>. Acesso em 13 de novembro de 2018.

As linhas traçadas na figura 78 são para mostrar as linhas na diagonal existente na obra, características muito presentes nos trabalhos do período Barroco. Essas linhas mostram o desequilíbrio na obra.

Ainda nesse mesmo dia, precisa mostrar figuras do interior das igrejas da Ordem Terceira de São Francisco da Penitencia (1703), de Salvador, Bahia e da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis (1762-1794), localizada em Ouro Preto, Minas Gerais, para discutir as semelhanças e diferenças nas características da ornamentação dessas igrejas. Mesmo sendo igrejas pertencentes à mesma ordem, diferem-se na questão do Barroco, pois a igreja da Bahia foi construída no contexto econômico da cana-de-açúcar, patrocinada pelas ordens terceiras e construídas sob os moldes do barroco português com influência espanhola. Por isso, percebe-se que não há espaços vazios nas paredes e teto. Já a igreja mineira, na época da construção, a economia nessa região era a mineração de ouro e as igrejas foram construídas por irmandades formadas por leigos e religiosos. Essas igrejas construídas pelo financiamento das irmandades serviam para demarcar o espaço urbano e, ao mesmo tempo, ajudou na disseminação da arte barroca e rococó, pois nesse período, na França, havia surgido um outro estilo de arte, que é o Rococó, influenciando no resultado da arquitetura e arte das igrejas mineiras.

Figura 79 - Igreja de Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, 1703, Salvador, BA.



FONTE: Disponível em: <<https://www.tripexpert.com/salvador/attractions/igreja-da-ordem-terceira-de-sao-francisco>>. Acesso em 13 de novembro de 2018.

Figura 80- Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, 1762-1794. Ouro Preto MG.



FONTE: Disponível em: <http://programadeviagem.com.br/imagens_cidades/dicas-ouro-preto.html>. Acesso em 13 de novembro de 2018.

A presença do Barroco em ambas é evidente, porém, na figura 80, há também características do Rococó, sendo as paredes com espaço vazio, uso de cores claras como o branco e azuis. O professor poderá ressaltar que no Rococó a função dessa arte era decorativa, diferenciando-se do Barroco que era de catequisar.

Dia 2 – 4 aulas de 50 minutos cada.

Antes de mostrar o filme, o professor poderá contextualizar o período retratado pelo filme que é a o da Inconfidência Mineira, mostrando quem fazia parte desse movimento, o que os inconfidentes queriam com o levante, contra quem eles conspiraram e as consequências desse ato. O professor precisa, se achar conveniente, fazer uma revisão dos conteúdos referentes à Inconfidência Mineira e à Ditadura Militar de 1964 a 1985.

O filme foi produzido no período em que o Brasil era governado pelo Regime Militar, portanto, é importante que o professor faça um debate e levantamento histórico desse período, lembrando os principais fatos do Golpe de 1964, as consequências desse golpe para a população em geral, mas principalmente para os intelectuais, artistas e políticos de esquerda, pois o filme de Joaquim Pedro de Andrade coabita os dois períodos, o da Inconfidência e pós AI – 5. Depois desses estudos, os alunos estarão, com certeza, mais preparados para compreender e analisar criticamente o filme.

Após passar o filme, pode-se iniciar um levantamento da compreensão do aluno sobre a obra fílmica, deixando que cada aluno fale seu ponto de vista, sua compreensão e até mesmo ressaltar os pontos que não compreenderam. Deve-se procurar não responder as dúvidas dos estudantes nesse momento, e sim, criar situações em que eles busquem esclarecer suas dúvidas. Se necessário, deve-se voltar a assistir a cena do ponto que não compreenderam ou ficaram em dúvidas.

Dia 3 – 4 aulas de 50 minutos cada.

O professor pode voltar a discussão referente ao filme, focando na Inconfidência Mineira e no período Militar, apontando as evidências no filme em que o diretor os está relacionando com a situação política do país no momento da produção do filme.

Adiante, debater o filme em relação aos personagens da Inconfidência, fazendo uma pesquisa rápida, no celular, se for possível, sobre a vida e obra de Tomaz Antônio Gonzaga, Claudio Manuel da Costa e Alvarenga Peixoto.

Consequente, explicar a literatura barroca fazendo a relação com os diálogos usados no filme. Procurar outras poesias dos poetas que foram usados para a construção do diálogo da narrativa, para comparação das poesias recitadas no filme, apontando as características da literatura desse período, como o cultismo e conceptismo.

Então, pedir para que os alunos façam a leitura (em casa) do texto “A Europa Católica na primeira metade do século XVII, o qual se encontra no livro “A História da Arte”, de E. H. Gombrich (2000). Com a leitura desse texto, os estudantes poderão aprofundar seus conhecimentos em relação ao período do Barroco, conhecendo sua história, os artistas, as obras e as principais características dessa arte.

Dia 4 – 4 aulas de 50 minutos cada.

Mostrar algumas cenas do filme e instigar os alunos a encontrar características da arte barroca, como o claro e escuro, os efeitos visuais e decorativos, a teatralidade, entre outras.

Projetar ou levar imagens impressas das cenas do filme e pedir para que os alunos apontem a presença dos dualismos, como luz e sombra, vida e morte, divino e pagão. Encontrar também características que denotem desequilíbrio na imagem, como linhas diagonais, composição descentralizada, corpos contorcidos, etc.

Explicar os principais elementos da linguagem cinematográfica e mostrar nas cenas alguns desses meios, bem como, debater o porquê do uso de determinados elementos e certas imagens.

Pedir para que os alunos leiam os textos “O Barroco e o Rococó em Pernambuco, Salvador e Rio de Janeiro” e “O Barroco e o Rococó em Minas Gerais”, presentes no livro *Barroco e Rococó no Brasil*, de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, (2014). Por meio da leitura do texto indicado, os educandos poderão analisar o cenário do filme, como as alegorias presentes na cena do casamento de Tomaz Antônio Gonzaga e os casarões coloniais que aparecem durante todo o filme.

Dia 5 – 4 aulas de 50 minutos cada.

Sabe-se que o filme foi gravado nos casarões coloniais e ruas da Cidade de Ouro Preto, Minas Gerais. Isso pode ser usado para debater o cenário, buscando-se imagens da cidade de Ouro Preto da data presente para comparar se houve mudanças ou não. Procurar imagens das ruas, dos calçamentos para perceber o tipo de pavimentação que foi usada. Fazer uma relação desse tipo de cenário com os usados no movimento Cinema Novo, pois os filmes feitos durante esse movimento, procuravam gravar fora de estúdio, nas ruas, nas salas com poucos móveis. O professor, antes de iniciar a análise do cenário, deve explicar, de forma sucinta, o movimento do Cinema Novo, qual fazia parte o diretor do filme.

Debater o figurino, fazendo comparação com as imagens das aquarelas de Debret, destacando as semelhanças e diferenças. O que se percebe é que o diretor usou o cenário realista, assim como os figurinos, a fim de constatar esse realismo nos figurinos. Sugerimos a busca nas obras de Debret, pois foi um artista que registrava o dia a dia das pessoas que viviam na colônia no período imperial, por isso, as roupas que ele retratou podem trazer pistas de como se vestiam naquela época. Antes de fazer a análise das imagens, os alunos deverão conhecer um pouco sobre a vida e obra do artista. Se a sala de aula contar com internet, a pesquisa poder ser feita durante a aula por meio de celulares, tablets ou notebooks, caso contrário, o professor poderá pedir essa pesquisa com antecedência, para que os alunos tenham tempo de providenciar em casa ou em laboratórios de informática.

Tiradentes foi representado por artistas visuais, literatos, teatrólogos, cineastas e músicos, existem muitas formas de representações desse personagem, por isso, sugerimos que o aluno procure em livros e na internet obras das mais diversas linguagens artísticas produzidas dessa personalidade, para que conheça outras interpretações para debater e comparar o personagem Tiradentes do filme. Essa pesquisa deve ser realizada em casa, apresentando apenas os resultados em sala de aula.

Nos dias 6, 7 e 8 serão desenvolvidas as atividades sugeridas. Essas atividades serão apresentadas mais adiante.

Produção de pequenas animações								x	
Produção de obras para representar a liberdade e a censura									x
Produção de gifs									x

Fonte: Elaborado pela autora, 2018.

6.1.5 Avaliação

A avaliação deve valorizar o conhecimento que o aluno possui antes do contato com o conteúdo e o que adquiriu durante o processo, ou seja, a avaliação deve ser contínua. De acordo com a LDB (n. 9394/96, art. 24, inciso V) a avaliação deve ser “contínua e cumulativa do desempenho do aluno, com prevalência dos aspectos qualitativos sobre os quantitativos e dos resultados ao longo do período sobre os de eventuais provas”.

Ao avaliar um aluno, o professor precisa deixar claro os critérios que estão sendo cobrados e qual instrumento será usado para cada avaliação.

Sugerimos que, para avaliar as atividades dessa metodologia, o professor siga os seguintes critérios e instrumento:

Critérios

- Empenho na aprendizagem;
- Desenvolvimento das pesquisas propostas;
- Leitura dos textos com antecedência;
- Participação nas tarefas e atividades em sala de aula;
- Participação nos espaços pedagógicos de forma construtiva e organizada;
- Sentido de responsabilidade;
- Presença do material necessário;
- Assiduidade e pontualidade.

Instrumentos:

- Apresentação oral;
- Participação nos debates;
- Trabalhos artísticos práticos;
- Pesquisas;
- Trabalho escrito.

Para dar sequência ao plano de aula, faremos uma breve explanação do uso do cinema na escola e o desenvolvimento do aluno por meio dessa arte. Depois, daremos sequência ao plano de aula com as atividades, indicação de outros filmes e livros para desenvolver um trabalho referente ao conteúdo Barroco por meio de leitura e análise de filmes.

6.1.6 Recursos didáticos

Com o uso de novas tecnologias de comunicação e informação, abre-se novas possibilidades para os estudantes e professores, exigindo novas posturas dos educadores. Com a utilização dos recursos tecnológicos, que aqui indicamos como recursos didáticos, como os celulares, por exemplo, além de criar imagens com qualidade igual ou superior a uma câmera fotográfica, também servem para obter informações em fontes que antes eram quase inacessíveis, como centros de pesquisas, universidades, bibliotecas e outros. Favorecem também a troca de informações entre professores e alunos, não só os da sala de aula, mas de qualquer parte do mundo, permitindo que a aprendizagem ocorra, frequentemente, em duas vias, educando e educador.

Os recursos didáticos são os instrumentos que o professor utilizará durante o desenvolvimento das aulas, que nessa proposta trouxemos além dos mais tradicionais como quadro negro, giz, televisão e projetor. Apontamos também outros mais tecnológicos, para o desenvolvimento das atividades indicadas nessa metodologia.

Celulares com câmeras filmadoras e fotográficas ou máquinas fotográficas e filmadoras – hoje, esses recursos são bastante fáceis de ser encontrados, principalmente os celulares com os recursos fotográficos e de filmagem, pois quase todos os alunos possuem. Por isso, sugerimos as atividades de filmagens e fotografias. Além do mais, celulares com internet (*smartphones*), são excelentes recursos para pesquisas rápidas nas salas de aulas.

Com há algumas atividades que necessitam de editores de vídeos, imagens e produção de animações, indicamos, como recursos para esse tipo de atividade, computadores, tablets e celulares que se dispõem dessas ferramentas.

Para desenvolver atividades artísticas como foto expressiva, tela viva, performance, entre outras, solicita-se o uso de tecidos ou roupas variadas de diversas cores, mas principalmente azul, branco, rosa e tons terrosos e cinzas e objetos que os alunos acharem necessários.

Imagens *online* ou impressas são um dos principais recursos didáticos a serem utilizados, pois a maior parte das aulas e atividades será de análise e leitura de imagens, tanto nas atividades, quanto no desenvolvimento das aulas expositivas.

Como já estudamos, percebe-se que uma das principais características do Barroco é o dualismo de claro e escuro, então, para a produção de fotografias, animações, filmes, imagens, releituras, entre outras obras, é necessário uma ou mais fontes de luz como lanternas, velas, lampiões.

Todos os recursos didáticos devem ser providenciados com antecedência, para que não ocorra imprevistos no decorrer das aulas. Esses são alguns recursos que facilitarão a didática das aulas e dos exercícios desta metodologia, mas de acordo com a criatividade do profissional docente, podem ser improvisados e requisitados outros recursos.

6.2 Atividades que podem ser desenvolvidas a partir do filme e Barroco

Neste subitem apresentaremos sugestões de atividades que poderão ser desenvolvidas em sala de aula para melhor fixar e compreender os conteúdos estudados. As atividades são indicadas para serem desenvolvidas em grupos ou individualmente. Também é indicado se a atividade deve ser realizada na sala de aula ou extraclasse.

Para desenvolver essas atividades, recomenda-se que se destine entre 4 a 6 horas/aula, na instituição de ensino durante as aulas de História da Arte. Acredita-se que esse tempo será suficiente, pois várias atividades serão desenvolvidas em casa, levando apenas os resultados para ser apresentados em sala de aula.

Os objetivos das atividades indicadas nessa pesquisa, é de levar os estudantes a compreenderem os conteúdos de forma prática e por meio de pesquisas, tornando o ensino/aprendizagem mais dinâmicos, além de incluir o uso das tecnologias de informação e comunicação (TIC) na sala de aula ao realizar algumas dessas atividades.

As atividades abaixo indicadas são flexíveis, dando ao professor a liberdade de se adaptarem de acordo com as características das turmas.

6.2.1 Fazer a comparação dos figurinos dos personagens do filme com as aquarelas de Debret.

Essa atividade não será para estudar o Barroco, mas sim, uma análise de forma comparativa do figurino do filme de Joaquim Pedro de Andrade e os figurinos pintados pelo

artista Debret, pois, para a melhor compreensão, há a necessidade de se contextualizar historicamente os tipos de roupas e acessórios que o diretor usou para compor seus personagens.

Antes de iniciar a atividade, é importante contextualizar a vinda de Debret ao Brasil, o período histórico, a economia e política brasileira da época.

Devido a ocupação francesa em Portugal, de acordo com Barata (1983), a família real foi obrigada a fugir para o Brasil, em 1808, instalando-se no Rio de Janeiro. Como não havia garantia de retorno para a metrópole portuguesa, o príncipe regente D. João procurou dinamizar a vida na colônia. Muitas medidas foram tomadas, como abrir os portos brasileiros para as nações amigas, fomentação da indústria, fundação do Banco do Brasil e estímulo da vida cultural.

Ainda para o autor, um fato histórico de grande importância, devido a seu caráter revelador das condições da civilização na colônia portuguesa e também, pela rapidez das transformações artísticas do país, foi a vinda de vários artistas franceses, com aval de D. João, para o Brasil. Esse fato foi chamado de Missão Artística Francesa, que chegou no Rio de Janeiro em 1816. Uma das obras mais importantes criadas pelos artistas da Missão foi a Escola Real de Belas Artes (1816), que mais tarde foi transformada na Academia Imperial de Belas Artes (1826), fato esse inédito, pois, nem mesmo na metrópole portuguesa já existia a academia de artes.

Conforme Bardi (1975), os principais artistas que faziam parte da Missão francesa foram: Augusto Maria Taunay, Grandjean de Montigny, Nicolau Antônio Taunay, João Batista Debret, entre outros. Debret é hoje considerado um artista histórico, pois na época registrava o dia a dia da vida na colônia, as relações entre patrão e escravos, a vida indígena do Brasil, além da fauna e flora do país.

Ainda para Bardi (1975), Debret foi considerado a alma da Missão. Nasceu em Paris em 1768 e desde muito jovem acompanhava grandes artistas franceses em missão para o exterior. Estudou, além de arte, engenharia civil. A queda do imperador francês e a morte de seu filho foram decisivas para que ele deixasse a França. Desde a sua chegada ao Brasil, Debret passou a desenvolver intensas atividades de retrato da família real, cenografia para o teatro São João, decoração da cidade do Rio de Janeiro para grandes festas públicas e aclamação ao príncipe regente. Sua obra foi nomeada em 1920 como pintura da história.

Sua obra de grande prestígio até os dias de hoje é a trilogia de livros chamada de “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil”. Nesses livros, encontra-se suas aquarelas que abordam, no primeiro volume, os indígenas brasileiros; no segundo, a sociedade do Rio de Janeiro da época e no último, condecorações, paisagens e retratos imperiais.

Como Debret era um artista que retratava a realidade da cidade do Rio de Janeiro da época, suas obras que trazem o ser humano, mostrando como se vestiam naquele período, trazendo figurinos muitos sofisticados e coloridos para a realeza e burguesia e, muitas vezes, roupas produzidas com tecidos simples e monocromáticas para os escravos e trabalhadores. O que se pretende nesta atividade é analisar se o figurino usado por Joaquim Pedro de Andrade no seu filme, condiz com o que a obra de Debret mostra, levando em consideração a proximidade da data dos eventos da Inconfidência Mineira e o período em que o artista esteve no Brasil.

Esta atividade poderá ser desenvolvida individualmente ou em dupla. Após assistir ao filme, pedir para os alunos levarem várias imagens das gravuras do artista Debret (essas imagens podem ser levadas em Power Point ou impressas), para analisarem as semelhanças e as diferenças entre os figurinos, por meio das cores, detalhes e tecidos.

O objetivo dessa atividade é levar os estudantes a perceberem o modo em que as pessoas se vestiam no período colonial e se o figurino do filme foi pensado de forma realista, tendo como fonte, as imagens da obra do artista, membro da Missão Artística Francesa, João Batista Debret. Alguns exemplos dessas imagens das obras dos artistas mostramos nas figuras 90, 91, 92 e 93.

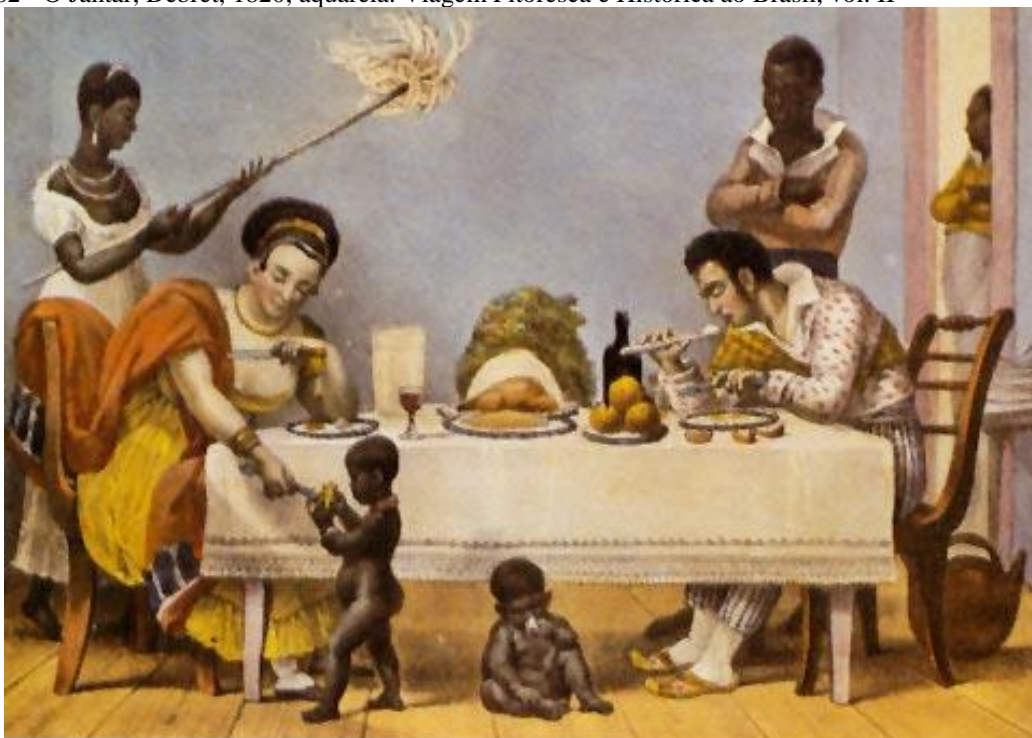
Figura 81 - Carregadores de Café A Caminho da Cidade, Debret, de 1826, aquarela. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, vol. II



FONTE: Disponível em:

<http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/02/02/internas_viver,686992/exposicao-marca-200-anos-da-missao-artistica-francesa-com-obras-de-deb.shtml>. Acesso em 19 de novembro de 2018.

Figura 82 - O Jantar, Debret, 1820, aquarela. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, vol. II



FONTE: Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/jean-baptiste-debret/>>. Acesso em 19 de novembro de 2018.

Figura 83 - Coroação de D. Pedro I, Debret, 1828, aquarela. Viagem Pitoresca e História ao Brasil, vol. II



Fonte: Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/jean-baptiste-debret/>>. Acesso em 19 de novembro de 2018.

Lembramos ao professor observador, que essas imagens são apenas alguns exemplos e que os alunos poderão selecionar outras, pois o acervo do artista, tanto na internet, quanto em livros, é bastante amplo.

Os alunos também poderão pesquisar outros artistas do período colonial, como Carlos Julião, o qual era um artista italiano, que viveu em Portugal e fazia parte do exército da colônia. Residindo em Fortaleza, pintou, por meio de aquarelas, os mais diferentes tipos sociais e raciais no período imperial, assim como a vida na região do ouro mineiro.

6.2.2 Produção de cenas curtas.

Além de falar de filme, o professor poderá também propor a produção de curtas em sala de aula, pois dessa forma contribui para a aproximação maior do cinema com a educação e, ao mesmo tempo, levar o aluno a se pensar como ator ou diretor de filmes, e, ainda, se preocupar em assumir responsabilidades com cenário, figurino, som, iluminação (nessa animação, luz barroca), roteiro e muitas outros elementos que faz parte de uma produção fílmica.

Essa atividade prática deve ser realizada em grupos, pois haverá a necessidade de alunos para representar os personagens no curta, alunos responsáveis pela iluminação, pela gravação e edição. Essa atividade pode ser realizada fora do período da aula, apresentando somente o resultado aos colegas e professor.

Baseando-se no filme, os alunos irão criar uma cena de no mínimo um minuto, recriando a iluminação barroca com o uso de lanternas, velas ou outras fontes de luz, com a finalidade de que os estudantes compreendam o uso do *Chiaroscuro* nas obras barrocas por meio da prática. Aproveitando que o aluno irá produzir um pequeno filme, ele deve usar a câmera em vários ângulos para explorar o enquadramento, criando características barrocas com o desequilíbrio. Além dos recursos técnicos, o aluno poderá usar a expressividade facial e corporal para criar a teatralidade e a emoção, característica comum na obra do período do Barroco e que já foi vista no filme “Os Inconfidentes”.

Nessa mesma cena, devem fazer o uso dos ângulos *plongée* e *contra-plongée* para compreender o uso desse recurso no filme, em determinadas cenas em que o diretor mostrou atores sendo filmado de cima para baixo, desvalorizando-os e outro de baixo para cima, mostrando essa relação de poder entre império e os inconfidentes. Após a gravação, as imagens devem ser manipuladas, sendo necessário o uso de um *software* de manipulação de vídeos. Aqui recomendamos o uso da versão gratuita do software Lightworks, pois esse programa permite

manipular (juntar) vídeos feitos em diversas câmeras, bem como, colocação de filtros, textos, sons e efeitos especiais.

A montagem e gravação da cena pode ser feita na instituição de ensino, porém, a finalização, pode ser realizada em casa, para ganhar tempo nas aulas. A trilha sonora da animação deverá ser uma música barroca para que o aluno tenha contato com a música desse período em Minas Gerais, tão rica e abundante quanto as artes plásticas, mesmo porque durante o filme, em nenhum momento, a música barroca foi usada.

Citamos algumas músicas do período barroco em Minas Gerais para que o professor possa indicar aos alunos. As músicas pertencem ao álbum “Música do Brasil Colonial, compositores mineiros, século XVIII”.

1. Ladainha em Fá. Duração 10’18”, composição de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita.
2. Gradual Christus Factus Est, Responsório de Santo Antônio. Duração 2’1”, composição de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita.
3. Antífona Salve Regina. Duração 1’55”, composição de Marcos Coelho Neto.
4. Antífona Crucem Tuam. Duração 2’33”, composição de Marcos Coelho Neto.
5. Spiritus Domini. Duração 2’20”, composição de Francisco Gomes da Rocha.
6. Moteto O Vere Christe. Duração 4’23”, composição de José Joaquim da Paixão.
7. Stabat Mater. Duração 5’18”, composição de João de Deus de Castro Lobo.

O professor poderá, também, mostrar um trecho do documentário “O Aleijadinho” 1978, também do diretor Joaquim Pedro de Andrade, no qual traz a vida e obra do artista Aleijadinho, documentário embalado por muita música barroca, para que o aluno tenha noção do uso dessa música como trilha sonora.

6.2.3 Quadros vivos

A atividade quadro vivo ou releitura de obra viva, poderá ser realizada em sala de aula, individualmente ou em grupo, na qual consiste em escolher uma imagem do filme que possua características da arte barroca e montar o cenário com os personagens caracterizados como na imagem original, o mais próximo da cena real possível, usando a câmera do celular, fotografar. Depois, trabalhar essas imagens na sala de aula, quando os alunos poderão explicar quais características da arte barroca representaram e quais recursos usaram para que pudessem representar essas características.

É preciso ficar atento, pois releitura não é copiar uma obra, mas sim interpretá-la de forma a não perder sua essência. Neste caso, na interpretação não será usada a mesma técnica do artista, pois não estarão pintando, desenhando ou filmando a obra, e sim, utilizando objetos e o próprio corpo dos alunos para a produção. A técnica será a fotografia.

Essa atividade serve para que o aluno, mais uma vez, apreenda as características das obras do Barroco fazendo, pois será necessário montar uma obra com os colegas, os quais poderão fazer o jogo de luz e sombra, expressar a teatralidade e emoção, criar, por meio de objetos, desenhos, pinturas, etc., os efeitos decorativos e visuais, o desequilíbrio, dispendo os personagens apenas de um lado da obra, enfim, o aluno será a obra e ao mesmo tempo o criador. Por isso, poderá usar todos os recursos que estejam ao seu alcance para desenvolver as características do Barroco.

Além de imagens do filme, os alunos poderão, também, fazer releituras de obras de artistas do período do Barroco, como Caravaggio, Rubens, Velásquez e outros, pois ajudará a compreender a composição desses artistas, assim como, os recursos que usaram para criar os efeitos ou características barrocas.

6.2.4 Selfies barrocas

A *selfie* é um autorretrato, é uma fotografia, geralmente digital, que se faz de si mesmo. Aproveitando que essa modalidade de linguagem artística é bastante produzida pelos estudantes, o professor poderá propor que os mesmos produzam *selfie* barroca, tendo como modelo imagens de retratos do filme de Joaquim Pedro de Andrade e auto retratos de artista do período do barroco, na qual eles devem criar um cenário de fundo com muitos elementos decorativos visuais, que também pode ser uma projeção de uma imagem barroca, como o interior de uma igreja do período barroco brasileiro, no qual apareçam volutas, colunas, folhas de acantos, querubins, pinturas ou azulejos portugueses, como estudamos na terceira parte dessa dissertação. Esses são alguns elementos predominantes do Barroco produzido no Brasil.

O aluno também precisa ornamentar os cabelos com tiaras e presilhas, não esquecendo da roupa, também com exagero de joias ou bijuterias, etc., carregando-os em muitos detalhes, pois, o que será praticado nesta atividade é o “horror ao vazio”, o exagero na obra barroca, característica bastante conhecida da arte desse período. Além dos elementos decorativos e visuais, o professor poderá incentivar que os educandos também explorem a luz projetada, ou luz teatral, que clareia bastante um ponto e deixa outros na penumbra. Deve-se projetar luz criando contraste com o escuro, por meio de um foco de luz

Algumas características do Barroco devem ser exploradas em várias atividades, pois é necessário para que o resultado seja o mais próximo de uma obra barroca e para que, dessa forma, o aluno aprenda de forma mais concreta, fixando o conteúdo, para não esquecer. Essa atividade pode ser individual, mas todos ajudam a montar o painel e na projeção de luz. Depois de pronta as *selfies*, deve-se compará-las com obras de autorretratos ou retratos elaborados no filme ou no período do Barroco, para analisar as semelhanças e diferenças, como as obras que vemos a seguir, figuras 84, 85 e 86.

Figura 84 - Baco, 1595, Caravaggio. Óleo sobre tela, 95 cm por 85 cm. Uffizi, Florença.



FONTE: Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Baco_\(Caravaggio\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Baco_(Caravaggio))>. Acesso em 20 de novembro de 2018.

Figura 85 - Saskia como Flora, 1634. Rembrandt. Óleo sobre lona, 125 cm por 101 cm. Hermitage, Rússia.



FONTE: Disponível em: <<https://www.jornaltornado.pt/saskia-como-flora-rembrandt/>>. Acesso em 20 de novembro de 2018.

Figura 86 -Retrato barroco retirado do filme “Os Inconfidentes”. Joaquim Pedro de Andrade, 1972.



FONTE: Filmes do Serro, 1972.

As imagens se tratam de dois exemplos do uso do retrato no período do Barroco e um exemplo de retrato retirado do filme, mas com uma busca rápida na internet, os estudantes poderão encontrar vários outros exemplos.

Cada *selfie* pode ser produzida, apresentada e analisada em sala de aula, pois é importante que o professor e os alunos apontem o que deu certo como característica explorada na atividade e o que não se concretizou como predicado do Barroco.

Na figura 87, trazemos um exemplo de *selfie* barroca, na qual se pode perceber a presença do dourado de elementos visuais em excesso, além do uso do claro e escuro, para que o professor possa mostrar para os alunos.

Figura 87 - Selfie barroca.⁴⁵



Fonte: Elaborado pela autora, 2018.

O que se espera com essa atividade é que os alunos consigam compreender o significado da expressão “horror ao vazio” nas obras de arte barroca, identificando os elementos decorativos nas *selfies*, nos retratos dos artistas analisados (para quem escolheu o autorretrato de um artista) e retratos retirados do filme.

⁴⁵ Modelo Valentina da Fonseca Todero, filha da pesquisadora.

6.2.5 Pensar a composição com cenários em outros locais (o entorno, a cidade, a instituição de ensino, etc.).

Ao analisar o cenário do filme “Os Inconfidentes”, percebe-se que o diretor Joaquim Pedro de Andrade usou do realismo, pois foi rodado na cidade de Ouro Preto, cidade palco da Inconfidência Mineira. As cenas externas mostram claramente as ladeiras e calçadas típicas do período colonial e as cenas internas. Também foram usados casarões desse período.

Fazer alguma cena ou quadro vivo usando como cenário as ruas da cidade onde o aluno mora ou onde está localizada a instituição de ensino se a cena representada for exterior, mas se for interior, usar cômodos de casas para reproduzi-las. O aluno deve fazer essa atividade nos períodos contrários ao de estudos, mostrar apenas as fotos ou vídeos na sala de aula. Essa atividade deve ser feita em grupos.

O que se espera com essa atividade é que os alunos compreendam que o cenário de um filme pode ajudar a torna-lo realista ou não. Como no filme “Os Inconfidentes”, o espectador toma por realista, pelo fato do cenário ser real. Também, o aluno terá a oportunidade de recriar uma cena, prestando atenção em cada detalhe, nas características do Barroco presente na cena original e, ao mesmo tempo, trazer o filme para os dias de hoje, para a realidade do aluno, pois estará usando como cenário, paisagens, ruas e casas que convivem no dia a dia.

6.2.6 Fotografia como modo expressivo, dramático e montagem.

A fotografia é uma linguagem artística visual bastante expressiva e, ao mesmo tempo, um excelente recurso didático que envolve os alunos tanto na produção quanto na composição, principalmente nos dias atuais em que a maioria dos estudantes tem acesso a celulares com boas câmeras fotográficas e com suporte para a manipulação de imagens.

Nas obras barrocas, os elementos como o drapeado das roupas, as volutas, as linhas curvas, o uso do dourado e as feições expressivas criam dramaticidade, fazendo com que elas sejam carregadas não só de dramaticidade, mas também de expressividade, como se pode ver no filme analisado.

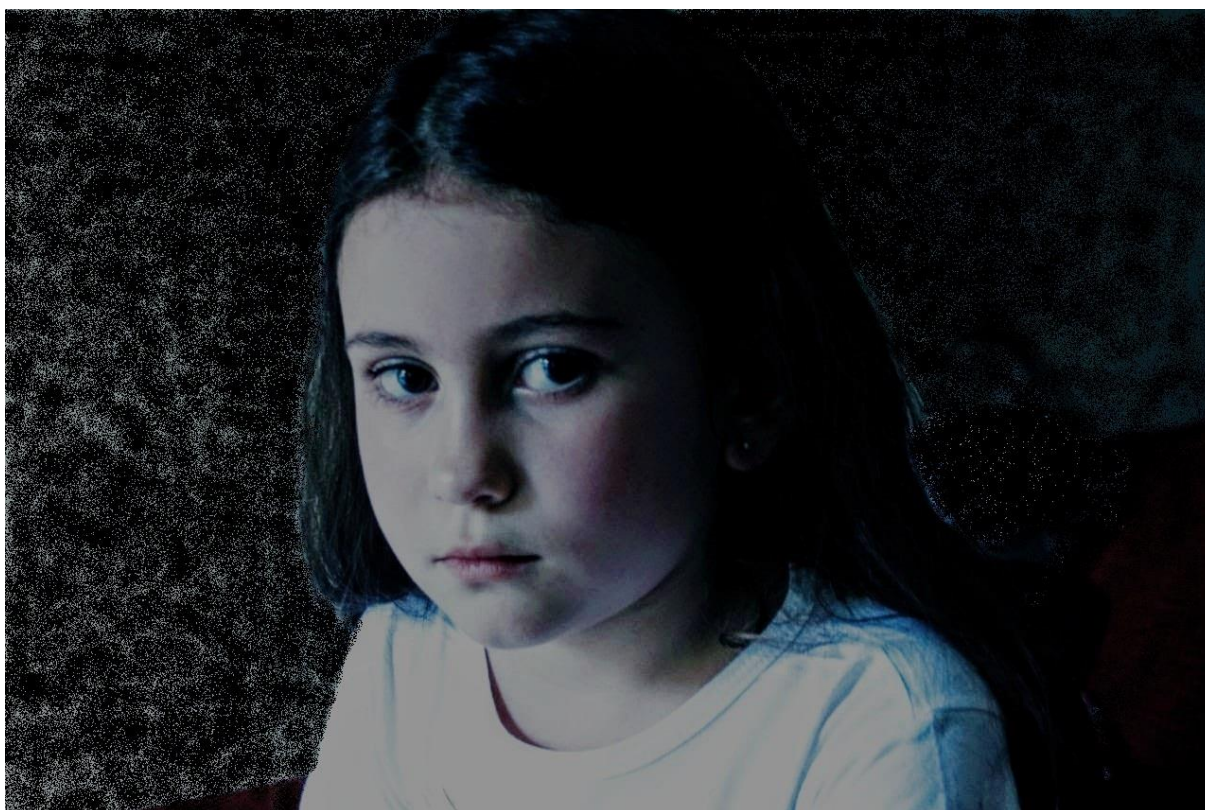
Usando editores de imagens da preferência dos alunos, eles farão uma montagem. Separar imagem de cenas muito dramáticas, nas quais as expressões dos personagens estejam marcadas pela dor e desespero. Acrescentar outras imagens, que podem ser fotos do aluno, também bastante expressiva e objetos estranhos ao período do filme. O aluno deve também organizar as imagens de acordo com as características do Barroco, como claro-escuro, linhas

na diagonal e composição em desequilíbrio, sendo a maior parte dos elementos no lado direito da foto. A atividade pode ser realizada individualmente.

O objetivo dessa atividade é levar os alunos a compreender o dramático e o expressivo na obra barroca, mostrando que essas características são consequência do uso de alguns elementos decorativos visuais e de outras características.

Na figura 88 mostraremos um exemplo de fotografia barroca expressiva e com o uso de luz e sombra barroca.

Figura 88 -Fotografia expressiva barroca⁴⁶



FONTE: Elaborado pela autora, 2018.

6.2.7 Memes

As redes sociais ajudam a difundir os gêneros de comunicação, e o meme é um desses gêneros. Geralmente vem com um toque de humor, unindo a imagem e o texto. Por isso, essa linguagem pode ser uma extraordinária ferramenta didática, tanto para o ensino e aprendizagem, quanto para aproximar o professor e os alunos.

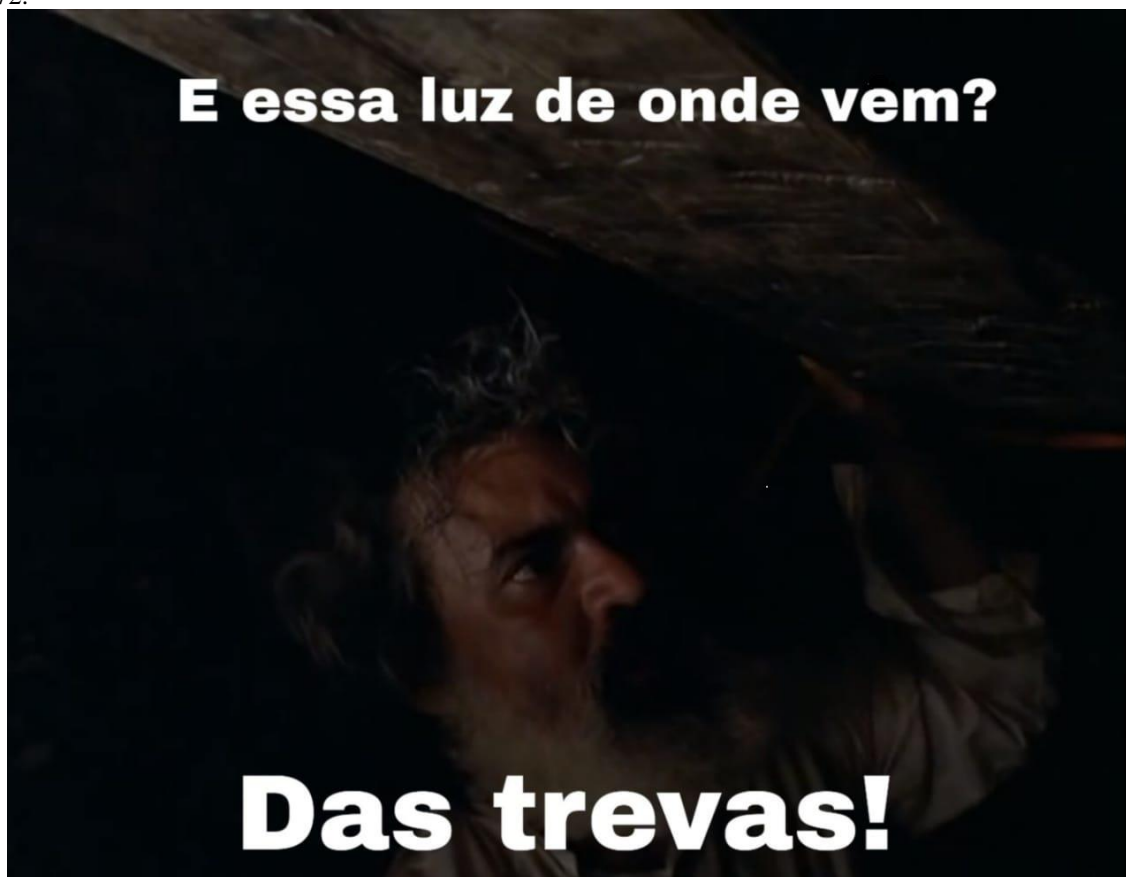
Os memes são verdadeiras febres das redes sociais e fazem muito sucesso entre nossos alunos, que são fãs e produtores dessa linguagem. Pensando nisso, sugerimos esta atividade que

⁴⁶ Modelo, Valentina da Fonseca Todero.

consiste em criar memes de pequenas cenas, imagens, falas, das músicas ou sons e até mesmo da ideia de alguns personagens do filme. Os alunos poderão seguir três linhas de críticas por meio dos memes do filme, que podem ser, o Barroco, a Inconfidência Mineira e a Ditadura militar. A ideia é fazer com que cenas ou imagens do filme se popularizem entre os estudantes, pois meme significa repetição. Para a realização dessa atividade, recomendamos o aplicativo (App), Picsart Photo Studio, que é um editor de fotos e criador de colagem. A atividade pode ser individual ou em duplas, realizadas em casa e postando os resultados nas redes sociais da turma da sala de aula.

Na imagem, figura 86, pode-se ver um exemplo de meme que criamos ressaltando a luz barroca na cena do suicídio do poeta Claudio Manuel da Costa.

Figura 89 - Meme, luz das trevas. Cena do enforcamento do poeta Claudio Manuel da Costa. Os inconfidentes, 1972.



FONTE: Elaborado pela autora, 2018.

6.2.8 Pequenas animações

As animações, já há algum tempo, vêm sendo usadas nas escolas. Muitas vezes, usam-se animações prontas, assim como nos filmes, para ilustrar conteúdos e criar debates em sala

de aula. A produção de animações pode ser uma alternativa para o debate e construção do conhecimento, pois nossos jovens são influenciados pelas mídias de comunicação, e coloca-los como criadores do produto que estão acostumados servirá de estímulo para a produção do conhecimento.

Esta atividade sugere que o aluno recrie cenas do filme por meio de animação, que pode ser com o uso de fotografias de desenhos, ou de objetos tridimensionais (massinhas, argilas, lego, etc.). O número de fotos depende da velocidade e do tamanho da animação. Mas vale lembrar que quantos mais fotos, mais extenso e completo pode ficar o filme.

A atividade pode ser desenvolvida em grupo, pois há necessidade de pelo menos uma pessoa para mexer com o objeto, pois para criar a ilusão de movimento na animação. Cada movimento do objeto ou cada pedaço de linha do desenho deve ser fotografada. Precisa-se também de uma pessoa para fotografar cada movimento. A atividade também pode ser destinada para fazer em casa e apresentar apenas os resultados na sala de aula.

O que se espera com essa atividade é explorar o desequilíbrio presente na composição barroca, colocando os objetos de forma não centralizada e o uso de linhas na diagonal, além do uso de luz e sombra. Afora disso, levar o aluno a refletir sobre os acontecimentos do filme, relacionando-os com o período militar e o momento presente. Recomenda-se o uso do aplicativo Estúdio Stop Motion, pois é um aplicativo para aparelhos de celulares que servirá para fotografar e criar a animação.

6.2.9 Modo de representar a ditadura (liberdade, censura)

A liberdade e a censura são temas debatidos no filme, tanto de forma direta, com a apresentação do assunto Inconfidência Mineira, quanto indiretamente apresentado pelo diretor, trazendo o filme para o período da ditadura militar no Brasil. Esses temas são bastantes atuais, pois basta ver nas redes sociais, principalmente, no período das eleições presidenciais de 2018. Por isso é de extrema importância criar o debate sobre o assunto.

Nesta atividade o professor deve dividir a turma em dois grupos, sendo que um deles pensará e elaborará uma performance (espetáculo em que o artista atua por conta própria, com liberdade, interpretando algum personagem criado por outros ou por ele próprio, podendo ser apresentado em forma de dança, canto, teatro, mímica, mágica, malabarismo, entre outras), representando a repressão que acontecia no período da Ditadura Militar. O segundo grupo fará telas com pinturas ou colagens figurativas, representando a liberdade.

O objetivo dessa atividade é promover o debate sobre as questões referentes à liberdade e a falta dela, além de desenvolver obras artísticas como a performance e a pintura.

6.2.10 Buscar outras representações de Tiradentes.

No filme, Tiradentes foi apresentado com comportamento cristão, assemelhando-se ao próprio Jesus Cristo, porém, sabe-se que não foi o diretor Joaquim Pedro de Andrade quem lhe atribuiu esse comportamento. Na verdade, ao longo dos anos, Joaquim José da Silva Xavier foi representado de várias maneiras e com inúmeras características.

Esta atividade de pesquisa consiste em levar os alunos a procurar outras representações de Tiradentes em outras linguagens artísticas como na música, nas artes plásticas, no teatro, charges e caricaturas de outras épocas. A atividade poderá ser realizada individualmente e os resultados devem ser apresentados na sala de aula, fazendo-se a análise de cada obra encontrada, relacionando-as com o personagem do filme.

O objetivo dessa pesquisa é perceber as semelhanças e diferenças do personagem Tiradentes do filme com as obras produzidas ao longo dos anos e, também, perceber que obra ou obras lhe foi atribuído o comportamento cristão.

Para que o professor observador tenha um ponto de partida, mostraremos alguns exemplos de obras que traz o mártir da Inconfidência como personagem principal.

Música: Exaltação a Tiradentes (Samba enredo - 1949).

Composição: Mano Décio da Viola, Estanislau Silva e Penteado.

Joaquim José da Silva Xavier
 Morreu dia vinte e um de abril
 Pela Independência do Brasil
 Foi traído e não traiu jamais
 A Inconfidência de Minas Gerais
 Foi traído e não traiu jamais
 A Inconfidência de Minas Gerais
 Joaquim José da Silva Xavier
 Era o nome de Tiradentes
 Foi sacrificado pela nossa liberdade
 Este grande herói
 Pra sempre deve ser lembrado.

Figura 90 -Charge contemporânea, s/d. Reinaldo Arenas.



FONTE: Disponível em: <<http://www.esquinamusical.com.br/3-musicas-brasileiras-para-tiradentes/>>. Acesso em 21 de novembro de 2018.

Figura 91 -Tiradentes, 1948-1949, Portinari. Têmpera sobre tela, 309 cm ×1767 cm. Coleção: Memorial da América Latina.



FONTE: Disponível em <<http://artenarede.com.br/blog/index.php/tiradentes-nos-pinceis-de-portinari-e-nos-versos-de-cecilia/>>. Acesso em 21 de novembro de 2018.

Esses são três exemplos de obras, cujo personagem é Tiradentes. O professor pode incentivar que os alunos procurem, em todas as linguagens das artes, obras que tragam o alferes como personagem principal.

6.2.11 Produção de Gifs

O Gif é um tipo de formato digital de fotos e ilustrações, bastante difundido na internet, principalmente por meio das redes sociais e que pode ser usado como ferramenta didática para o ensino e aprendizagem, pois serve para mostrar conceitos básicos de animação e também para ilustrar conteúdos, já que o movimento repetitivo ajuda a compreender melhor o assunto abordado, como no caso do Barroco.

Cada aluno poderá escolher uma pequena cena do filme, salvar num arquivo, carregar o vídeo para o espaço do aplicativo, determinar o tempo de início, o intervalo e o fim para que, depois de tudo certo, clicar em criar *gif* e salvar. Para essa atividade, recomenda-se usar o aplicativo Gif Maker, que é gratuito e com interface em português. Após a produção, poderão apresentar aos seus colegas em sala de aula.

Espera-se com essa atividade e com as outras, que se precisou fazer uso das novas tecnologias, a compreensão, por parte dos alunos, do conteúdo do Barroco e dos outros temas que foram abordados por meio da análise do filme, pois a maioria dos nossos jovens tem contado diariamente com os elementos das novas tecnologias. Dessa forma, teriam que prestar atenção nos conteúdos para desenvolver as atividades de maneira prazerosa e com dinamismo.

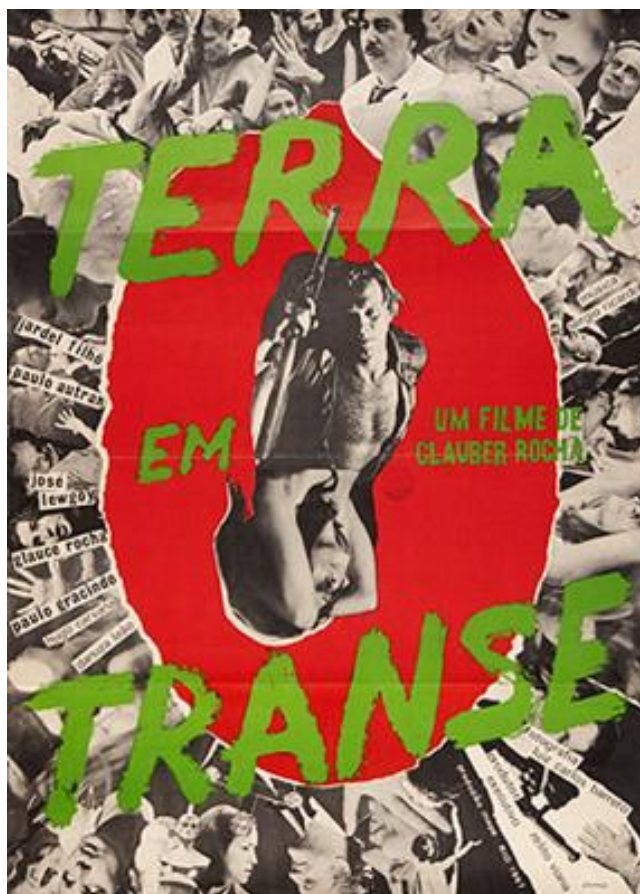
6.3 Indicações de outros filmes para trabalhar em sala de aula o conteúdo Barroco e o filme “Os Inconfidentes”

Assim como quando trabalhamos com texto em sala de aula, buscamos várias referências para embasar o conteúdo. Isso ocorre também quando o texto é em forma de filme. Devemos buscar outras obras fílmicas para reforçar o aprendizado, por isso, indicamos que os filmes abaixo poderão ser utilizados pelo professor em conjunto com “Os Inconfidentes” para explicar o barroco.

6.3.1 Terra em Transe (1967) – Glauber Rocha

Conteúdo: Drama barroco

Imagem do filme



FONTE: Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra68016/terra-em-transe>>. Acesso em 23 de novembro de 2018.

6.3.1.1 Contexto do filme

Qualquer obra de arte, seja ela filme, pintura, música ou teatro, pode e deve ser analisada levando em consideração o contexto histórico em que ela foi produzida. Por isso, sempre que possível traremos, antes de tudo, o contexto em que os filmes foram construídos.

Produzido no período da Ditadura Militar no Brasil, o filme revela, de modo combativo, a nação como utopia, não como fato. Ao dramatizar a crise da formação da ideia de emancipação nacional pela esquerda entre o governo de Getúlio Vargas (1930-1945 e 1951-1954) e o golpe militar de 1964, aponta, de múltiplas formas, a ideia de que a nação não está formada e de que necessita de integração. O enredo do filme dialoga diretamente com o momento político em que o Brasil vivia.

A trama desse filme é uma fantasia política, num país fictício, com elementos históricos do Brasil e da América Latina, como um todo, chamado Eldorado. Uma revolução política toma conta. Os poderes executivos, legislativos e judiciários se aliaram com partidos políticos, assassinos e extremistas, o que dificultava muito a vida do povo, que sem saber a que

lado seguir, sem conhecimento crítico e de fácil manipulação, depositavam a esperança na chegada de um “salvador”, aclamado por cerceadores da liberdade. O discurso desse “salvador” agradava o estomago do povo, e também, encontrava facilidade de vender seu discurso que disseminava diretamente o preconceito e ao mesmo tempo podia dizer a quem amar ou odiar naquele momento.

Um dos principais personagens é Paulo Martins (Jardel Filho), jornalista, poeta e intelectual, que se envolve com política, aliando-se a outros políticos com questões nada nobres. O personagem oscila entre apoiar um ditador moralista ou um bonachão que promete governar para o povo, mesmo se aliando aos ricos. Paulo tem que escolher um lado, mas não confia em nenhum, assim como defende o povo sem acreditar na sabedoria popular. O poeta morre logo no início do filme, mas participa de toda a trama como narrador.

Esse filme foi lançado no período do Regime Militar no Brasil. Chegou a ser proibido por algum tempo, pois retratava a ganância pelo poder dos militares, militantes, empresários e intelectuais políticos. Sofreu vários cortes em determinadas cenas para poder ser liberado.

A importância desse filme para aula é mostrar o drama, característica tão presente nas obras barroca, e perpetrar uma relação entre os intelectuais do filme “Os Inconfidentes” e, desse, observando a forma em que essas figuras importantes na história brasileira são apresentadas. Tanto no filme de Joaquim Pedro de Andrade quanto no de Glauber Rocha, são poetas e sonhadores, e em ambos, esses poetas são combatidos. No “Os Inconfidentes”, parte dos diálogos são poesias dos poetas, já em “Terra em Transe”, o poeta é quem narra o filme. O professor deve levar os alunos a fazer um comparativo da situação política retratada no filme “Terra em Transe” com o filme “Os Inconfidentes” no contexto do Brasil atual, pois, aquilo que parecia apenas ficção criada pela obra fílmica, passou a ser realidade no Brasil atual, que é a guerra pelo poder.

6.3.2 Moça com brinco de pérola (2003), Peter Webber. (Girl with a Pearl Earring)

Conteúdo: Barroco nos países protestantes

Imagem do filme



FONTE: Disponível em: <<https://issocompensa.com/arte/jan-vermeer-het-melkmeisje-a-leiteira-1658-60>>. Acesso em 23 de novembro de 2018.

6.3.2.1 Contexto do filme

História fictícia focalizada no quadro do pintor Holandês Johannes Vermeer, “Moça com Brinco de Pérola” (1632-1675). Apesar de ser uma obra fílmica fictícia, o roteiro é biográfico, pois, a obra pictórica, o artista e seu mecenas, Peter Van Juijven, são reais, baseados no livro homônimo de Tracy Chevalier de 1999.

A moça é uma jovem protestante chamada de Griet (Scarlett Johansson) que, devido à cegueira do seu pai, vai trabalhar de doméstica contratada pela esposa de Vermeer. A grande preocupação da mãe de Griet são as orações. Sendo seus patrões católicos, ela teria que escutá-las. Isso ocorre logo na primeira cena da obra fílmica.

Vermeer é um pintor quase falido, que sustenta sua expressiva família com 13 filhos, esposa e sogra, por meio das encomendas de seu mecenas, um dos qual obriga ele a fazer um retrato de sua nova empregada. O pintor, para acrescentar um foco de luz na pintura, usa um brinco de sua esposa, sem ela saber. Quando descobre, com muito ciúmes, manda a empregada embora.

O que se pode observar é que desde o início, a empregada, que é filha de um pintor de azulejos, demonstra muito interesse pela arte, o que é sentido pelo pintor, que permite que ela

limpe seu atelier, que desde um incidente que teve com a esposa, ela nunca mais entrou lá. Também, em muitos momentos, ele a ensina e conversa sobre o assunto de arte, como no momento em que a ensina a produzir as cores a começar pelo moer dos minerais, misturando o pigmento com o aglutinante. Ou quando ele chama a atenção dela para as cores que existem nas nuvens, coisa que não fazia com sua esposa. Talvez por isso, o artista tenha preferido ter como musa inspiradora do seu mais famoso quadro “Moça com Brinco de Pérola”, a jovem empregada.

Nesse filme, o conflito é percebido em todos os personagens, cada um no seu próprio mundo. É um conflito típico do Barroco, que mesmo não encontrando o patrocínio da igreja, floresceu em países protestantes. O ano retratado é de 1665, em pleno período barroco.

É importante que se saliente como era a produção artística em países que não eram católicos, no período de desenvolvimento da arte barroca, e também o contexto econômico e social dos artistas nesses países.

O professor poderá instigar a pesquisa dos artistas e suas obras do Barroco nos países em que a religião católica não tinha força. Também deverá fazer a análise da obra, qual nomeia o filme, procurando as características da arte barroca, que em alguns detalhes se diferencia do barroco católico, principalmente nos temas que procuravam retratar cenas do dia a dia e retratos da burguesia, pois eram eles que financiavam essas obras. Na figura 94, mostramos a imagem da pintura de Vermeer e na 95, é a imagem composta para o filme. Percebe-se que em ambas as imagens foram compostas com o jogo de claro e escuro. Uma das principais características que nos remete ao Barroco é a alternância do uso de luz e sombra, pois mostra uma luz focada na personagem, banhando-a de claridade, mas com detalhes na penumbra e fundo, completamente escuro.



FONTE: Disponível em: <<https://www.wikidata.org/wiki/Q185372>>. Acesso em 23 de novembro de 2018.

Figura 95 - Moça com Brinco de Pérola, Scarlett Johansson. Foto de Peter Webber. Publicada em 2007.



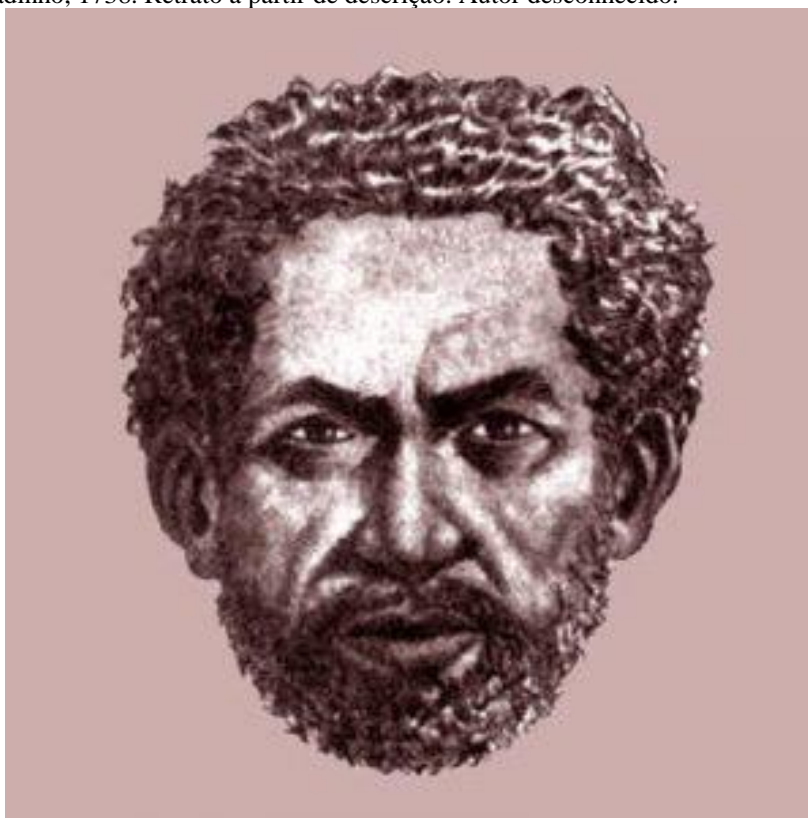
FONTE: Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-75364/fotos/detalhe/?cmediafile=18864199>>. Acesso em 23 de novembro de 2018.

6.3.3 O Aleijadinho (1978), Joaquim Pedro de Andrade.

Conteúdo: Barroco de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

Imagem do filme

Figura 96 – Aleijadinho, 1738. Retrato a partir de descrição. Autor desconhecido.



FONTE: Disponível em: <<http://voupassar.club/aleijadinho-vida-e-obra/>>. Acesso em 25 de novembro de 2018.

6.3.3.1 Contexto do filme

É um curta-metragem de Joaquim Pedro de Andrade, narrado pelo escritor Ferreira Gullar, com roteiro baseado nos escritos de Lucio Costa. Retrata a vida e obras do artista barroco, Aleijadinho. Além disso, o documentário traz uma contextualização da formação da cidade de Vila Rica, atual Ouro Preto, e as riquezas das igrejas barrocas. Mostra também, mesmo que rapidamente, um relato sobre a luta dos inconfidentes pela liberdade.

Nos três primeiros minutos da narrativa, o diretor procura informar o espectador, trazendo os dados do nascimento e filiação do artista. Contextualiza a cidade de Vila Rica (Ouro Preto) que, assim como no filme “Os Inconfidentes”, é mostrada em *close* para que o espectador se localize. O diretor ainda traz o surgimento e o porquê dessa cidade se consolidar rapidamente. Também nesses primeiros minutos do filme, são mostradas algumas igrejas, as quais o diretor

faz considerações sobre as características simples como os frontões com cacharia reta e pau a pique, contrastando com a riqueza das talhas douradas de seus interiores. Para encerrar a introdução do documentário, é apontada a história da descoberta do ouro nessa região, além de mostrar o palácio do governador da Coroa Portuguesa, que hoje é o museu da Inconfidência que, no longa-metragem “Os Inconfidentes”, podemos ver essa construção na cena logo após o enforcamento de Tiradentes, cena em que mostra a praça e as comemorações do dia de Tiradentes e o museu de fundo. Joaquim Pedro de Andrade, ainda assenta que o trágico desfecho político que o museu foi testemunha não deteve, portanto, o surto de renovação artística na cidade.

Num segundo momento, o filme passa a mostrar e contar a carreira de Antônio Francisco Lisboa, o qual teve como marco inicial o busto de mulher para um pequeno chafariz, datado de 1757. No decorrer do filme, o foco principal são as obras do artista em Ouro Preto, Mariana, Tiradentes e em várias outras cidades mineiras. Em cada obra apresentada, o diretor procura enfatizar as características de Aleijadinho, o que fica evidente desde sua primeira peça.

Na metade do documentário, a narrativa passa a abordar a doença do artista, doença essa que o desfigurou e restringiu seus movimentos, sendo necessário carregadores para transportá-lo de um lugar para outro, daí o nome Aleijadinho. O diretor deixa claro que a doença não o obrigou a parar de trabalhar, pois muitas de suas obras foram construídas tempos depois de sua doença, a qual o acompanhou até sua morte.

Os últimos minutos da obra fílmica é destinada para apresentar, de forma bastante detalhada, as imagens das obras de Antônio Francisco Lisboa.

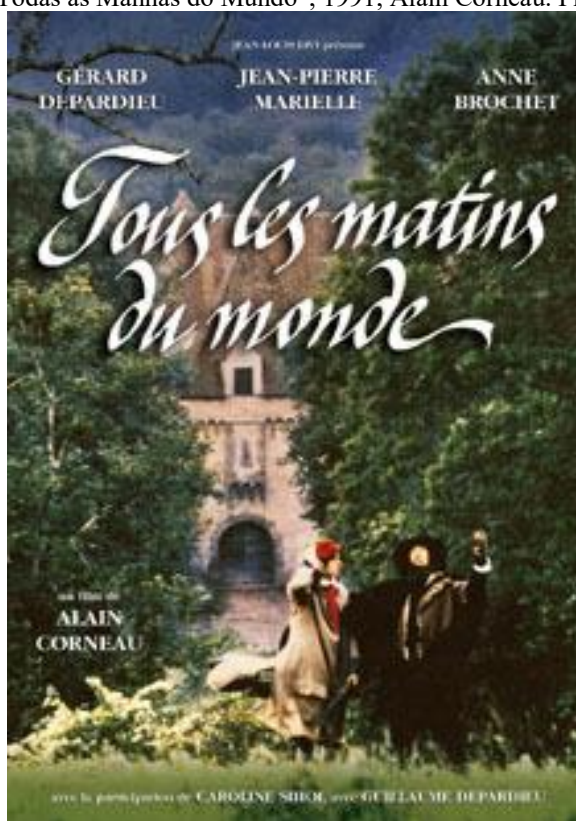
Esse mapeamento das obras de Aleijadinho é de extrema importância, pois não mostra só as obras consideradas mais famosas que se encontram em imagens de livros, mas todo o seu acervo documentado até aquele ano. Além disso, é claro, pode-se fazer uma análise da música barroca que logo no início do documentário se pode ouvir uma música sacra barroca e durante todo o documentário várias outras nos é apresentada como trilha sonora e para separar um bloco de narrativa do outro.

6.3.4 Todas as manhãs do mundo (Tous Les Matins Du Monde), (1991), Alain Corneau.

Conteúdo: Música Barroca e o uso do *chiaroscuro* na fotografia do filme.

Imagem do filme

Figura 97 -Cartaz do filme “Todas as Manhãs do Mundo”, 1991, Alain Corneau. França.



FONTE: Disponível em: <<https://ajanelaencantada.wordpress.com/2014/04/05/todas-as-manhas-do-mundo-1991/>>. Acesso em 25 de novembro de 2018.

6.3.4.1 Contexto do filme

Narra a história e a relação de um famoso compositor da corte francesa de Luiz XIV Marin Marais (Gérard Depardieu), com seu mestre. O contexto histórico do filme é o período Barroco. A trilha sonora composta na época é harmônica e cheia de sentimentos. As imagens deixam evidente o uso do *chiaroscuro*, característica bastante evidente nas obras das artes plásticas desse período artístico.

O enredo é uma adaptação do livro homônimo de Pascal Quignard, o qual narra, basicamente, a história de um gambista (músico que toca o instrumento musical chamado viola de gamba), o qual teve aula com os maiores conhecedores desse instrumento.

Na primeira cena mostra um diálogo de Marin Marais, com idade bastante avançada, contando para outros músicos a sua vida musical. Conta que era cantor, mas um dia perdeu a voz e decidiu virar um instrumentista de viola de gamba. Explica que teve aula com grandes professores, mas seu sonho era ter aula com o maior deles, que era maior de todos os tempos, o músico compositor e gambista Sainte-Colombe. Porém, isso era muito difícil, pois vivia recluso pela dor da perda de sua esposa. Sua amada falecera quando o maestro estava em

viagem. Ao voltar, decidiu construir uma pequena casa no jardim, onde se dedicava a melhorar sua técnica musical e educar moral e musicalmente suas duas filhas.

Depois de muita insistência, Marais consegue com que o grande mestre o aceitasse como aluno, mas tocar um instrumento apenas não seria o suficiente. De acordo com o mestre, ele teria que viver a música. Com o tempo, o jovem Marais aprendeu a dominar o instrumento, apaixonou-se e se casou com a filha do professor, porém, não conseguiu chegar a desenvolver a música como Colombe, uma vez que não a vivia.

O filme todo é narrado por meio de *flashbacks* do velho Marais, o qual relembra o tempo em que conviveu e aprendeu com seu mestre e com as filhas desse, principalmente de sua amada Madeleine (Ane Brochet), que agora está morta. Mostra sua vida como músico na corte francesa, na qual percebe que seu mestre tinha razão, pois sua música não era feita para ser executada em um palácio para pessoas que, muitas vezes, não sabiam apreciá-la. Agora bastante velho, pensa em deixar a corte, pois percebeu que até os músicos que o cerca não sabem contemplar a plenitude de sua música.

Ao sair da corte, volta a se aproximar do mestre St. Colombe (Jean-Pierre Marielle), que ainda estava vivendo no interior da França. O encontro com esse músico permite compreender e acertar suas composições, pois percebe que a música barroca só consegue exprimir aquilo que não tem palavra para exprimir. No caso deles, só conseguem a perfeição quando compõem para suas amadas que estão mortas.

O professor observador pode chamar a atenção dos alunos para a fotografia do filme, fazendo análise das imagens das cenas, pois são carregadas de características da arte barroca, como o uso da luz e sombra para criar o contraste de claro e escuro. Para a música, pois todo o enredo é entorno dela, podendo comparar com as músicas do documentário “O Aleijadinho”, pois também traz a música barroca, só que sacra. O Drama também pode ser explorado, pois essa característica é uma constante durante todo o filme e para a metáfora. A linguagem dos mortos é tratada como metáfora para aquilo que a música tem de mais eficaz, que é a linguagem do inexprimível.

Outro ponto sobre o qual o professor poderá fazer um comparativo da fotografia do filme, é com as obras de Georges de La Tour⁴⁷, pois são imagens atenciosamente construídas como telas ou réplicas desse artista, como podemos ver na figura 98.

⁴⁷ Georges de La Tour, de acordo com Bardi (1975), foi um artista barroco francês que nasceu em 1593 e faleceu em 1652. Foi nomeado como o pintor do rei em 1638. Muito conhecido pelas pinturas com efeitos de luz e sombra e por pintar de forma simplificada. Sua obra mais conhecida é “Education of the Virgin”, que se encontra em Nova Iorque. Durante sua vida artística recebeu influência de vários pintores do Barroco, principalmente de Caravaggio.

Figura 98 -Education of the Virgin (Educação da Virgem), 1640, Georges de La Tour. Óleo sobre tela, 84 cm por 100 cm. Museu The Frick Collection de Nova Iorque.



FONTE: Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/georges-de-la-tour/education-of-the-virgin>>. Acesso em 30 de novembro de 2018.

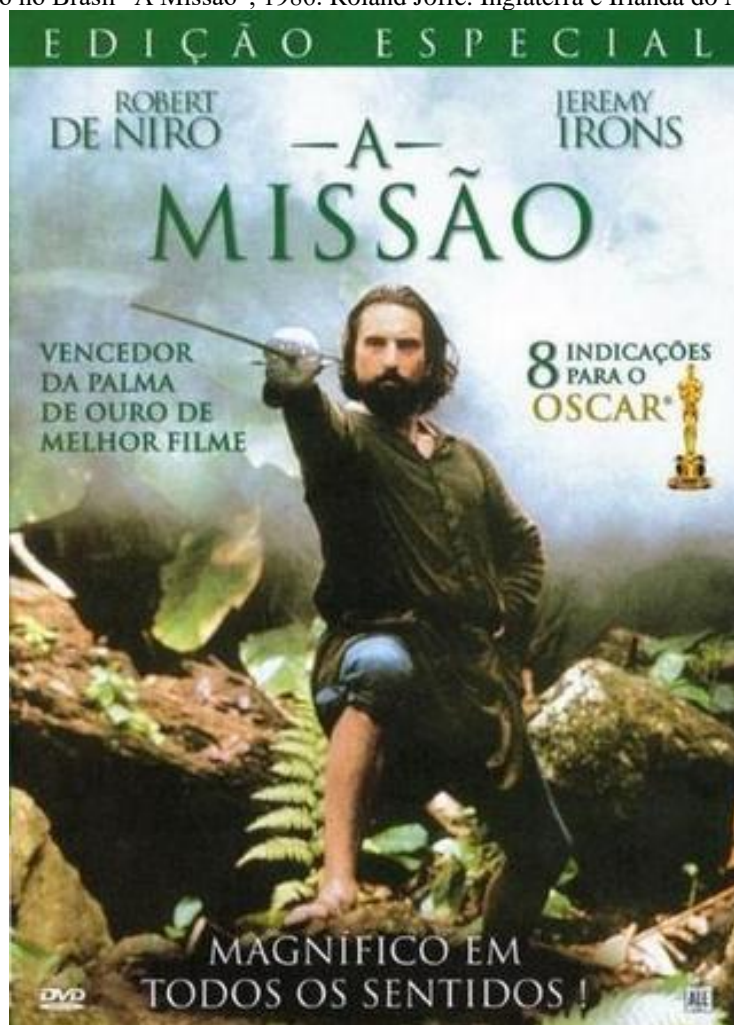
Pode ser abordado, também, o Barroco Palaciano, pois esse tipo de arte foi bastante desenvolvido na França nesse período. Tanto Paris quanto Versalhes eram centro da arte barroca francesa, sendo o Palácio de Versalhes, a maior expressão da arte barroca desse estilo.

6.3.5 A Missão, (The Mission) (1986), Roland Joffé.

Conteúdo: Arte religiosa dos Jesuítas

Imagem do filme

Figura 99 -Divulgação no Brasil “A Missão”, 1986. Roland Joffé. Inglaterra e Irlanda do Norte.



FONTE: Disponível em: <https://historiativanet.files.wordpress.com/2011/12/a_missao.jpeg>. Acesso em 25 de novembro de 2018.

6.3.5.1 Contexto do filme

O filme, baseado em fatos reais, trata dos conflitos envolvendo os Jesuítas, as Coroas Ibéricas e o Papa. A trama traz o contexto das Reduções Jesuíticas no sul do país, conhecido como Sete Povos das Missões. Os padres da Companhia de Jesus são mostrados como mocinhos que permaneciam entre os índios das tribos Guarani tratando dos ensinamentos religiosos, trabalhos manuais como produção de instrumentos musicais e o ensino da música. Os Bandeirantes são mostrados como bandidos, mercadores de escravos, que caçavam os indígenas para vendê-los a outros escravagistas.

O período retratado é o momento da expulsão dos Jesuítas do Brasil (por volta de 1758), mostrando a luta do padre Gabriel (Jermy Irons) para proteger os indígenas e cristianizá-los. O padre enfrenta problemas com o mercador de escravos Rodrigo Mendonza (Robert de

Niro) que, após assassinar o próprio irmão, resolve abrir mão de seu ofício de mercador e acompanhar o padre para também se tornar um Jesuíta, vivendo junto aos índios que antes perseguia.

No primeiro momento do filme, é exibido um padre ditando uma carta que seria destinada ao papa, contando sobre a morte de um padre na Missão de São Carlos e de como os Jesuítas influenciavam na vida dos nativos do Sul da América do Sul. Conta que os indígenas são muito bons em música e na produção de instrumentos musicais. Enquanto esse padre fala, as imagens ilustram o convívio, de forma pacífica, nas Reduções.

A próxima cena traz os indígenas carregando o corpo do padre, mencionado na carta, amarrado em uma cruz e lançado nas águas, para que o rio levasse. Enquanto os créditos iniciais são mostrados, a imagem de fundo é da chegada do padre Gabriel, para substituir o outro que morreu, enfrentando muitos obstáculos, como a grande cachoeira (Cataratas do Iguazu), a mata fechada e os índios hostis. Mesmo assim, consegue chegar até a Missão de São Carlos. O padre, por meio de sua música, constrói uma relação de confiança e amizade com os nativos que viviam na Redução. A cena seguinte mostra a ação do Bandeirantes, juntamente com o mercenário Rodrigo Mendonza, aprisionando e matando índios.

Essas são as cenas introdutórias. Na sequência, as cenas sempre mostram a vida nas Reduções e na vila, onde os indígenas capturados são vendidos como escravos para desenvolver todo tipo de trabalho.

No final do filme, ocorre a expulsão dos Jesuítas do Brasil. Por ordem do Marques de Pombal, muitos nativos foram assassinados, outros fugiram para o mato, e outros ficaram relutantes em voltar à floresta, pois sempre lhes foram pregados que na mata vivia o mal. Dessa forma, deu-se fim às Missões Jesuíticas no Brasil, restando apenas algumas ruínas.

Nas Reduções, as construções, em sua maioria, eram simples, com madeira lascada, bambu e cobertura de capim ou folhas de palmeiras. Já o ensinamento artístico era refinado, repassando a arte erudita exportada da Europa. Em alguns momentos do filme, porém, mostra outro tipo de construção, mais resistente, que é a Redução de São Miguel, localizada no estado do Rio Grande do Sul. Nessa redução, suas ruínas sobreviveram ao tempo e podem ser vistas até hoje.

Figura 100 - O Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo, Companhia de Jesus, 1687, Rio Grande do Sul, Brasil.



FONTE: Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sao_Miguel_das_Missoes>. Acesso em 26 de novembro de 2018.

É importante que o observador promova o debate em sala de aula, considerando os Jesuítas, uma das primeiras ordens religiosas vinda para a colônia, uma vez que trouxeram consigo a cultura, arte e costumes europeus, disseminando-os aos nativos. Nos grandes centros como Salvador e Rio de Janeiro, foram responsáveis por inúmeras construções arquitetônicas barrocas com materiais duráveis. A grande maioria está resistindo ao tempo, assim como as suas decorações barroca. Por isso, é importante que o observador incentive seus alunos a pesquisar imagens das construções dos Jesuítas em outras localidades como Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco, para comparar com a de São Miguel, a fim de perceber as semelhanças e diferenças entre a ruína e as construções barrocas dessas cidades.

Além disso, o professor deve chamar a atenção para as cenas do filme, nas quais são mostrados os indígenas fazendo arte em prol da religião, lembrando que essa é uma das funções da arte barroca desde o seu nascimento.

O educando precisa entender que os povos indígenas, mesmo sendo mostrado no filme como beneficiário desses ensinamentos, foram as grandes vítimas nesse processo de colonização e aculturação, com reflexo até os dias atuais.

6.3.6 O Aleijadinho: Paixão, Glória e Suplício (2003), Geraldo dos Santos

Conteúdo: Barroco e Rococó em Minas Gerais

Imagem do Filme

Figura 101 -Cartaz do filme “O Aleijadinho: Paixão, Glória e Suplício, 2003, Geraldo dos Santos. Brasil.



FONTE: Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Aleijadinho:_Paixao,_Gloria_e_Suplicio>. Acesso em 26 de novembro de 2018.

6.3.6.1 Contexto do filme

O filme é baseado nos escritos de Rodrigo Bretas, historiador, que fez uma ampla pesquisa sobre a vida de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Durante toda a trama, a história é contada por meio de *flashbacks*, que são lembranças de Joana Lopes, nora de Aleijadinho.

O contexto histórico do filme é o período da produção barroca e rococó em Minas Gerais, contudo, traz também, o ambiente da Inconfidência Mineira, por meio da participação

dos poetas Claudio Manuel da Costa e Tomaz Antônio Gonzaga, assim como no filme “Os Inconfidentes”, que também traz esses poetas.

O filme inicia com um texto explicativo referente a epopeia dos bandeirantes que entraram em Minas Gerais e encontram ouro e pedraria em profusão. Devido a esse fato, a cidade de Vila Rica (Ouro Preto) surgiu.

Com a descoberta do ouro, muitos artistas, artesões e arquitetos foram enviados de Portugal, além de milhares de escravos para trabalhar nas minas e nos rios, onde também podia ser encontrado ouro. Entre os artistas, encontrava-se Manuel Francisco Lisboa, que desenvolvia vários ofícios como entalhador, escultor e arquiteto. Mais tarde, casou-se com uma escrava e como resultado da união dos dois, nasceu Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, considerado a maior figura do estilo artístico religioso que floresceu naquela região.

Antônio Francisco Lisboa é mostrado desde o seu nascimento, quando criança, sendo aprendiz de seu pai, Manuel Francisco Lisboa, até sua doença misteriosa que o acometeu aproximadamente aos quarenta anos, causando muitas dores e sofrimento, restringindo os movimentos, tirando-lhe a visão de um olho, e fazendo-o perder todos os dedos dos pés e os das mãos secaram, tornando-o inútil. A dor que essa doença causava era tanta que, em certo momento do filme, mostra-se o artista cortando o próprio dedo do pé para aliviar o sofrimento. Todo esse sofrimento acompanhou-o até sua morte, quando já tinha mais de setenta anos. Suas obras arquitetônicas e peças artísticas são apontadas detalhadamente, com datas e o nome de quem as encomendaram.

No plano político, o filme traz alguns aspectos da luta pela emancipação e liberdade, conduzida pelos Inconfidentes, reprimida de forma violenta, cujo resultado já vimos no filme de Joaquim Pedro de Andrade, “Os Inconfidentes”. A obra fílmica também mostra o envolvimento de Aleijadinho com os Inconfidentes, principalmente com Claudio Manuel da Costa, pois, como o poeta possuía um grande acervo de livros sobre a arte barroca e rococó, era na casa dele que Antônio Francisco ia estudar e que, talvez por isso, o artista tenha sofrido a influência rococó.

Em relação aos poeta inconfidentes, o que chama a atenção é o fato que nessa obra fílmica, ao contrário do que mostrou o filme “Os Inconfidentes”, o poeta Claudio Manuel da Costa é assassinado.

O professor poderá chamar a atenção para as obras que são mostradas nesse filme, pois por meio delas se pode fazer um debate sobre o barroco mineiro, pois, além de Aleijadinho, outros artistas, como João Gomes Batista (escultor que foi mestre de Aleijadinho) e Francisco Xavier de Brito, são citados. O professor também pode fazer uma análise do filme, usando os

textos “O Barroco e o Rococó em Pernambuco, Salvador e Rio de Janeiro” e “O Barroco e o Rococó em Minas Gerais”, presentes no livro *Barroco e Rococó no Brasil*, de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2014), já indicado nesse capítulo. Nessa análise, pode-se mostrar as imagens das obras que aparecem no filme, encontrando as características do Barroco e do Rococó descritos no filme.

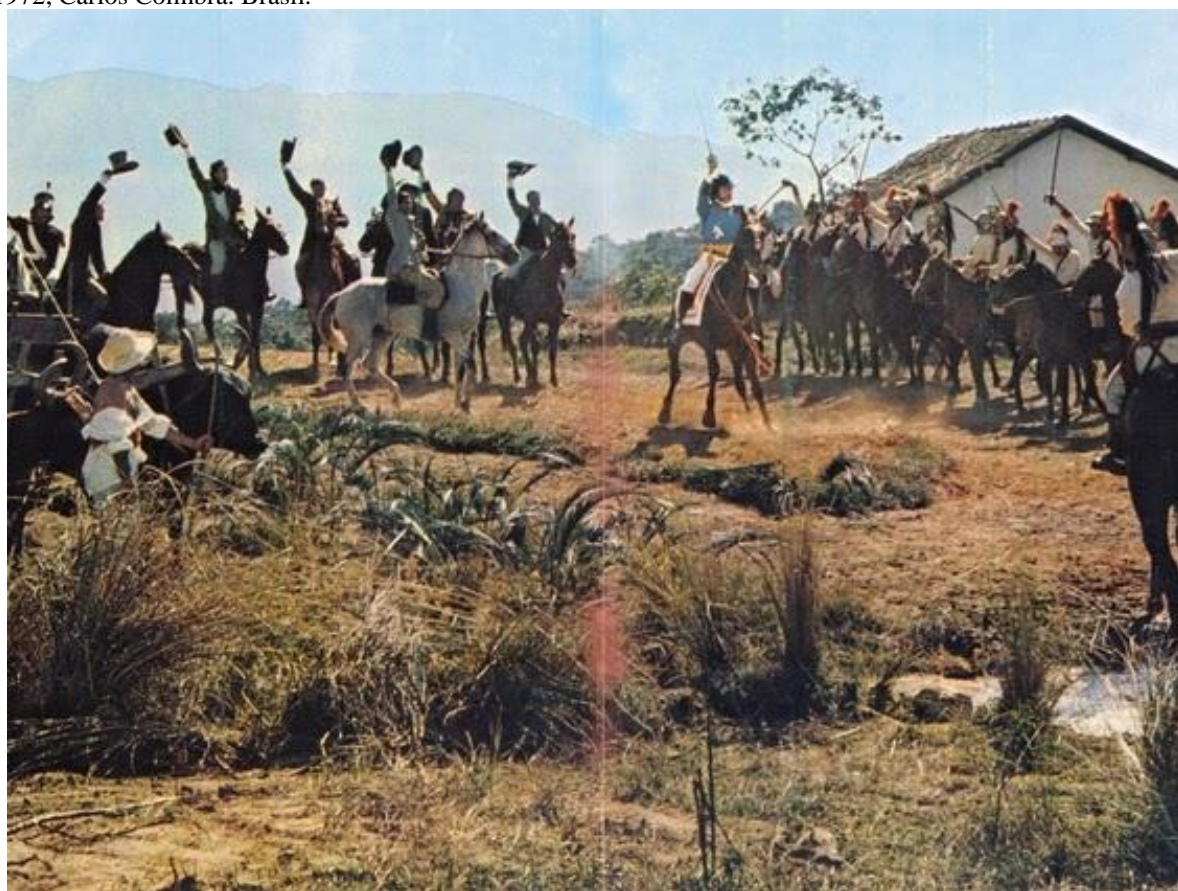
O aluno deve ficar atento para a fase de transição do artista barroco para o Rococó. Isso, no decorrer do filme, é mostrado sutilmente.

6.3.7 Independência ou Morte (1972), Carlos Coimbra.

Conteúdo: Liberdade e opressão

Imagem do filme

Figura 102 - Imagem da cena em que D. Pedro dá o grito da independência no filme *Independência ou Morte*, 1972, Carlos Coimbra. Brasil.



FONTE: Disponível em: <<http://blogdorickpinheiro.blogspot.com/2014/09/recordar-e-rever-independencia-ou-morte.html>>. Acesso em 27 de novembro de 2018.

6.3.7.1 Contexto do filme

Esse filme não tem uma relação com a arte barroca, mas se pretendeu, com a indicação, criar um paralelo entre o filme “Os Inconfidentes” e esse, pois o objeto de discussão em ambos os filmes é o mesmo: a liberdade do Brasil. A tão sonhada liberdade que levou à morte e ao degredo dos Inconfidentes, é enfim conquistada, quando D. Pedro I, no lombo do seu cavalo gritou a “frase de efeito”: “Independência ou Morte!” Essa independência não veio por meio da luta do povo, mas sim, por vontade da própria Coroa Portuguesa. É um filme que conta, de maneira romanceada, a história de um momento muito importante para o Brasil.

O contexto histórico desse filme vai do dia da renúncia de D. Pedro I (Tarcísio Meira), que traça um perfil do monarca desde quando criança veio da Europa para esse país, pois sua família fugia das tropas de Napoleão, até sua elevação a Príncipe Regente. Em curto espaço de tempo a conjuntura política se torna insustentável e D. Pedro I proclama a independência, mas sua implicação extraconjugal com a futura Marquesa de Santos (Glória Menezes) irrita opositores em diferentes âmbitos, gerando uma forçosa deterioração política.

Logo na primeira cena, mostra-se D. Pedro I no palácio, rodeados de revoltosos, que não concordavam com a maneira em que ele comandava o país. Nessa mesma cena, vemos um menino, que é o próprio D. Pedro I, ainda criança, brincando com meninos que pertenciam a uma classe muito distante da sua. Mostra também D. Carlota Joaquina (Heloisa Helena) se lamentando pela forma com que a criança está sendo educada neste país e, como podemos observar no filme, essa educação tornou-o com caráter arrogante, impetuoso, audacioso, além de levar a ter aversão às artes.

O menino de gênio difícil do início do filme, que nada lembra um príncipe, repete-se em vários momentos, principalmente quando não era mais menino ao não escutar mais seus conselheiros, nem mesmo os que tinham visão mais apurada para a política. Por isso o período de seu governo, pelo que vemos na película, foi marcado por tentativas de conciliação de sua tendência absolutista com um grupo mais liberal e pela tentativa de manipulação desses grupos por meio de distribuição de títulos de nobreza.

Quando o Príncipe Regente vai junto às tropas para enfrentar os revoltosos estrangeiros, seu comportamento é similar ao do menino brigão da primeira cena, assim como quando ignora uma comissão estrangeira que veio reconhecer o seu governo. Também, quando debilitado por um mal-estar, junto às margens do Rio Ipiranga, grita a Independência do Brasil.

Então, quando já não tem mais poder político, não conseguindo manipular seus adversários, D. Pedro I renuncia, delegando ao seu antigo parceiro, José Bonifácio (Dionísio

Azevedo), a educação do seu filho D. Pedro II, o qual teve o oposto da educação do pai, desenvolvendo o gosto pelas artes e pela educação em geral. A cena final do filme mostra um Príncipe Regente voltando para Portugal, desgastado física e moralmente, deixando uma promessa no colo do seu filho ainda criança.

Sessenta anos depois da Independência do Brasil, o artista Pedro Américo⁴⁸ pintou uma obra chamada de “Independência ou Morte”, hoje conhecida como “O Grito do Ipiranga”. Essa obra serviu como modelo para a cena do filme em que foi proclamada a Independência do Brasil de Portugal, como podemos ver nas figuras 102 e 103.

Figura 103 - Independência ou Morte, O Grito do Ipiranga, 1888, Pedro Américo. Óleo sobre tela, 415 cm por 760. Museu do Ipiranga, São Paulo.



FONTE: Disponível em: < [https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/independencia-ou-morte-pedro-americo/](https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/independencia-ou-morte-pedro-americ/)>. Acesso em 27 de novembro de 2018.

Além de traçar um paralelo desse filme com o outro supracitado, pode-se também relacionar com o discurso excessivo de autopromoção do regime militar, principalmente o do general Médici, que governou o Brasil de 1969 a 1974.

⁴⁸ **Pedro Américo de Figueiredo Mello**, de acordo com Barata (1983), nasceu na cidade de Areia, na Paraíba e faleceu em Florença, na Itália. Foi um pintor, caricaturista, desenhista, professor e escritor brasileiro que pertenceu à escola romântica. Sua principal obra é “Independência ou Morte”, hoje conhecida como “O Grito do Ipiranga”, que foi pintada para o salão de honra do museu do Ipiranga.

6.3.8 Vidas secas (1963), Nelson Pereira dos santos

Conteúdo: Drama barroco e Cinema Novo

Imagem do filme

Figura 104 - Cartaz do filme, “Vidas Secas’ 1963, Nelson Pereira do Santos. Brasil



FONTE: Disponível em: <<https://blogdoviamundo.wordpress.com/2013/08/28/renato-silveira-comenta-os-50-anos-de-vidas-secas-no-viamundo/>>. Acesso em 28 de novembro de 2018.

6.3.8.1 Contexto do filme

É uma adaptação do clássico de Graciliano Ramos escrito em 1938, que retrata o contexto do sofrimento de uma família nordestina, que vaga pelo sertão em decorrência da seca que assolou essa região. Mostra também os problemas humanos e sociais vividos por pessoas exploradas, não só pela natureza improdutiva, mas principalmente pela sociedade díspar e opressora.

O filme começa e termina, praticamente, com a mesma cena da família carregando seus pertences em uma trouxa, fugindo da seca, em busca de algo melhor, mesmo que esse algo seja incerto de encontrar. A primeira e a última cena mostram a sina do povo do sertão, que

mesmo trabalhando o ano inteiro, no final sempre estão sem posses devido à estiagem que consome tudo o que plantam ou criam. Mostra também a exploração dos seus patrões que, além de explorar, enganam esse povo sofredor.

Percebe-se, no decorrer do filme, que Fabiano e sua família são nômades, não possuem moradia fixa, precisando se deslocar sempre que a estiagem chega. O filme aborda a exploração e as injustiças que a família é submetida, pois, depois de muito caminhar, chegam numa fazenda abandonada, resolvem ficar, poucos dias depois a chuva chega e o dono retorna muito zangado pela invasão em sua propriedade, mas com Fabiano diz que pode ser útil, pois sabe lidar com o gado, acaba por contratar Fabiano para trabalhar como vaqueiro. Entretanto, o dono se aproveita de seu trabalho, cobrando preços abusivos pelos mantimentos e roubando parte de seu salário. Outro exemplo de injustiça é quando um policial prende Fabiano sem nenhum motivo.

O diretor representou o calor e a claridade do sol de uma forma muito intensa, pois, esse sol, era o responsável pelo sofrimento desse povo, tanto que o menino mais velho considerava tudo aquilo um inferno, pois, quando perguntou para sua mãe o que significava inferno, ela respondeu que era um lugar muito quente com espetos, e, isso, era o que ele via todos os dias: muito calor e espinhos secos.

Fabiano é um homem trabalhador, cansado, bruto, bravo e obstinado, mas ao mesmo tempo tem lampejos de sensibilidade, como no momento de sacrificar a cachorra Baleia. Ele parece sentir tristeza por fazer aquilo e tenta retardar até o último momento. Entretanto, essa mesma sensibilidade não é demonstrada com a família, que durante a caminhada para achar o lugar para viver, quem carrega o peso da água, da pouca comida, dos objetos de cozinha, além de um dos filhos, é a mulher e o menino mais velho. Ele apenas carrega uma pequena sacola a tira colo e uma espingarda. Só carrega o menino mais velho quando, quase chegando, o menino cai de cansado.

A obra fílmica também nos exhibe que com todas as adversidades enfrentadas pela família, eles continuam com esperança, como quando a mulher fala que um dia serão gente e dormirão numa cama de couro. Essa esperança se esvai em certos momentos, principalmente nas injustiças, mas na maioria das vezes ela é percebida.

A seca no Nordeste brasileiro não foi apenas explorada pelo cinema e literatura. Outros artistas também se manifestaram referente a esse tema, como o pintor Modernista Cândido Portinari, que fez uma série de obras retratando os resultados dessa estiagem para os seres humanos que lá habitavam, como podemos ver na figura 102, na qual o artista pinta uma família fugindo da seca, assim como a família do filme.

Figura 105 - “Os retirantes”, 1944, Cândido Portinari. Óleo sobre tela, 190 cm x 180 cm. MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.



FONTE: Disponível em: <<https://www.culturagenial.com/quadro-retirantes-de-candido-portinari/>>. Acesso em 28 de novembro de 2018.

O que pode ser explorado nessa película é o drama vivido por esse povo, bem característico do barroco, além da religiosidade, fazendo que suas ações sejam feitas por emoção, e não pela razão, de forma a aceitar o que compreendem como destino, por mais difícil que seja. Poder-se-á explorar também o movimento Cinema Novo, pois é um filme que melhor representa a proposta estética e política desse movimento. Além disso, não dá para não discutir o uso da luz, pois, nesse filme, houve uma aplicação de luz que deixou a fotografia superexposta propositalmente para dar a impressão de claridade solar excessiva.

O professor pode fazer um contraponto com o filme “Os Inconfidentes” em relação à exploração existente nesse contexto, por conta dos donos das terras, causando a desigualdade

social e econômica na sociedade, como a exploração existente da Coroa Portuguesa, no contexto da Inconfidência Mineira.

Considera-se que as indicações desses filmes podem contribuir para ampliar as discussões e aprendizado por meio de filmes, não só do conteúdo Barroco, mas também dos outros temas abordados na análise do filme “Os Inconfidentes”, que foram o da Inconfidência Mineira e da Ditadura Militar no Brasil de 1964 a 1985.

6.4 Sugestões de livros sobre o Barroco e Cinema

Além das atividades e dos filmes indicados, deixamos aqui, também, indicações de alguns livros para quem quiser se aprofundar no assunto Barroco e cinema. Além de útil para desenvolver um plano de aula, podem ser indicados aos estudantes, para enraizar o conhecimento.

6.4.1 Barroco

Barroco: Teoria e Análise, de Afonso Ávila (São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997). O autor, o qual é um poeta e estudioso mineiro, faz uma reavaliação crítica da arte barroca no âmbito internacional, passando por Portugal até chegar ao Brasil. Traz, basicamente, uma visão crítica e analítica dos aspectos fundamentais da arte estilo barroco, bem como as estruturas ideológicas na literatura, música, arquitetura e artes plásticas do período. É escrito em linguagem de média complexidade e possui riqueza de ilustrações.

Barroco e Rococó, de Germain Bazin (trad. Álvaro Cabral, 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010). Com finalidade de estudar a arte barroca e o Rococó. Mostra que o período de 1600 e 1700, são épocas de maior variedade de expressão no ocidente, dando a impressão que cada povo europeu inventou as formas artísticas que melhor se ajustava a seus gênios, ajustando-se, até mesmo, em credos diferentes.

Literatura Barroca: Literatura Portuguesa, de Francisco Maciel Oliveira (São Paulo: Global, 1986). Fornece ao leitor um rico mural da literatura portuguesa do século XVII ao estudar o Barroco. A exuberante forma, o exagero ornamental, tão comum nas artes plásticas, também presente na literatura, uso de hipérbole e metáfora são as linguagens barrocas que o autor examina profundamente, além de ilustrar com trechos de obras de autores desse período.

Uma nova História da Arte, de Julian Bell (trad. Roger Maioli. São Paulo: Martins Fontes, 2008). Trata-se basicamente, de uma introdução à história geral da arte com narrativa inovadora, unindo diversas tramas em relato envolvente. Procura responder vários questionamentos sobre arte, evitando, porém, de seguir os caminhos seguidos por histórias anteriores, optando por uma perspectiva global, não apenas a história da arte oriental.

O Rococó Religioso no Brasil e seus Antecedentes Europeus (São Paulo: Cosac Naify, 2003). E **Barroco e Rococó no Brasil**. Ambos de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (Belo Horizonte: C/Arte, 2014). São livros importantíssimos para a compreensão e diferenciação da arte barroca e rococó, principalmente de Minas Gerais. No primeiro livro, a autora faz o caminho do Rococó até chegar ao Brasil, já no segundo, a autora mostra a diferença do Barroco e do Rococó em diversas regiões do país e onde encontra-los.

Arte Comentada: da pré-história ao pós-moderno, de Carol Strickland (trad. Ângela Lobo de Andrade – Rio de Janeiro: Ediouro, 2004). É um livro para leitura rápida, no entanto é completo, trazendo a história da arte da pré-história até o pós-moderno. É estruturado de forma diferente dos livros convencionais, com textos sucintos de no máximo uma página e explicações em colunas com abordagem visual e textual que não são vistos em outro livro do mesmo seguimento.

Igrejas Barrocas do Brasil, de Percival Tirapeli (São Paulo: Metalivros, 2008). Com mais de 360 imagens, é o mais completo referencial das igrejas coloniais do Brasil. Apresenta, por meio de fotografias e textos, a história de mais de oitenta igrejas barrocas nas regiões Nordeste, Norte e Sudeste do país.

O Esplendor do Barroco Luso-brasileiro, de Benedito Lima de Toledo (2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015). O autor procura fazer o caminho do Barroco de Portugal e sua influência no Brasil, as características que só existe aqui e o porquê dessas características.

6.4.2 Cinema

Fundamentos da produção cinematográfica, de Jane Barnwell (trad. Janisa S. Antoniazzi. Porto Alegre: Bookman, 2013). Procura unir uma linguagem acessível e material visual para explicar de forma clara e concisa, todo o processo de produção de filmes. Traz os conceitos básicos e mostra os diferentes métodos de trabalhos dos profissionais do cinema.

A Linguagem Secreta do Cinema, de Jean Claude Carrière (trad. Fernando Albagri e Benjamim Albagri. 1 ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006). É uma das mais

importante obras sobre a linguagem cinematográfica, que além dos elementos da linguagem cinematográficas, apresenta como o cinema subverte o tempo.

Odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus, de Laurent Desbois (trad. Julia da Rosa Simões. São Paulo: Companhia das Letras, 2016). O autor coloca que o desenvolvimento do cinema brasileiro se deu graças aos seus autores que souberam sonhá-lo, e que se o cinema sobreviveu ao longo de todos esses anos foi graças ao inconformismo daqueles que registram nossas carências e injustiças estruturais.

Cinema e educação, de Rosália Duarte (3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009). Traz o cinema na escola como atividade fundamental para socializar e inserir o aluno no mundo da cultura. A autora conta suas experiências como espectadora e da importância dessa arte para o desenvolvimento humano a partir da infância.

Tudo sobre cinema, de Philip Kemp (trad. Fabiano Morais...et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011). Este livro é para os que querem saber mais sobre a sétima arte, pois é um guia especializado sobre a história do cinema. Escrito cronologicamente e ilustrado com imagens de cenas inesquecíveis, abrangendo todos os gêneros.

A Linguagem Cinematográfica, de Marcel Martin (trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivros, 2007). Para melhor compreendermos um filme, precisamos aprender a lê-lo e, para isso, necessitamos conhecer seus elementos que o compõem, por isso, esse livro é extremamente importante, pois o autor coloca, de modo claro, esses elementos e suas funções dentro do filme.

Literatura e cinema: encontros contemporâneos, organizado por Ana Maria Lisboa de Melo et al. (Porto Alegre: Dublinense, 2013). É um livro coletânea com vários textos de estudantes, que mostra a aproximação da literatura com o cinema. Traz que o cinema tem dependência na literatura.

Como usar o cinema na sala de aula, de Marcos Napolitano (São Paulo: Contexto, 2003). Para quem se dispõem trabalhar com filmes na sala de aula, esse livro é indispensável, pois o autor traz instruções claras de como usar o cinema como mera ilustração. Ajuda os professores no planejamento das atividades, além de trazer sugestões de filmes e atividades baseadas nos conteúdos fílmicos por disciplinas, temas transversais e atividades especiais baseadas no conteúdo, na técnica ou na linguagem do cinema.

Trabalhar o cinema em sala de aula significa ir além do quadro/giz e teoria. É oportunizar ao educando a exploração de outras formas de aprender, é desafiar a ultrapassar seus limites. Porém, o professor deve sair do uso do filme para ilustrar conteúdos, para o momento de lazer e/ou ocupar o tempo na falta de outros professores, mas ao mesmo tempo,

não deve negar sua condição de arte e produto cultural, que vincula crenças e valores que fazem parte da sociedade. Nem mesmo deixar de perceber a magia e o encantamento que provoca ao espectador.

Os professores devem ler, analisar, estudar os filmes como se fossem livros, pois são textos representados e, se bem trabalhados, são fontes de informações importantíssimas para o ensino e aprendizagem de qualquer público.

Considerações finais

Não se pretende, no momento, apresentar respostas definitivas às questões levantadas no decorrer da pesquisa. Apresenta-se, apenas, as respostas satisfatórias, de acordo com o momento e condições em que esse trabalho foi realizado. Na verdade, a retomada de um percurso inaugura novas problemáticas, possibilitando a abertura para outros questionamentos. Compreende-se, a partir dessa afirmação, que tanto o conteúdo dos capítulos, quanto o dessas considerações se constituem respostas limitadas e, conseqüentemente, provisórias aos objetivos propostos para essa pesquisa.

Essa dissertação possuiu um objetivo geral de desenvolver uma metodologia de ensino para trabalhar o conteúdo Barroco, com os acadêmicos dos cursos de Licenciaturas em Artes, por meio do uso do cinema em sala de aula, analisando o filme “Os Inconfidentes” de Joaquim Pedro de Andrade, com a finalidade de proporcionar aprendizado aos educandos de forma dinâmica e reflexiva. Com isso, considera-se que este objetivo tenha sido atingido, pois, considerando todos os aspectos teóricos e de análise do filme, possibilitou a produção da metodologia proposta, com atividades práticas e de pesquisa, além de indicações de outros filmes possíveis de se trabalhar o conteúdo, e de livros sobre o assunto.

Com relação ao caminho seguido para desenvolver a metodologia, que são os objetivos específicos, cada um deles foram resolvidos por meio de elaboração de referencial teórico consistente, sendo que o estudo aprofundado da história do Barroco, trajetória, características, barroco luso-brasileiro e o Barroco no Brasil, foram estudados no terceiro capítulo desse trabalho, no qual se pode verificar a definição do termo Barroco. O Barroco que nasceu na Europa, trilhou o caminho por vários países, chegando por intermédio de Portugal, ao nosso país. Aqui no Brasil, desenvolveu-se em várias regiões, principalmente litorâneas, onde pode ser visto sobretudo nas igrejas construídas por ordens religiosas. Na região não litorânea de Minas Gerais, essa arte também desenvolveu, porém, alguns materiais foram substituídos pela dificuldade de transportar. Nos países católicos, a função do Barroco era de levar os fiéis de volta para a igreja, pois esses fiéis haviam se afastado devido à Reforma Protestante. Por isso, as características dessa arte são bastantes marcantes, uma vez que provocam emoção e conflito ao observador.

Esses referenciais fazem parte das categorias, assim como os elementos da linguagem cinematográfica, alçadas antes mesmo de iniciar esse estudo, pois houve a necessidade para o levantamento de dados, o que culminou no embasamento da análise do filme “Os Inconfidentes”.

Quanto ao estudo dos elementos da linguagem cinematográfica, viu-se na quarta parte desse estudo, qual se apontou os principais elementos, mostrando-os por meio de exemplos de filmes nacionais e estrangeiros. Percebe-se, que para compreender um filme, o professor observador deve conhecer os elementos que o compõem, pois, esses elementos funcionam como palavras que constituem um texto. O espectador deve aprender a ler um filme.

Fazer a análise do filme foi, também, um dos objetivos específicos, o qual se fez necessário pensar em categorias e subcategorias, para fazer a apreciação dos dados levantados por meio da fundamentação teórica. Ao arranjar a observação da película, percebeu-se que a presença barroca era constante e fundamental, pois essa presença das características da arte barroca se apresenta como personagem principal, estando representada nas imagens, nos diálogos e no tempo. O Barroco nesse filme provoca o espectador, confunde e dá um ritmo na narrativa do drama. A constituição do filme, precisou-se da atuação dos elementos que compõem a linguagem cinematográfica e muitos desses elementos permitiram a criação de cenas barrocas, como o uso e ausência de luz, planos, montagem, entre outros. Percebeu-se também que, assim como em algumas obras de arte do período barroco, a posição da câmera usada no decorrer do filme, leva o observador para dentro da cena, tornando-o um personagem.

Para desenvolver o trabalho, fez-se o uso de abordagem qualitativa, pesquisa descritiva, bibliográfica e documental. As técnicas empregadas foram de análise de conteúdos e observação.

O sujeito dessa pesquisa, o professor, foi tratado como observador e espectador, pois no decorrer do desenvolvimento da metodologia, aqui criada, o professor deverá ser esse sujeito que analisará os filmes tanto para desenvolver suas atividades, quanto para fundamentar suas aulas. Toda vez que se referiu ao observador e espectador, pensou-se no sujeito da dissertação.

Após responder todos os objetivos específicos, inicialmente levantados, pensou-se na metodologia, pois, para produzi-las, houve a necessidade de levar em consideração a arte barroca, a linguagem do cinema e a análise do filme “Os Inconfidentes” para verificar a possibilidade de se construir uma metodologia a partir desse filme.

Em relação às atividades pensadas para essa metodologia, não só se pensou nos conteúdos que fundamentaram essa pesquisa, mas também no contexto histórico do filme e o uso das novas tecnologias de informação e comunicação. Além disso, pensou-se em outros filmes que os professores poderão desenvolver no decorrer de suas aulas para melhor explicar o conteúdo Barroco e o filme “Os Inconfidentes”. Foram também indicados alguns livros que podem fundamentar as aulas ou serem indicados para leituras dos estudantes.

Finalizando essa dissertação, conclui-se que, sim, poder ser desenvolvida uma metodologia para o ensino do Barroco se considerando o filme “Os Inconfidentes”, e essa metodologia pode ser desenhada levando em consideração toda a fundamentação teórica dessa pesquisa, assim como o próprio filme, de modo a tornar o aprendizado dinâmico, reflexivo e prazeroso.

Referências

AUGUSTO, Maria de Fátima. *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*. Annablume, 2004.

ÁVILA, Afonso. *Barroco: Teoria e Análise*. Trad. Perola de Carvalho, Elza Cunha de Vincenzo et all. São Paulo: perspectiva; Belo Horizonte Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

BARATA, Mário. *História Geral da Arte No Brasil: Transição e início do século XX* Vol I. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.

BARDI, Pietro Maria. *História da Arte Brasileira: Pintura, escultura, arquitetura e outras artes*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BARDIN, L. *Análise de Conteúdo*. Lisboa, Portugal: Edições 70, LDA, 2009.

BARNWELL, Jane. *Fundamentos da produção cinematográfica*. Trad. Janisa S. Antoniazzi. Porto Alegre: Bookman, 2013.

BAZIN, Germain. *O Aleijadinho*. Trad. Marisa Murray. Rio de Janeiro: Record, 1971.

_____. *Barroco e Rococó*. Trad. Álvaro Cabral, 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *Arquitetura Religiosa e Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, V.I e II, 1983.

BECKETT, Wendy. *História da Pintura*. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Ática, 2006.

BELL, Julian. *Uma Nova História da Arte*. Trad. Roger Maioli. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORDWELL, David. THOMPSON, Cristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Trad. Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp e da USP, 2013.

BRASIL, *Lei de Diretrizes e Bases*. Lei nº 9.394/96, de 20 de dezembro de 1996.

CANELAS, Carlos; ABREU, Jorge Ferraz de; GODINHO, Jacinto. *As Bases Históricas e Teóricas da Montagem no Cinema*. 2014.

CARRIÈRE, Jean Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Trad. Fernando Albagri e Benjamim Albagri. 1 ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. **A Forma da Festa – Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços**. Brasília: Universidade de Brasília, 2000.

CIVITA, Vitor e Editor. **Arte no Brasil**. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 1986.

CHRISTO, Maraliz Castro Vieira. Narrativas sobre a Conjuração Mineira: Pedro Américo, Portinari, João Câmara e Joaquim Pedro. **Esboço-Revista do Programa de Pós-graduação em História da UFSC**, v. 15, n. 19, p. 95-116, 2008.

COELHO, Roseana Moreira de Figueiredo. VIANA, Marger da Conceição Ventura. A utilização de filmes em sala de aula: um breve estudo no instituto de ciências exatas e biológicas da UFOP. **Ver. da Educ. Matemática da UFOP**, Vol I, 2011.

CONTIER, Arnaldo Daraya et al. O movimento tropicalista e a revolução estética. **Caderno de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura**. São Paulo: Editora Mackenzie, v. 3, n. 1, p. 135-159, 2003.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura Barroca no Brasil: Era Barroca, Era Neoclássica**. 7 ed. São Paulo: Global, 2004. Vol 2.

DA COSTA, Francisco Araujo. O figurino como elemento essencial da narrativa. **Sessões do Imaginário**, v. 7, n. 8, 2002.

DANTAS, Anielle Avelina; MARTINS, Carlos Henrique; MILITÃO, Maria Socorro Ramos. O cinema como instrumento didático para a abordagem de problemas bioéticos: uma reflexão sobre a eutanásia. *Revista Brasileira de Educação Médica*, v. 35, n. 1, p. 69-76, 2011.

DIEGUES, Cacá. **O que é ser diretor de cinema: Memórias profissionais de Cacá Diegues; em depoimento a Maria Silvia Camargo**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

DESBOIS, Laurent. **Odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus**. Trad. Julia da Rosa Simões. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DUARTE, Rosália. **Cinema e educação**. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do Cinema**. Trad. Francine Facchin Esteves, Scientific Linguagem Ltda. Porto Alegre: Bookman, 2013.

EISENSTEIN, Sergei. A forma do Filme. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FARINA, Modesto. PEREZ, Clotilde. BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das Cores em Comunicação**. 6ed. São Paulo: Edgard Blücher Ltda, 2011.

FARTHING, Stephen. **Tudo Sobre Arte**. Trad. Paulo Polzonoff Jr et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FRAGOSO, Suely. Situação tv. **ELY, DR Mídias e processos socioculturais. Rio Grande do Sul: Unisinos**, 2000.

FRANÇA, Andréa; HEYNEMANN, Liliane. Cinema Moderno no Brasil de 1968. *Acervo*, v. 11.n. 1-2 Jan Dez, p.87-100, 2011.

FRASER, Tom; BANKS, Adam. **Guia completo da cor**. Trad. Renata Bottini. São Paulo: Editora Senac de São Paulo, 2007.

FRESQUET, Adriana. **Cinema e Educação: reflexões e experiências com professores da educação básica, dentro e fora da escola**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan S.A, 2000.

_____. **Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta** – São Paulo: Hucitec, 1985.

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972-1982.

JANIS, Irving Lester. **O problema da validação da análise de conteúdo**. In: LASSWELL, H; KAPLAN, A. A linguagem da política. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982.

JANSON, H.W. **A História da Arte**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

JORGE, Fernando. **Aleijadinho: sua vida, sua obra, sua época, seu gênio**. 7 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

JOURNOT, Marie- Thérèse. **Vocabulário de Cinema**. Lisboa: Arte e Comunicação, 2009.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo, EDUSC, 2001.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Trad. Fabiano Moraes...et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KOOHAN, Abrahão. HAUSS, Antônio. **Enciclopédia e dicionário ilustrado**. 4 ed. Rio de Janeiro: Seifer, 1999.

LIRA, Bertrand de Souza. Luz e sombra: uma interpretação de suas significações imaginárias nas imagens do cinema expressionista alemão e do cinema noir americano. 2008.

MARCONI, Maria de Andrade. LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos da Metodologia Científica**. 5ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MARQUES, Gabriel Cavalcanti; PETRY, Luís Carlos. A Influência da Pintura Barroca na Produção do Light Design nos Jogos Digitais: Estudo de Caso Dead Space 2. 2014.

MALAFAIA, Wolney Vianna. O Mal-estar na modernidade: O Cinema Novo diante da modernização autoritária (1964-1984). **NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (orgs). Cine-história: teoria e representação social no cinema**, v. 3, 2005.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivros, 2007.

MARTINS, Alberto. **Roteiros Visuais no Brasil: Nos caminhos do Barroco**. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia: Técnica de filmagem**. Trad. Janaína Marcoantônio. São Paulo: Sammus Editorial, 2010.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação com extensões do homem**. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

MELO, Ana Maria Lisboa de, [et al.]. **Literatura e cinema: encontros contemporâneos**. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

MERCADO, Luís Paulo Leopoldo. Novas tecnologias na educação: reflexões sobre a prática. UFAL, 2002.

MONTEIRO, Clóvis - **Esboços de história literária**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1961.

MOREIRA, Herivelto, CALEFFE, Luiz Gonzaga. **Metodologia da Pesquisa para professor Pesquisador**. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.

NACIF, Maria Cristina Volpi. O figurino e a questão da representação da personagem. **VIANA, Fausto e MUNIZ, Rosane. Diário de pesquisadores: traje de cena. São Paulo: Estação das Letras e Cores**, p. 291-295, 2012

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2003.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Rococó Religioso no Brasil e seus Antecedentes Europeus**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003. 352 p.

_____ **Barroco e Rococó no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2014.

OLIVEIRA, Silvio Luiz. **Tratado de Metodologia Científica: projetos de pesquisas, TGI, TCC, monografias, dissertações e teses**. São Paulo: Pioneira, 1998.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Universidade de Brasília, 1989.

- PINTO, Leonor Souza. O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil–1964/1988. **Classificação Indicativa no Brasil: desafios e perspectivas**, p. 75, 2006.
- PRADO, M. E. B. B. Pedagogia de projetos. **Série “Pedagogia de Projetos e Integração de Mídias”-Programa Salto para o Futuro, Setembro**, 2003.
- RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.
- ROSSINI, Miriam de Souza. As marcas do passado: o filme histórico como efeito do real. 1999.
- SANTOS, Rodrigo Otávio dos. **Webcomics malvados: tecnologia e interação nos quadrinhos de André Dahmer**. 2010. Dissertação de Mestrado. Universidade Tecnológica Federal do Paraná.
- SANTOS, Washington dos. **Dicionário jurídico brasileiro**. Belo Horizonte: Del Rey, 2001
- SARAIVA, Leandro; CANNITO, Niwton. **Manual de Roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.
- SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**. Florianópolis: EDUSC, 2007.
- SIJLL, Jennifer Van. **Narrativa Cinematográfica: Contando História com Imagens em Movimento. As 100 convenções mais importantes do mundo do cinema que todo cineasta precisa conhecer**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- SILVA, Meire Oliveira. **O Cinema-Poesia de Joaquim Pedro de Andrade: Passos da Paixão Mineira**. Curitiba: Appris, 2016.
- SILVEIRA, Francisco maciel. **Literatura Barroca: Literatura Portuguesa**. São Paulo: Global, 1986.
- SHIMA BARROCO, Sonia Mari; SUPERTI, Tatiane. Vigotski e o estudo da psicologia da arte: contribuições para o desenvolvimento humano. **Psicologia & sociedade**, v. 26, n. 1, 2014.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A construção do personagem**. Trad. Pontes de Paula Lima. 26ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- STRICKLAND, Carol. **Arte Comentada: da pré-história ao pós-moderno**. Tradução Angela Lobo de Andrade – Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- TAVARES, Mirian. O Processo do Rei: a história no palco do cinema. **ARS (São Paulo)**, v. 9, n. 17, p. 116-129, 2011.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: Um tema em debate**. 3ed. São Paulo: Editora 34, 1997.
- TIRAPELI, Percival. **Igrejas Barrocas do Brasil**. São Paulo: Metalivros, 2008

TOLEDO, Benedito Lima de. **O Esplendor do Barroco Luso-brasileiro**. 2 ed. São paulo: Ateliê Editorial, 2015.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Introduzione all' analisi del film**. 3ª ed. Torino: Lindau s.r.l., 2006.

VIOLA, Mano Décio; PENTEADO Estanislau Silva. **Exaltação a Tiradentes**. Interprete: Roberto Silva. G.R.E.S. Império Serrano, 1949.

WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. Trad. João Azenha Júnior. 4 ed. São paulo: Martins Fontes, 2000.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência**. 3ª ed. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

HOW FILM SCORES PLAY WITH OUR BRAINS. Now You See It. **Youtube**. 01 de out. 2015. 11 min15s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bCpYbSz1KqE>> Acesso em: 16 de abr. de 2018.

JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE. Tvbrasil. **Youtube**. 01 de junho de 2012. 4min18s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YFHA-4NnE8M>>. Acesso em 25 de junho de 2018.

OS INCONFIDENTES. Direção: Joaquim Pedro de Andrade, produção: Joaquim Pedro de Andrade. (DE): Filmes do Serro. Brasil. 1972. 1 DVD.

Anexo

Filmografia

2001: Uma Odisseia no Espaço (2001: A Space Odyssey). Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick e Arthur Clarke. Baseado na obra *The Sentnel* de Arthur C Clarke. Gênero: Ficção Científica. Longa-metragem, colorido, 2h e 41min. EUA, 1968.

A bela e a fera (Beauty and Beast). Diretor: Bill Condon. Produção: David Hoberman, Don Hahn, Jack Morrissey, Stev Gaub, Thomas Schumacher e Todd Lieberman. Roteiro: Bill Condon, Evan Spiliotopoulos, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont e Stephen Chbosky. Baseado no conto de fadas francês, originalmente escrito por Gabrielle-Suzanne Barbot. Gênero: Família, fantasia e musical. Longa-metragem, colorido, 129min. EUA, 2017.

A busca. Diretor: Luciano Moura. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Bel Berlinck e Fernando Meirelles. Roteiro: Elena Soares e Luciano Moura. Gênero: Família, drama e aventura. Longa-metragem, colorido, 90min. Brasil, 2013.

A carne e o Diabo (Flesh and the Devil). Diretor: Clarence Brown. Autor: Hermann Sudermann. Roteiro Benjamin Glazer, Marian Ainslee, Frederica Sagor Maas e Hanns Kraly. Longa-metragem, preto e branco, 116min. EUA, 1926.

A greve. (Стачка). Diretor: Serguei Eisenstein. Roteiro: Serguei Eisenstein, Grigori Aleksandrov, Ilya Kravchunovsky, Valerian Pletnev. Gênero: Drama e drama político. Longa-metragem, preto e branco, 95min. Rússia, 1925.

A jovem rainha Vitória. (The young Victoria). Diretor: Jean-Marc Vallée. Produção: Martin Scorsese. Roteiro: Julian Fellowes. Gênero: Drama, histórico. Longa-metragem, colorido, 105min. Inglaterra, 2009.

A Missão (The Mission). Diretor: Roland Joffé. Produtor: Iain Smith. Roteiro: Chris Menges, Eurico Sabbatini, Robert Bolt. Baseado na história das Reduções do Sul do Brasil. Gêneros: Drama, guerra. Longa-metragem, colorido, 126min. Inglaterra e Irlanda do Norte, 1986.

A Pele que habito (La Piel que Habito). Diretor: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar e Pedro Almodóvar. Roteiro: Pedro Almodóvar e Thierry Jonquet. Adaptação do livro *Tarântula*, de Thierry Jonquet. Gênero: Drama, thriller. Longa-metragem, colorido, 120min. Espanha, 2011.

A poderosa Afrodite (Mighty Aphrodite). Diretor: Woody Allen. Produção: Robert Greenhut. Roteiro: Woody Allen. Gênero: Comédia, romance. Longa-metragem, colorido, 95min. EUA, 1995.

A vida em preto e branco (Pleasantville). Diretor: Gary Ross. Produção: Gary Ross. Allen Alsobrook, Allison Thomas, Andy Borowitz, Edward Lynn, Jon Kilik, Mary Parent, Michael De Luca, Robert J. Degus Robin Bissel, Steven Soderbergh e Susan Borowitz. Roteiro: Gary Ross. Gênero: Comédia, drama, fantasia. Longa-metragem, colorido e preto e branco, 124min. EUA, 1998.

Alcatraz, fuga impossível (Escape from Alcatraz). Diretor: Don Siegel. Produção: Don Siegel. Roteiro: Richard Tuggle e J. Campbell Bruce. Baseado em fatos reais. Gênero: Biografia, drama, policial. Longa-metragem, colorido, 112min. EUA, 1979.

Aleijadinho: paixão, glória e suplício. Diretor: Geraldo Santos Pereira. Produção: Carlos Alberto P. dos Santos, Marcelo Laffite e Geraldo Santos Pereira. Roteiro: Geraldo santo Pereira e Renato Santos Pereira. Baseado nos escritos do historiador, Rodrigo Bretas. Gênero: Drama. Longa-metragem, colorido, 100min. Brasil, 2000.

Alice, no país das maravilhas (Alice in Wonderland). Diretor: Tim Burton. Produção: Jennifer Todd, Joe Roth, Richard D. Zanuck, Suzanne Todd. Roteiro: Linda Woolverton, Lewis Carroll. Adaptação do livro Alice no país das maravilhas (1865), de Lewis Carroll. Gênero: Aventura, família, fantasia. Longa-metragem, colorido, 108min. EUA, 2010.

Annésia (Memento). Diretor: Christopher Nolan. Produção: Aaron Ryder, Christopher Ball, Elaine Dysinger, Emma Thomas, Jennifer Todd Suzanne Todd, William Tyrer. Roteiro: Christopher Nolan e Jonathan Nolan. Adaptação do conto chamado Memento Mori, de Jonathan Nolan. Gênero. Suspense, mistério. Longa-metragem, colorido e preto e branco, 113min. EUA, 2000.

Auto da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Roteiro: Guel Arraes e Adriana Falcão, Cao Albuquerque, Ariano Suassuna, Felix Monti e João Falcão. Adaptação dos livros Auto da Compadecida e O Santo e a Porca de Ariano Suassuna. Gênero: Aventura, comédia. Longa-metragem, colorido, 85min. Brasil, 2000.

Bastardos e inglórios (Inglourious Basterds). Diretor: Quentin Tarantino. Produção: Bob Weinstein, Bruce Moriarty, Charlie Woebcken, Christoph Fisser, Erica Steinberg, Harvey Weinstein Henning Molfenter, Lawrence Bender, Lloyd Phillips, Pilar Savone e William Paul Clark. Roteiro: Quentin Tarantino. Gênero: Aventura, drama, guerra. Longa-metragem, colorido, 153min. Alemanha, EUA, 2009.

Batman, o cavaleiro das trevas (The Dark Knight). Diretor: Christopher Nolan. Produção: Benjamin Melniker, Charles Roven, Christopher Nolan, Emma Thomas, Jordan Goldberg, Kevin De La Noy, Lorne Orleans, Michael E. Uslan, Philip Lee e Thomas Tull. Roteiro: Bob Kane, Christopher Nolan, Jonathan Nolan, David S. Goyer. Baseado no personagem Batman da DC Comics. Gênero: Drama, ação, policial. Longa-metragem, colorido, 152min. EUA, 2008.

Blade Runner: O caçador de Andróides (Blade Runner). Ridley Scott. Produção: Michael Deeley. Roteiro: David Webb People, Philip K. Dick e Hampton Fancher. Adaptação da obra Androides Sonham com Ovelhas Elétricas? de Philip K. Dick. Gênero: Drama ficção científica, thriller. Longa-metragem, colorido, 117min. EUA, 1982.

Cidadão Kane (Citizen Kane). Diretor: Orson Welles. Produção: George Schaefer e Orson Welles. Roteiro: Edward Stevenson, Herman J. Mankiewicz e Orson Welles. Baseado na vida do magnata do jornalismo William Randolph Hearst. Gênero: Drama, mistério. Longa-Metragem, preto e branco, 119min. EUA, 1941.

Com amor, Van Gogh (Loving Vincent). Diretora: Dorota Kobiela e Hugh Welchman. Produção: David Parfitt, Hugh Welchman e Ivan Mactaggart. Baseado na vida e nas obras plásticas do Artista Van Gogh. Gênero: Animação, biografia, drama. Longa-metragem, colorido, 95 min. Polônia, 2017.

Demolição de um muro (Démolition d'un mur). Diretor: Louis Lumière. Montagem: Louis Lumière. Curta-metragem, preto e branco, 1 min 30 segs. França, 1896.

Deus e o Diabo na terra do sol. Diretor: Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha, Paulo Gil Soares, Waldemar Lima e Walter Lima Jr. Gênero: Aventura, drama, nacional. Longa-metragem, preto e branco, 120min. Brasil, 1964.

Encouraçado Potemkin (Bronenosets Potyomkin). Diretor: Sergei M. Eisenstein. Roteiro: Nikolai Aseyev, Nina Agadzhanova, Sergei M. Eisenstein e Sergei Tretyakov. Baseado em eventos históricos de uma rebelião no navio de guerra Potenkin. Gênero: Drama, guerra, história. Longa-metragem, preto e branco, 75min. Rússia, 1925.

Festim diabólico (Rope). Diretor: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock e Sidney Bernstein. Roteiro: Patrick Hamilton, Arthur Laurents e Hume Cronyn. Gênero: Mistério, policial, thriller. Longa-metragem, colorido, 80min. EUA, 1948.

Ganga Zumba. Diretor: Cacá Diegues. Produção: Cacá Diegues, Jarbas Barbosa, Rubem Rocha Filho, Leopoldo Serran e Paulo Gil Soares. Roteiro: Cacá Diegues, João Felício dos Santos, Beto Quartin e Luz Fernando Goulart. Retrata a vida dos primeiros líderes do Quilombo dos Palmares, baseado no livro homônimo de João Felício dos Santos. Gênero: Drama, história nacional. Longa-metragem, preto e branco, 100min. Brasil, 1964.

Grandes olhos (Big Eyes). Diretor: Tim Burton. Produção: Larry Karaszewski, Lynette Howell, Scott Alexander e Tim Burton. Roteiro: Larry Karaszewski e Scott Alexander. Baseado em história real da pintora Margaret Keane. Gênero: Biografia, drama. Longa-metragem, colorido, 105min. EUA, 2014/2015.

Guerra conjugal. Diretor: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Filmes do Sêro. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, Dalton Trevisan e Luis Carlos Barreto. Adaptação de contos de Dalton Trevisan e Luis Carlos Barreto. Gênero: Comédia (pornochanchada). Longa-metragem, colorido, 85min. Brasil, 1975.

Intolerância (Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages). Diretor: D.W. Griffith. Roteiro: Anita Loos, D.W. Griffith, Frank E. Woods, Hettie Grey Baker, Mary H. O'Connor, Tod Browning e Walt Whitman. Gênero: Drama. Longa-metragem, preto e branco, 163min. EUA, 1916.

Jurassic Park: Parque dos dinossauros. Diretor: Steven Spielberg. Produção: Gerald R. Molen e Kathleen Kennedy. Roteiro: David Koepp e Michael Crichton. Baseado no livro homônimo escrito por Michael Crichton. Gênero: Aventura, ficção científica, thriller. Longa-metragem, colorido, 126min. EUA, 1993.

Lawrence da Arábia (Lawrence of Arabia). Diretor: David Lean. Produção: David Lean e Sam Spiegel. Roteiro: Michael Wilson, Robert Bolt e T.E. Lawrence. Baseado na obra, Os Sete

Pilares da Sabedoria (Seven Pillars of Wisdom), de T. E. Lawrence. Gênero: Aventura, biografia, drama, guerra, história. Longa-metragem, colorido, 227min. EUA e Inglaterra, 1962.

Macunaíma. Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade e Mário de Andrade. Baseado no livro homônimo de Mário de Andrade. Gênero: Comédia, fantasia, nacional. Longa-metragem, colorido, 108min. Brasil, 1969.

Matrix (The Matrix). Diretores: Lana Wachowski e Lilly Wachowski. Produção: Joel Silver. Roteiro: Lana Wachowski e Lilly Wachowski. Baseado no livro ciberpunk Neuromancer (1984) de William Gibson. Gênero: Ação, aventura, ficção científica. Longa-metragem, colorido, 136min. Austrália/EUA, 1999.

Moça com Brinco de pérola (Girl with a Pearl Earring). Diretor: Peter Webber. Produção: Andy Paterson. Roteiro: Dien van Straalen, Eduardo Serra, Olivia Hetreed e Tracy Chevalier. Baseado na obra de Johannes Vermeer (1665), que traz o mesmo nome. Gênero: Biografia, drama, romance. Longa-metragem, colorido, 95min. Inglaterra/Irlanda do Norte, 2003.

Noivo neurótico e noiva nervosa (Annie Hall). Diretor: Woody Allen. Produção: Jacks Rollins. Roteiro Marshall Brickman e Woody Allen. Gênero: Comédia, romance. Longa-metragem, colorido, 93min. EUA, 1977.

O Aleijadinho. Diretor: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Embrafilme. Roteiro: Lucio Costa. Baseado na vida e obra de Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho). Gênero: Documentário. Curta-metragem, colorido, 22min. Brasil, 1978.

O Cortiço. Diretor: Francisco Ramalho Jr. Produção: Embrafilme. Roteiro: Aluísio de Azevedo e Francisco Ramalho Jr. Baseado na obra Homônima de Aluísio de Azevedo. Gênero: Drama. Longa-metragem, colorido, 110min. Brasil, 1978.

O dia depois de amanhã (The Day After Tomorrow). Diretor: Roland Emmerich. Produção: Kelly Van Horn, Kim H. Winther, Lawrence Inglee, Mark Gordon, Roland Emmerich, Stephanie Germain, Tavin Marin, Thomas M. Hammel e Ute Emmerich. Roteiro: Jeffrey Nachmanoff e Roland Emmerich. Gênero: Ação, aventura, ficção científica, suspense. Longa-metragem, colorido, 124min. EUA, 2004.

O fabuloso destino de Amélie Poulain (Le Fabuleux Destin D'Amélie Poulain). Diretor: Jean-Pierre Jeunet. Produção: Claudie Ossard, Helmut Breuer e Jean-Marc Deschamps. Roteiro: Guillaume Laurant e Jean-Pierre Jeunet. Gênero: Comédia, romance. Longa-metragem, colorido, 122min. França, 2001.

O grande ditador (The Great Dictator). Diretor: Charles Chaplin. Produção: Carter DeHavem e Charles Chaplin. Roteiro: Charles Chaplin. Gênero: Comédia, drama, guerra. Longa-metragem, preto e branco, 124min. EUA, 1940.

O Homem do pau-brasil. Diretor: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, Alexandre Eulálio e Oswald de Andrade. Baseado na obra de Oswald de Andrade. Gênero: Comédia. Longa-metragem, colorido, 112 min. Brasil, 1981.

O homem que copiava. Diretor: Jorge Furtado. Produção: A Casa de Cinema de Porto Alegre e Globo Filmes. Roteiro: Jorge Furtado. Gênero: Comédia, drama, policial, romance. Longa-metragem, colorido, 123min. Brasil, 2003.

O homem que sabia demais (The Man Who Knew Too Much). Diretor: Alfred Hitchcock. Roteiro: Charles Bennett, D.B. Wyndham-Lewis e John Michael Hayes. Gênero: Thriller. Longa-metragem, colorido, 120min. EUA, 1956.

O Iluminado. Diretor: Stanley Kubrick. Produção: Robert Fryer, Stanley Kubrick, Jan Harlan, Jan Harlan, Martin Richards e Mary Lea Johnson. Roteiro: Diane Johnson, Stanley Kubrick. Baseado no romance homônimo de Stephen King de 1977. Gênero: Mistério, terror. Longa-metragem, colorido, 146min. EUA/Inglaterra, 1980.

O Mágico de Oz (The Wizard of Oz). Diretores: George Cukor, Mervyn LeRoy, Norman e Taurog, Victor Fleming. Produção: Arthur Freed e Mervyn LeRoy. Roteiro: Arthur Freed, Edgar Allan Woolf, E.Y. Harburg, Florence Ryerson, George Seaton, Herbert Fields, Herman J. Mankiewicz, Irving Brecher, Jack Mintz, John Lee Mahin, L. Frank Baum, Noel Langley, Ogden Nash, Robert Pirosh, Samuel Hoffenstein, Sid Silvers e William H. Cannon. Baseado na novela O Maravilhoso mágico de Oz (The Wonderful Wizard of Oz), escrito por L. Frank Baum, em 1900. Gênero: Aventura, família, fantasia, musical. Longa-metragem, colorido, 101min. EUA, 1939.

O Padre e a moça. Diretor: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Filmes do Serro e L. C. Barreto. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Baseado no poema “O Padre e a Moça” de Carlos Drummond de Andrade. Gênero: Drama. Longa-metragem, preto e branco, 90min. Brasil, 1965.

O toque do oboé. Diretor: Cláudio MacDowell. Roteiro: Cláudio MacDowell, Hugo Gamarra e Joaquim Assis. Gênero: Fantasia. Longa-metragem, colorido, 120min. Brasil/Paraguai, 1998.

Os fuzis. Diretor: Ruy Guerra. Produção: Jarbas Barbosa. Roteiro: Miguel Torres, Ruy Guerra e Pierre Pelegri. Gênero: Drama, nacional. Longa-metragem, preto e branco, 110min. Brasil, 1963.

Os inconfidentes. Diretor: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Escorel. Baseado na história da Inconfidência Mineira, com diálogos adaptados das obras Autos da Devassa, poesias de Tomaz Antônio Gonzaga, Claudio Manuel da Costa e Alvarenga Peixoto e no Romanceiro da Inconfidência de Cecília Meireles. Gênero: História, drama. Longa-metragem, colorido, 100min. Brasil, 1972.

Para Roma, com amor (To Rome With Love). Diretor: Woody Allen. Produção: Letty Aronson e Stephen Tenenbaum. Roteiro: Woody Allen. Gênero: Comédia, drama, romance. Longa-metragem, colorido, 112min. Espanha/EUA/Itália, 2012.

Peixe grande e suas histórias maravilhosas (Big Fish). Diretor: Tim Burton. Produção: Arne Schmidt e Bruce Cohen. Roteiro: Colleen Atwood, Daniel Wallace, Donna O'Neal, John August e Philippe Rousselot. Baseado no livro místico de Daniel Wallace, Big Fish (peixe grande). Gênero: Aventura, drama, fantasia. Longa-metragem, colorido, 125min. EUA, 2003.

Scoop: o grande furo (Scoop). Diretor: Woody Allen. Roteiro: Jill Taylor, Remi Adefarasin e Woody Allen. Gênero: Comédia, fantasia, mistério. Longa-metragem, colorido, 95min. EUA, 2006.

Segredos de Beethoven (Copying Beethoven). Diretor: Agnieszka Holland. Produção: Andreas Grosch, Andreas Schmid, Christopher Wilkinson, Michael Taylor, Sidney Kimmel e Stephen J. Rivele. Roteiro: Christopher Wilkinson e Stephen J. Rivele. Baseado na vida e obra de Beethoven. Gênero: Biografia, drama musical. Longa-metragem, colorido, 104min. EUA, 2006.

Star Wars. Diretor: George Lucas Produção: George Lucas e Gary Kurts. Roteiro: George Lucas. Gênero: Ação, aventura, fantasia. Longa-metragem, colorido, 121min. EUA, 1977.

Terra em transe. Diretor: Glauber Rocha. Roteiro: Clóvis Bornay, Glauber Rocha, Guilherme Guimarães, Luiz Carlos Barreto e Paulo Gil Soares. Gênero: Drama. Longa-metragem, preto e branco, 106min. Brasil, 1967.

Titanic. Diretor: James Cameron. Produção: Jon Landau e James Cameron. Roteiro: James Cameron. Baseado na história de uma sobrevivente do naufrágio do navio Titanic, em 1912. Gênero: Drama, romance. Longa-metragem, colorido, 194min. EUA, 1997.

Todas as manhãs do mundo (Tous les Matins du Monde). Diretor: Alain Corneau. Produção: Bernard Marescot e Jean-Louis Livi. Roteiro: Alain Corneau e Pascoal Quignard. Baseado no romance Todas as Manhas do mundo (All the World's Mornings), de Pascoal Quignard de 1991, que conta a história do aprendizado do músico Marin Marais. Gênero: Drama. Longa Metragem, colorido, 115min. França, 1991.

Top Gun, ases indomáveis (Top Gun). Diretor: Tony Scott. Produção: Bill Badalato, Don Simpson, Jerry Bruckheimer e Warren Skaaren. Roteiro: Ehud Yonay, Jack Epps Jr, Jim Cash e Warren Skaaren. Baseado num artigo chamado Top Gun, de um jornalista israelense chamado Ehud Yonai. Gênero: Ação, drama, romance. Longa-metragem, colorido, 110min. EUA, 1986.

Tubarão (Jaws). Diretor: Steven Spielberg. Produção: David Brown e Richard D. Zanuck. Roteiro: Carl Gottlieb e Peter Benchley. Baseado no livro Jaws, de Peter Benchley em 1974. Gênero: Aventura, suspense, terror. Longa-metragem, colorido, 124min. EUA, 1975.

Um cão andaluz (Un Chien Andalou). Diretores: Luis Buñuel Salvador Dalí. Roteiro: Salvador Dalí. Gênero: Fantasia. Curta-metragem, preto e branco, 15min. França. 1929.

Um sonho de liberdade (The Shawshank Redemption). Diretor: Frank Darabont. Produção: David V. Lester, Liz Glotzer e Niki Marvin. Roteiro: Frank Darabont e Stephen King. Baseado na novela de Stephen King, escrita em 1982, Rita Hayworth e a Redenção de Shawshank. Gênero: Drama, policial. Longa-metragem, colorido, 142min. EUA, 1994.

Vende-se essa casa (The Open House). Diretores: Matt Angel e Suzanne Coote. Produção: Chip Rosenbloom e Dan Angel. Roteiro: Matt Engel e Suzanne Coote. Gênero: Suspense, terror. Longa-metragem, colorido, 94min. EUA, 2018.

Vidas secas. Nelson Pereira dos Santos. Produção: Hebert Richers. Roteiro: Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos. Baseado no livro homônimo de Graciliano Ramos, de 1938. Gênero: Drama, nacional. Longa-metragem, preto e branco, 103min. Brasil, 1963.

Fonte:

DIEGUES, Cacá. **O que é ser diretor de cinema: Memórias profissionais de Cacá Diegues; em depoimento a Maria Silvia Camargo.** Rio de Janeiro: Record, 2004.

BENTES, Ivana. Joaquim Pedro: A revolução intimista. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

<<https://filmow.com/filmes/ficha-tecnica/>>. Acesso em 26, 27 e 28 de outubro de 2018.

<<https://www.cineclick.com.br/o-filme>>. Acesso em 29 de outubro de 2018.