



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
CURSO DE AUDIOVISUAL

HORIZONTES PARA OUTRAS REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS EM
***QUINTAL*, UM FILME DE ANDRÉ NOVAIS DE OLIVEIRA**

LUKAS ELIOENAI DO NASCIMENTO

Campo Grande
NOVEMBRO/2023

FACULDADE DE ARTES LETRAS E COMUNICAÇÃO
Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)
Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Título do Trabalho: Horizontes para outras representações em *Quintal*, um filme de André

Acadêmico: Lukas Elioenai do Nascimento

Orientador: Rodrigo Sombra Sales Campos

Data: 16/11/2023

Banca examinadora:

1. Rodrigo Sombra Sales Campos
2. Daniela Giovana Siqueira
3. Vitor Tomaz Zan

Avaliação: (X) Aprovado () Reprovado

Parecer: A banca salienta os méritos da análise fílmica apresentada e recomenda o seu posterior desenvolvimento numa eventual pós-graduação. E que sejam feitos ajustes apontados na arguição.

Campo Grande, 16 de novembro de 2023.

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Sombra Sales, Professor do Magisterio Superior**, em 18/11/2023, às 18:18, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Daniela Giovana Siqueira, Professora do Magistério Superior**, em 21/11/2023, às 08:15, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Vitor Tomaz Zan, Professor do Magisterio Superior**, em 21/11/2023, às 16:00, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufms.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4457315** e o código CRC **20A839F3**.

COLEGIADO DE GRADUAÇÃO EM AUDIOVISUAL (BACHARELADO)

Av Costa e Silva, s/nº - Cidade Universitária

Fone:

CEP 79070-900 - Campo Grande - MS

Referência: Processo nº 23104.034820/2023-37

SEI nº 4457315



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



**HORIZONTES PARA OUTRAS REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS EM *QUINTAL*, UM
FILME DE ANDRÉ NOVAIS DE OLIVEIRA**

LUKAS ELIOENAI DO NASCIMENTO

Monografia apresentada como requisito parcial
para aprovação na disciplina Seminário de
Pesquisa Audiovisual II do Curso de Audiovisual
da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

Orientador (a): Rodrigo Sombra

FACULDADE DE ARTES LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)

Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.falc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



AGRADECIMENTOS

À minha família, meus pais e meus irmãos, pelo cuidado e paciência que tiveram comigo. Aos colegas que conheci, e aos amigos que fiz nessa caminhada, que agora parece breve. A todos os professores do curso de audiovisual da UFMS, que com muito afinho apresentaram o cinema como o mundo que ele é. Ao professor Rodrigo Sombra, por ter ouvido todas as minhas questões atentamente, e indicado os melhores caminhos para a realização deste trabalho. Ao professor Vitor Zan, que iluminou aspectos da pesquisa que permitiram chegar ao presente resultado. À professora Daniela Siqueira, que ininterruptamente buscou apresentar novas perspectivas para se olhar a realidade em que vivemos.

FACULDADE DE ARTES LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)

Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



“Disseram a verdade do que então viram, depois ficaram
cegos para a verdade que a primeira escondeu.”

José Saramago

FACULDADE DE ARTES LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)

Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.falc@ufms.br



LISTA DE FIGURAS

Figura 1	18
Figura 2	21
Figura 3	23
Figura 4	25
Figura 5	26
Figura 6	27
Figura 7	27
Figura 8	36
Figura 9	36
Figura 10	38
Figura 11	38
Figura 12	40
Figura 13	43
Figura 14	46
Figura 15	48

FACULDADE DE ARTES LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)

Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	07
CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	10
1.1 Brevíssima passagem pela representação de pessoas negras na história do cinema brasileiro.....	10
1.2 Consideração sobre o conceito de cinema negro.....	12
1.3 Metodologia.....	16
A FISSURA NO QUINTAL.....	18
PROPONDO OUTROS HORIZONTES.....	35
CONCLUSÃO.....	51
BIBLIOGRAFIA.....	50

FACULDADE DE ARTES LETRAS E COMUNICAÇÃO

Cidade Universitária, s/nº - Bairro Universitário
79070-900 - Campo Grande (MS)

Fone: (0xx67) 3345-7607 <http://www.ufms.br>
<http://www.audiovisual.ufms.br> / audiovisual.faalc@ufms.br

RESUMO

Resumo: O trabalho “Horizontes para outras representações cinematográficas em *Quintal*, um filme de André Novais Oliveira” busca apresentar, a partir da análise do filme *Quintal* (2015), formas alternativas de se representar corpos periféricos de pessoas negras, idosas, mulheres e homens, assim como representar o espaço em que vivem, que, no caso do filme analisado, é a periferia de Contagem, município próximo de Belo Horizonte. O filme tem como objetivo ampliar o leque das possibilidades de se representar a periferia, se apossando da fabulação enquanto ferramenta para contar histórias sobre vivências periféricas, enquadrando corpos de pessoas negras de maneira a escapar de caracterizações reducionistas e estereótipos. Este trabalho também busca em *Quintal* outra forma de alcançar a mudança no imaginário social através do cinema.

Palavras-chave: fabulação; cinema negro; corpos periféricos; cinema brasileiro

INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste em uma análise fílmica do curta-metragem *Quintal* (2015), realizado pela produtora Filmes de plástico, escrito e dirigido por André Novais Oliveira. A produtora é composta por realizadores que moram em Contagem, município vizinho de Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, e surgiu com a parceria entre Gabriel Martins, Maurílio Martins (que descobriram ser vizinhos, e xarás de sobrenome), Tiago Macêdo Correa e André Novais Oliveira. Os quatro aspirantes a cineastas que se conheceram durante cursos de cinema, tanto na Escola Livre de Cinema quanto na UNA, perceberam que compartilhavam visões de mundo em comum e, em 2009, resolvem criar a produtora Filmes de Plástico e iniciar uma carreira no campo da produção audiovisual. Atualmente a produtora é sediada em Belo Horizonte, já ganhou renome por longas-metragens como *Ela volta na quinta* (2015), de André Novais Oliveira, *No coração do mundo* (2019), de Maurílio Martins e Gabriel Martins, e o mais recente *Marte Um* (2022), de Gabriel Martins.

Os realizadores da produtora têm um olhar sensível para a periferia urbana onde vivem, sensível também para as pessoas que residem nesse ambiente. A preocupação em como a representação desse lugar será feita é clara em todas as suas obras, que tem percepções estéticas diferente. No caso de Gabriel e Maurílio, mais voltadas para o cinema de gênero, no caso de André Novais, para um cinema que dialoga com o realismo¹. Mas as histórias contadas compartilham do interesse em representar com responsabilidade, e sem estigmas, os corpos periféricos e não hegemônicos, sejam de pessoas negras, idosas, gordas, mulheres, homens ou crianças, assim como o próprio espaço da periferia onde vivem. *Quintal*, o filme analisado neste trabalho, é um curta-metragem de André Novais Oliveira que acompanha o cotidiano nada

1 A noção de realismo é ampla e tem diversos entendimentos e referências possíveis no decorrer da história do cinema. Para esta análise, a noção que melhor se aproximaria dos argumentos desenvolvidos é a proposta por Kracauer, que define esse realismo a partir do próprio cinema como um meio, e não apenas uma noção estética: "O cinema pode ser definido como o meio particularmente equipado para promover a redenção da realidade física. Suas imagens nos permitem, pela primeira vez, nos apropriarmos dos objetos e ocorrências que compreendem o fluxo da vida material" (apud Ismail, 2005, p.70). Ismail Xavier explica essa proposta de realismo cinematográfico de Kracauer como sendo uma relação entre o homem e o ambiente em que se ele encontra: "Deste modo, o que nos resta como ponto de apoio, do qual devemos partir se quisermos entender um pouco mais a condição humana, é a realidade palpável do cotidiano. Dentro do fluxo de vida, em seus horizontes indeterminados, o apreensível é a experiência do momento singular e do 'pequeno fato', a observação direta das ações elementares que definem o homem em sua relação com o ambiente." (apud Ismail, 2005, p.70).

comum de um casal de aposentados, duas pessoas negras que moram na periferia urbana de Contagem. É a partir desse filme que tento demonstrar uma forma de representação de corpos negros que tenta escapar de estigmatizações que também perpassam vivências em regiões periféricas.

O diretor André Novais tem por costume filmar sua própria casa, seu próprio bairro e, muitas vezes, compartilhar até sua própria experiência de vida nos filmes, o que faz com que suas obras sejam por vezes confundidas com documentários, de tão aderentes ao real que são. Seus pais, Dona Zezé e Seu Norberto, seu irmão Renato Novais, assim como outros amigos, participam de filmes como *Pouco mais de um mês* (2013), *Ela volta na quinta*, *Temporada* (2018), e o próprio *Quintal*, de maneira que o fazer cinema chega também nas pessoas que estão à sua volta, e compartilham suas vivências com ele. Seus filmes tendem a desenvolver dramas de baixa voltagem, contando histórias comuns a várias pessoas que vivem, ou viveram, nas periferias das regiões metropolitanas brasileiras. Mas, no caso de *Quintal*, André brinca com a fantasia, imbuindo sua própria casa de acontecimentos fantásticos, e enquadrando seus pais, os personagens de Dona Zezé e Seu Norberto, em situações inusuais.

No primeiro capítulo deste trabalho, a análise observa a construção narrativa do filme, se atentando à maneira como o fantástico, aos poucos, impregna o cotidiano banal de um casal de idosos. Desta forma, tento demonstrar como a própria estrutura narrativa do filme busca quebrar preconceitos voltados para o ambiente periférico representado.

No segundo capítulo, a atenção é voltada para como os corpos de Dona Zezé e Seu Norberto são representados na imagem cinematográfica. A maneira como se dão as interações entre os diferentes elementos cênicos, bem como a forma como os personagens são desenvolvidos, demonstram uma afinidade para criar imagens a partir da própria vivência – e, num outro plano, esboçam um horizonte de superação das cicatrizes deixadas por construções históricas nos corpos de pessoas negras. E, por fim, no capítulo 3, lidando com a idade avançada dos personagens principais do filme como um detalhe passageiro na narrativa, *Quintal* cria representações de corpos periféricos que buscam quebrar paradigmas, acompanhando a proposta deixada por Bell Hooks sobre a criação de imagens, acentuando seu potencial de transformar imaginários:

A partir de qual perspectiva política nós sonhamos, olhamos, criamos e agimos?
Para aqueles que ousam desejar de modo diferente, que procuram desviar o

olhar das formas convencionais de ver a negritude e nossas identidades, a questão da raça e da representação não se restringe apenas a criticar o status quo. É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau. Abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação. E, se houve pouco progresso, é porque nós transformamos as imagens sem alterar os paradigmas, sem mudar perspectivas e modos de ver. (HOOKS, 2019, p. 32)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

1.1 BREVÍSSIMA PASSAGEM PELA REPRESENTAÇÃO DE PESSOAS NEGRAS NA HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO

Na história do cinema brasileiro, a imagem sempre foi um campo de batalha para as pessoas negras, que por décadas trilharam caminhos para conquistar o direito de construir as próprias representações nas telas. Falar do negro no cinema brasileiro inevitavelmente exige pensar a nossa relação com a questão racial como um todo. O cinema se desenvolve no Brasil ao mesmo tempo em que o país testemunha um projeto de limpeza étnica de pessoas negras, conforme expôs Abdias Nascimento em seu texto *O Genocídio do negro brasileiro: Processo de um racismo mascarado*. Este projeto envolvia o estímulo à imigração de colonos europeus, na esperança de uma genética branca apagar a descendência negra, assim como a exclusão social que metodicamente se desenvolveu, e a perseguição policial (que existe até os dias de hoje), enquanto uma imagem de democracia racial era vendida através da política externa, em especial nos períodos ditatoriais.

Pessoas que, por conta de sua cor de pele, foram perseguidas simbólica e fisicamente, tiveram espaços reservados na imagem cinematográfica que acompanhavam esse processo metódico de exclusão. João Carlos Rodrigues cataloga aquilo que seria o primeiro caso de censura política no cinema brasileiro, contra um filme realizado sobre João Cândido, o líder da Revolta da Chibata, um motim organizado por marinheiros negros em 1910 contra os castigos físicos que sofriam. Rodrigues afirma que “Em 1912, uma apologia romanceada do líder da Revolta da Chibata, *A vida de João Cândido*, foi proibida pelo chefe de polícia, tendo sua única cópia sido confiscada. Trata-se possivelmente do primeiro caso de censura política no cinema nacional.” (RODRIGUES, 2011, p. 80). Logo, a imagem da revolta não deveria existir, ou qualquer outra que imbuísse a pessoa negra de agência. Dessa forma, excluía-se a pessoa negra tanto do ambiente político, destituindo-a de sua cidadania, e a excluía também do ambiente social, impedindo a integridade das relações na sociedade.

Durante a história do cinema brasileiro do século XX, Rodrigues também aponta como imagens de relações inter-raciais pressupunham o surgimento de conflitos nas narrativas, como é o caso de *Compasso de espera* (1973), de Antunes Filho, que ilustra com destreza a dinâmica

das relações raciais no Brasil, ou *Também somos irmãos* (1949), de José Carlos Burle, onde o conflito também é acentuado por um romance inter-racial.

Os espaços onde as pessoas negras moravam, as favelas, os barracos, assim como a condição em que vivam, não eram expostos nas telas, muito menos as relações que se desenvolviam entre as pessoas das comunidades, e a cultura que preservavam na religiosidade, ou na musicalidade. O filme de Humberto Mauro, *Favela dos meus amores* (1935), o primeiro e único de seu tempo a se aventurar em tal espaço, está desaparecido. De todo modo, o cinema brasileiro entre as décadas de 1930 e 1940 repetia o interesse de omitir a pessoa negra e sua condição social, econômica, psicológica, e suas relações sociais das narrativas e imagens cinematográficas.

A imagem da pessoa negra não tinha espaço, inclusive, naquilo que seria a política externa que pregava a democracia racial no Brasil. Nem um realizador como Orson Welles pôde filmar pessoas negras, nem os espaços onde viviam, nem a condição em que viviam, sendo censurado durante as filmagens de *É tudo verdade*. Além da censura de um regime ditatorial, há também o apagamento histórico de realizadores negros, como o caso de Cajado Filho, que participou de produções na Atlântida Cinematográfica, junto de grandes diretores como Carlos Manga e Watson Macedo, e, conforme expõe Rodrigues, ainda escreveu roteiros de filmes como *O petróleo é nosso* (1954), filme dirigido por Watson Macedo, e *O homem do Sputnik* (1959), filme atribuído a Carlos Manga. Cajado Filho era homossexual, e considerado o primeiro cineasta negro brasileiro, mas não foi devidamente reconhecido pelo seu trabalho na Atlântida Cinematográfica, o que, de acordo com Rodrigues, fez com que ficasse “amargo e irritado por se considerar injustiçado e sempre passado para trás” (2011, p. 135). Aqui, o apagamento histórico também se dá na elevação de figuras de homem brancos, tidas como centrais, enquanto o ofusca-se o outro negro e homossexual. Apesar de tudo, Cajado Filho ainda pôde dirigir ao menos cinco obras antes de sua morte, em 1966, colhendo algum reconhecimento crítico à época (Rodrigues, p.136).

A produtora Vera Cruz trouxe imagens que reforçavam o passado da pessoa negra enquanto escrava, em obras como *Sinhá Moça* (1953), que reforçavam a agência de homens brancos no processo abolicionista, reduzindo as mobilizações políticas, sociais, e as revoltas violentas das pessoas negras que efetivamente conquistaram a liberdade e o fim da economia escravagista. Ainda assim, na obra referida, Ruth de Souza é quem brilhou nas telas, sendo a

primeira atriz brasileira a conquistar reconhecimento internacional, sendo indicada ao prêmio de melhor atriz coadjuvante no Festival de Veneza, em 1954.

A luta das pessoas negras para poder criar a própria imagem no cinema encontrou também a mobilização da militância política. Cineastas como Zózimo Bulbul, realizador negro que alcança uma maior consistência nas produções, voltou seu olhar para a condição do negro brasileiro, enfatizando a cultura africana herdada e revendo processos históricos. Zózimo filmou *Alma no Olho* (1974), um marco para o cinema nacional e para o cinema negro brasileiro. No filme Zózimo performa sozinho em um estúdio de fundo branco, apresentando de forma rebuscada e alegórica a história do negro africano antes do período escravagista, seu desejo de preservar sua cultura, sua luta para se libertar de uma economia baseada no comércio de sua força de trabalho escravizado e, no último seu plano, o filme materializa a libertação de tudo o que estigmatiza a pessoa negra ao quebrar as correntes brancas que prendiam suas mãos. Zózimo marca a história do cinema nacional pelas suas produções e apelo político de suas obras. Outro grande realizador é Joel Zito Araújo, com um filme que marca a história do cinema nacional, *A negação do Brasil* (2000), fruto de sua tese de doutorado, que expõe a forma como a teledramaturgia nacional marginaliza a imagem do negro, repetindo os parâmetros do cinema brasileiro da primeira metade do século XX. Joel Zito é responsável também pela obra *Filhas do Vento* (2004), que na sua mise-en-scène traz à memória as telenovelas que Ruth de Souza e Léa Garcia participaram, enquadrando personagens negras num melodrama familiar, feito raro repetido em poucas obras do cinema brasileiro, como *Marte Um* (2022), de Gabriel Martins.

É nesse compasso que a luta se deu, e ainda se dá, pelas possibilidades de pessoas negras se autorrepresentarem. Ainda que a democratização do acesso ao aparato audiovisual pela tecnologia digital, e a democratização de fundos de incentivos culturais, tenham se concretizado nas últimas três décadas, o caminho histórico feito na representação de pessoas negras no cinema, desde *A filha do advogado* (1926), de Jota Soares, com uma representação do negro servil e vetor de maldades, a *Quintal* (2015), o filme analisado neste trabalho, observa-se um caminho de lutas que buscam espaços para contrapor o imaginário social racista brasileiro, e conquistar a liberdade para superar as violências e tentativas de apagamento de imagens das pessoas e dos ambientes onde vivem.

1.2 CONSIDERAÇÃO SOBRE O CONCEITO DE CINEMA NEGRO

O conceito de cinema negro ainda é algo muito debatido entre cineastas e no meio acadêmico. Há uma espécie de surgimento desse cinema enquanto um campo quando narrativas criadas por pessoas negras passam a existir com alguma consistência no meio de produção audiovisual. No Brasil, a noção de “cinema negro” passa a ser mais perceptível durante a segunda metade do século XX. Nos Estados Unidos, durante as décadas de 1910 e 1920, pode-se dizer que Oscar Micheaux foi o mais destacado realizador pioneiro do cinema negro. Micheaux iniciou uma empreitada para realização de filmes que pudesse competir com a produção industrial que se estabelecia na época, ao mesmo tempo que buscava representar o negro norte-americano nas telas, com uma ousadia em desenvolver personagens dúbios, sem apelos moralistas. Tais personagens eram criados para que a pessoa negra norte-americana se visse representada nos cinemas, ao mesmo tempo que buscava escapar de ícones moralistas e imagens exclusivamente positivas das comunidades negras. Outros ciclos norte-americanos como o da Blaxploitation reafirmavam a importância da autorrepresentação, mas exacerbando a imoralidade, se imbuindo de comichões que divertiram, por um período, as plateias negras nos cinemas americanos dos anos 70.

Temos acima dois exemplos do que se poderia considerar “cinema negro”, podendo resumi-los como buscas por caminhos que possibilitem a criação de “imagens de si” numa indústria de cinema já estabelecida. Tanto Micheaux quanto os realizadores da Blaxploitation criaram histórias que, nalguma medida, os refletissem na tela. Estes autores pertenciam a gerações de cineastas negros cujas obras tinham grande apelo mercadológico. As histórias contadas e a forma dos filmes eram feitas para competir com outras produções hegemônicas, ao mesmo tempo em que suas irreverências, cada um à sua medida, eram um chamariz para o público. Em ambos os casos, evidências de discursos políticos mobilizadores não são claras. Há um apelo na imagem da pessoa negra em todas as obras (em especial na Blaxploitation), reivindicando-se um lugar na imagem que antes era pouco ocupado por tais corpos periféricos.

Se nos voltamos para o Brasil, a noção de cinema negro fica mais complexa, dada à condição miscigenada da população e ao cenário da produção cinematográfica muitas vezes incerto. No último censo realizado pelo IBGE, em 2022, a população que se autodeclarava preta era de 10,6%, com uma população autodeclarada branca em 42,8%, e parda em 45,3%. O fato do próprio censo utilizar como base de pesquisa a “autodeclaração” propõe a impossibilidade

de ver qualquer espécie de pureza num país que comporta vertentes étnicas do mundo inteiro. A própria noção de “pardo” expõe a impossibilidade de se definir a partir de dualismo raciais, ou ascendências étnicas. Um cinema que colocasse o corpo negro em tela, como nos ciclos norte-americanos citados acima, surtiria efeitos no espectador que se vê em um país cuja cultura é historicamente formada pelo que se herdou de África. Mas no Brasil o retrato social de exclusão e violência é muito mais complexo que nos Estados Unidos, lugar onde o racismo por muito tempo esteve amparado na institucionalidade do Estado e nas legislações segregacionistas. O racismo brasileiro é chamado de “velado” justamente pela sua covardia, pela maneira como é facilmente mascarada nas relações sociais, políticas, trabalhistas, educacionais e institucionais, incrustada na cultura e no imaginário social. Durante o processo de miscigenação, essa cordialidade também reflete uma estrutura de relações inter-raciais e interculturais que, invariavelmente, ocorreu no país durante sua formação enquanto nação, ao mesmo tempo que naturalizou preconceitos nos olhares dos próprios descendentes de pessoas negra provindas de África.

A pobreza extrema em que as populações negras e seus descendentes foram afundados no Brasil coloca o país numa dimensão de desigualdade social muito diferente dos Estados Unidos. Logo, em boa parte da história do cinema nacional, a pessoa negra não teve o espaço devido para criar imagens cinematográficas de si mesma. No entanto, nas telas, o lugar da exposição de pobres e da desigualdade social brasileira se baseava, em grande medida, no tom de cor da pele. O mesmo genocídio exposto por Abdias Nascimento foi filmado em obras como *Rio 40 graus* (1955) e *Rio zona norte* (1957), ambos de Nelson Pereira dos Santos. Aparece também em *Câncer* (1972), de Glauber Rocha, e a condicionante racial que (ainda) valida as violências foi filmada em *Compasso de espera* (1973), de Antunes Filho. Aqui, em todos esses filmes dirigidos por brancos, espectros de um cinema negro começam a surgir na temática, no protagonismo de pessoas negras na tela, e no direcionamento político que a mobilização social e artística estava tomando. Sendo importante ressaltar a existência de autorias compartilhadas em várias obras, em especial as de Nelson Pereira, onde Zé Keti e Grande Otelo são tão presentes no desenvolvimento dos projetos quanto o próprio diretor.

Assim, o caminho para que o cinema pudesse ser chamado de negro pelas pessoas que o realizavam se abriu. Um baixo nível argumentativo poderia afirmar que brancos abriram o caminho para negros exporem suas histórias, observando o caso do próprio *Alma no olho*

(1974), de Zózimo Bulbul, realizado com sobras de películas de *Compasso de espera*. Este seria um argumento estúpido, sem dúvida, uma vez que é de absoluta importância observar a sociedade em movimento de conscientização, e que olha para si criticamente, abrindo sensibilidades para a questão do outro, e possibilitando a troca de experiências através de diálogos possíveis. O fato de Antunes Filho, Glauber Rocha e Nelson Pereira, dentre outros, se atentarem à questão racial é o reflexo do desejo de mudar a sociedade. Inicia-se, portanto, um movimento social conjunto.

Zózimo Bulbul foi o realizador que estabeleceu um cinema negro a partir da perspectiva da produção de filmes, expondo duramente a realidade da pessoa negra brasileira, buscando também referenciar a cultura africana que herdamos, realizando filmes abertamente políticos. Zózimo foi responsável por criar espaços direcionados para cineastas negros, reivindicando, dessa forma, uma ideia particular de “cinema negro” que contenha a representatividade negra em cargos principais durante a produção dos filmes, e o olhar e conteúdo das obras voltados para a cultura afro-brasileira e africana.

Essa representatividade negra nas obras cinematográficas foi levada a outro patamar com o Dogma Feijoada. Na virada do milênio, Jeferson De, junto de outros realizadores negros, apresenta no 11º Festival Internacional de curtas de São Paulo o manifesto “Dogma Feijoada”, que buscava definir diretrizes para um cinema negro brasileiro. Foi uma iniciativa que tinha também como objetivo construir parâmetros para a inclusão de pessoas negras em produções cinematográficas, e talvez por isso era tão rígida. Interessante pensar que essa iniciativa foi, nalguma medida, abraçada pela forma como os recursos públicos para a área cultural são disponibilizados atualmente, exigindo a multiplicidade étnica e de gênero nas equipes, e descartando projetos que acenem para qualquer forma de preconceito.

A visibilidade alcançada pelo Dogma Feijoada abriu horizontes para o cinema como uma arte a ser apropriada por realizadores negros. Outros espaços abertos no circuito de cinema nacional, como o “Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe”, hoje chamado de “Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul”, somado à democratização do acesso à tecnologia digital ocorrida no Brasil, permitiram o aumento exponencial no volume de produções realizadas por pessoas negras. Esses movimentos deram lugar a filmes que reivindicam ancestralidades de uma afro-brasilidade, e até em negritudes presentes nos álbuns de famílias. A pessoa negra, aos poucos, de produção em produção, aparece na tela transformada em

personagem mais sensível à própria individualidade, reivindicando raízes em lugares como a religiosidade, a música, tradições herdadas, ou, como já dito, nos álbuns de família.

Nesse breve panorama da busca pela visibilidade das questões e imagens de pessoas negras no cinema, o conceito de “cinema negro” dificilmente poderia ser visto como algo restrito a certos paradigmas, ou convenções de qualquer natureza. Antes do cinema negro ser uma caracterização, ele era um sonho, que se transformou num desejo de se ver liberto no campo simbólico e, dessa forma, imaginar outras possibilidades para a representação dos corpos periféricos de pessoas negras. Esse “cinema negro” é, sem dúvidas, um desejo compartilhado não apenas por pessoas negras, mas por todos aqueles que pelos caminhos da vida adquirem a sensibilidade para as questões do outro, e reconhece as complexidades desse Brasil. No conceito “cinema negro” temos um entendimento em construção, e que deve ser visto como algo fluído, uma vez que num país como o nosso preto no branco é algo inexistente, linhas retas de A para B são tortas e espinhosas, e nossa intermédia escala de cinza é quase infinitesimal. Logo, esperemos que o cinema negro em construção seja, antes de tudo, a busca por um devir que possa comportar todos os que participam dessa complexa escala de cinza.

1.3 METODOLOGIA

A metodologia de pesquisa utilizada neste trabalho é a análise fílmica. Não me ative a observar em qual possível categorização a forma da análise feita neste trabalho se enquadraria. Ressalto que, durante esta pesquisa, preferi não me valer de nenhuma referência bibliográfica que investigue o filme *Quintal*. Assim, a presente análise foi produzida tendo em vista sobretudo as características formais e narrativas da obra analisada, de forma a observá-las cuidadosamente, acompanhando o que Goliot-Leté e Francis Vanoye afirmam sobre o método da análise fílmica e como se daria a relação entre a obra e quem a analisa, e para exemplificar, os autores fazem uma analogia com outros campos da ciência:

Analisar um filme ou fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem

isoladamente "a olho nu", uma vez que o filme é tomado pela totalidade. (GOLIOT-LETÉ, Anne; VANOYE, Francis, 2020, Pg. 14)

Dessa forma, o foco dado à obra permitiu que referências de outras fontes ligadas à produção do filme, ao sentido à ele atribuído por outros autores, ou pelo próprio realizador, não foram utilizados para se chegar a conclusões, ou desenvolver comentários acerca do meu objeto, mas, a partir de *Quintal*, busquei criar pontes com teóricos e outros autores que pudessem se relacionar com as conclusões a que cheguei. Dito isso, referencio o livro *A análise do filme*, de Jacques Aumont e Michel Marie, ao concluir que o processo de analisar pode ter formas ou rótulo distintos, embora nenhum seja mais legítimo que outro:

A década de 70, que conheceu o desenvolvimento, em todos os planos muito rápido, dos estudos cinematográficos à escala mundial, sucede hoje um período em que esses estudos têm mais ainda a preocupação de legitimar-se plenamente, igualando em seriedade e rigor as disciplinas humanísticas mais tradicionais (e às vezes aspirando sem rodeios à ciência). Nesta preocupação de legitimação, o gesto mais habitual é pedir emprestado conceitos, métodos e campos teóricos a outras disciplinas, ou, o que é mais frequente, a outras teorias, constituídas a propósito de outros objectos (em especial, mas não unicamente, o objecto "literatura"). Foi assim que se pôde ler análises fílmicas estrutural-marxistas, semiopsicanalíticas, neoformalistas, derridianas, e até lyotardianas ou deleuzianas. É uma rotulação algo fácil, e não insistiremos nela - mas algumas dessas análises foram por vezes, tão caricatas como os seus rótulos. (AUMONT, Jacques; MARIE, Michel, 2004, Pg. 6)

O destaque às características gerais que compõem a obra de André Novais está presente em minha análise, desde a sua mise-en-scène à participação de sua família e amigos nos filmes que realiza, até a utilização da própria casa e bairro para filmar. Todas estas características que marcam André enquanto cineasta são lembradas no decorrer deste estudo, por reforçar os argumentos e observações feitas durante o trabalho. Por fim, como exigência do próprio método de análise, busquei criar pontos de contato entre *Quintal* e a realidade por ela referenciada, e a outras possíveis, a partir da observação das minúcias dos planos e dos detalhes da narrativa.

A FISSURA NO QUINTAL

Quintal se inicia com uma série de planos de um ambiente urbano e periférico, nessa paisagem não há grandes prédios ou empresas variadas, mas casas com poucos andares e muito próximas umas das outras. Sem grandes avenidas visíveis, há pouca movimentação de automóveis. Alguns carros, ônibus e caminhões passam lentamente por uma das ruas entrecobertas pelos telhados. O grande plano geral que apresenta este ambiente urbano e singelo introduz no filme uma temática elementar sobre um certo cotidiano dessa periferia, reforçada pelos planos seguintes que se aproximam cada vez mais dos detalhes do ambiente antes generalizado pela imagem inicial (Figura 1).



Figura 1 – Fragmento retirado de *Quintal*

A câmera que agora passeia pelas casas que estavam amontoadas no plano inicial do filme, mostra um quintal com coisas amontoadas, uma varanda aberta enfeitada com uma caixa d'água, e um muro sem reboco com uma casinha de cachorro próxima à parede do fundo. Todas as casas ao redor compartilham de caixas d'água iguais, formando um zigue-zague até o fundo do quadro. Uma ambiência sonora geral é criada para os planos mais abertos, reforçando a percepção de um ambiente periférico urbano. Sons dos carros, distantes e próximos, acompanham as imagens, assim como seus freios e suas buzinas. É possível ouvir bicicletas que andam vagarosamente pelo som de suas correntes, e algumas risadas agudas e baixinhas também são percebidas.

As imagens dos telhados arrebitados e de casas com o reboco por fazer, aparentam ter por regra não se aproximar das intimidades ou afazeres das pessoas que vivem nesse espaço urbano, se preocupando em mostrar, de alguma forma, o ambiente a partir de uma perspectiva sumária. A câmera parece buscar as belezas possíveis nos enquadramentos desse horizonte repetitivo, cheio de telhados, caixas d'água e muros precários, até aproximar-se da uma rua particular desse ambiente periférico. A câmera baixa volta seu olhar agora para as pessoas, enquadrando um grupo de meninos brincando com uma bola de futebol em uma espécie de atividade perigosa, disputando espaço com os poucos carros e motos que vez ou outra seguem seus caminhos, enquanto a luz de fim de tarde ilumina o ambiente esticando as sombras das casas e das árvores, evocando uma espécie de aconchego, de tranquilidade inerente a essa pacata periferia.

A imobilidade dos planos reforça uma paz que envolve esse lugar, onde nada de mais acontece. A câmera enquadrando em uma mulher de corpo inteiro varrendo uma calçada, iluminada pela luz do sol, imbui o filme da intenção de apresentar o ambiente de maneira a simular uma realidade cotidiana, não ousando ultrapassar o convencional que vá além da realidade objetiva captada por ela. Representa-se neste breve plano algo como o supra sumo do comum, comportado numa representação do banal, mostrando ações do cotidiano que eximem até mesmo a reflexão e o pensamento para executá-las. Se veem excluídas as possibilidades de complexificação dessa imagem, estabelecendo-se semelhanças entre o filme e a uma arte pictórica, até impressionista num certo sentido, por apreciar os eventos corriqueiros, as luzes, sombras e as formas nos seus espaços, mas que não exprimem pensamentos. São planos “imóveis” na sua própria existência.

A introdução de *Quintal* apresenta uma série de imagens que simulam com refinamento a captura do real, dificilmente podendo se estender para fora de si pelo fato de buscar repetir, não representar, esse lado *de fora*. Mas essa é uma afirmação no mínimo ingênua, uma vez que a representação se vê como o limite absoluto de toda imagem. Representação enquanto simulação de um microcosmo do real, das telhas à Dona limpando sua calçada, traçando necessariamente um caminho estético, que nesse caso não apenas abrange a imagem projetada numa tela, mas também a ambiência sonora. A sensação do real é estabelecida através de uma escolha estética desenvolvida no processo de criação das imagens introdutórias. A estética realista eleita no princípio de *Quintal* não se dá na subjetividade dos personagens ou no

desenrolar dos acontecimentos, e se quer na continuidade entre eles. Passa senão por uma espécie de objetividade imóvel, preferindo o enquadramento pelo enquadramento, a imagem pela imagem, na medida em que representa o próprio real.

O ambiente sonoro se mostra verossímil tendo por perspectiva a representação que se quer o mais objetiva possível da realidade do ambiente urbano. Uma periferia urbana não pode ser mais que uma periferia urbana. Da mesma forma, a ambiência sonora de uma periferia urbana que se quer fidedigna não pode carregar consigo sons que não representassem a sua imagem captada, ou sons que fujam daquilo que é convencionalizado como a realidade desse ambiente. Observa-se então a escolha de uma estética cinematográfica que expõe o intento de sua imagem em representar o real de forma aderente, e no caso de *Quintal* simulá-lo com suficiente ilusionismo.

Os planos iniciais que ambientam o filme no espaço representado passam pela simulação de um real objetivo. Nalguma medida essa representação funciona pela ausência de uma narrativa criada através da montagem, que focalizaria perspectivas em determinados personagens com a ilusão de movimento contínuo. Assim, em seu começo a representação de *Quintal* passaria por transpor à tela um tipo de realidade “nua e crua”. Mas essa sensação do real é alcançada, principalmente, por escolhas estéticas, na medida em que o aparato o faz de forma calculada. O som absolutamente verossimilhante, que não propõe atritos com a imagem, ilustra e reforça uma maior aderência do real à representação enquanto imagem cinematográfica. A direção de fotografia tira proveito da luz natural, não há um direcionamento flagrante das luzes, ou elementos na imagem que chamem a atenção mais do que outros, de maneira que toda a sequência inicial de establishing shots trabalha com um certo nivelamento dos elementos presentes no plano, das cores desses elementos às suas disposições no quadro. Sem esse nivelamento, haveria o risco da atenção do olhar voyerístico se voltar para algum componente específico destacado na imagem. As movimentações no interior do quadro também são singelas na medida que a imagem exige, uma vez que qualquer brusquidão na ação representada poderia tornar o elemento móvel uma perturbação à imobilidade dos planos, direcionando assim o foco da atenção.



Figura 2 – Fragmento retirado de *Quintal*

Dessa forma, o filme teria, ainda no seu princípio, o cuidado em representar com fidelidade um cotidiano que perpassa uma vivência nesse espaço urbano periférico. As imagens introdutórias dispostas em sequência propõem uma representação fidedigna de um microcosmo da realidade. Elas são “como fatias ou instantes tomados da realidade” conforme definiu Baudry (apud XAVIER, 1983 ,p. 389), livres de narrativas propostas pela captação de eventos observados no interior do quadro, livres de uma montagem que cria sentidos a partir da continuidade entre os planos, ou de alguma outra sucessão de imagens que ela proponha. Sem esses mecanismos de geração de sentido, a imagem resulta numa “fatia do real”.

A sucessão de planos introdutórios alcança, finalmente, a frente da casa 120A, onde Dona Zezé e Seu Norberto vivem juntos, e com isso os personagens do filme são apresentados em imagens que insistem nos mesmos códigos da representação de tipo realista. Novamente, a iluminação não se dá a destaques de corpos, objetos ou formas, antes se quer naturalista. Enquanto os dois estão na cozinha, há apenas a luz de ataque vindo da janela para clarear a cena, sem o intuito de criar grandes contrastes de luz e sombra ou de iluminar todo o local, havendo apenas uma iluminação amena, suave, ambientando esse espaço periférico mais próximo de um aconchego que de uma tensão. O mesmo aconchego que corrobora para uma impressão de banalidade, e também uma espécie de carinho inconsciente pelo que é representado. O som novamente acompanha a tendência realista por ser completamente diegético, nivelado para que nenhum elemento sonoro tome os ouvidos, criando uma ambiência reafirmadora dos princípios estéticos que orientaram o filme até aqui.

Dentro da cozinha, observando o ambiente a partir da disposição de seus elementos cenográficos, e da relação destes com as personagens, cria-se uma uniformidade imagética de um espaço onde outra atividade corriqueira se desenvolve, a saber, Seu Norberto, à frente do quadro, serve o almoço, e Dona Zezé, ao fundo, descasca uma laranja (figura 2). As ações se desenvolvem numa cozinha pequena, mas que distribui nos extremos do quadro a poluição visual de uma louça por lavar à esquerda, um filtro com roupinha, e um puxa-saco na parede ao fundo, mais objetos distribuídos desordenadamente numa pequena mesa próxima à parede, embaixo de um armário cheio de objetos diversos, como potes para guardar alimentos e um rádio, até chegar na geladeira do canto direito. Esta cenografia simula o estado de uma cozinha que pertence a pessoas comuns, a um casal de idosos da periferia urbana, uma representação cujo realismo cotidiano está atento às interações entre as personagens. Seu Norberto e Dona Zezé não se olham por estarem virados para lados opostos, um voltado para o fundo e o outro para a frente do quadro, como se o tempo dispensasse a exigência de interações corriqueiras, e a vivência já comportasse o silêncio como suficiente para uma vida a dois.

A construção da sequência mencionada acima, convida a ver o filme como uma obra que se atém ao real como principal ponto de partida para o seu desenvolvimento. Estabelece-se assim uma identificação primária não apenas com a condição objetiva da imagem cinematográfica, mas também com o fluxo do ambiente que representa um cotidiano do antiespetacular, que adere à ideia do comum, do banal. Baudry define em dois níveis a identificação com a imagem cinematográfica. O primeiro nível de identificação está “ligado à própria imagem” projetada na tela, e à composição organizada no interior do quadro. O segundo nível se conecta com as escolhas da montagem, as perspectivas dos personagens e com a narrativa desenvolvida no curso do filme (apud XAVIER, 1983, p. 397).

Nesse caso, após a câmera adentrar na casa de Dona Zezé e Seu Norberto, o plano se limita a captar o cotidiano em micro-ações. Assim, neste começo, chega a ser uma representação que não busca desenvolver as subjetividades das personagens, ou conectá-las às ações que realizam enquanto filmadas. Uma sensação de nulidade na inércia entre o real e a representação é criada, estagnando reflexões ou sentidos gerados pela montagem sem forças dramáticas. O último plano da sequência que se aproximaria da condição fatiada da realidade está na sala de estar da casa, onde Dona Zezé e Seu Norberto se encontram sentados, assistindo a um programa de televisão sobre anatomia. Os olhares não se cruzam novamente, ambos os personagens

assistem a TV como se não prestassem atenção, apenas olham fixamente para algum ponto da tela. Em determinado momento Seu Norberto põe o prato no braço do sofá, para depois ficar numa posição imóvel assistindo ao programa, enquanto Dona Zezé não faz ao menos um movimento. Em toda essa sequência, os personagens aparecem enquanto “instante tomado” do real, figuram imagens relativamente emancipadas entre si, sem continuidades narrativas estabelecidas através da montagem, sendo apenas um esforço mimético.



Figura 3 – Fragmento retirado de *Quintal*

Óbvio que a montagem está presente, e é ela que auxilia na apresentação do espaço e da sensação de real desenvolvidas até aqui. Mas há insistência em adiar a narrativa, havendo antes dela a preocupação em desenvolver toda uma ambiência sonora e uma harmonia imagética para dar ao filme uma determinada característica. *Quintal* pressupõe assim, um cinema que se apresenta “cotidianizado”, banalizado no sentido de ter o dia a dia como matéria fílmica, e o olhar da câmera acaba carregando o espectador nessa ilusão. O adiamento da narrativa na obra se dá até a última fatia do real, pois a certa altura uma história passa a ser contada, a montagem se torna um artifício presente na construção de um enredo. O realismo estético, tal como apresentado na sequência inicial, desfalece, dando lugar a um realismo que, agora, deve comportar também os diálogos e novas relações entre os corpos e os espaços, abalando a uniformidade cotidiana da imagem.

Dona Zezé continua com as tarefas de casa, agora a vemos tirar as roupas da máquina de lavar, e levá-las para estender no varal. O motor narrativo surge com Seu Norberto mexendo numa sacola que contém coisas dos seus filhos. Dona Zezé diz que é melhor não mexer, mas

Seu Norberto insiste em continuar. A narrativa se inicia mantendo também o realismo estético apresentado, o espaço onde a história se desenvolve já está posto pela sequência inicial. Pode-se esperar que a narrativa seguirá para algum drama na vida de Dona Zezé e Seu Norberto, que não se olharam até então.

Por ser um cinema com ambientação realista, supõe-se inicialmente que as questões do filme perpassariam complexidades que se veem também como realistas, mas de maneira que tais complexidades sejam enquadráveis no rigor estético do realismo alcançado até então. Cria-se uma expectativa acerca do devir narrativo e formal. A princípio, não se esperariam enquadramentos excêntricos, ou uma montagem que sugira relações dramáticas fortes com elementos que estejam para além do ambiente apresentado. Uma vez que é possível perceber a preocupação em enquadrar o acontecimento banal na sua completude e dentro de um único quadro, o todo que há diante da câmera expressa o real enquanto fatia e não enquanto drama.

Contudo, negando o esquema representativo cuidadosamente preparado até então, o filme vai eleger a “suspensão” como princípio de uma série de quebras formais e narrativas. A primeira suspensão se dá com a aparição do close-up de um caramujo (figura 3). A própria dimensão do plano chama a atenção para si, por contrariar toda construção imagética de um realismo que preza por enquadramentos mais abertos. Nesse momento, o caramujo antecede um plano em que vemos Dona Zezé estendendo as roupas no varal, de maneira que a aparição do caramujo é responsável por suspender a ação por um instante, se tornando uma imagem deslocada da narrativa, abalando a expectativa imagética construída até então.

Tendo em vista a noção da imagem criada a partir de uma vivência, de uma determinada perspectiva, no caso de *Quintal*, uma perspectiva de pessoas com vivência na periferia, é costumeiro que a expectativa em relação à história contada se dê em uma chave realista. Essa expectativa limitaria horizontes estéticos e narrativos, compreendendo o fantástico enquanto fenômeno improvável para o espaço representado. Dessa forma, antecipando um desenvolvimento narrativo que reflita na imagem projetada na tela a periferia do imaginário social, e os acontecimentos a ela atribuídos. Mas o filme demonstra o interesse de ir além da representação do espaço periférico, mesmo o convencional, procurando abalar a construção imagética do ambiente feita até aqui.

Quintal estabelece uma relação de atrito com o realismo por ele proposto, transformando-o em um mero artifício estético/narrativo que, após ser cuidadosamente

apresentado e estabelecido, se vê perturbado pela fantasia e pela ficção que o atravessa. Justamente a partir do plano do caramujo, o distanciamento desse artifício estético/narrativo realista começa a acontecer. Dona Zezé estende as roupas no varal, quando o filme dá espaço para a ficção fantasiosa atravessar o realismo com uma curiosa ventania. Nem o corpo de Dona Zezé pode escapar do evento (figura 4). Caso ela não segurasse firme nas grades da janela, sairia voando como o caramujo no seu segundo close-up, e última participação no filme. A ventania acaba, e aproveitando que ela ajudou as roupas a secarem, Dona Zezé já deixa o varal vazio, e segue seu caminho até a cozinha, para pintar as unhas.



Figura 4 – Fragmento retirado de *Quintal*

O som artificial da ventania, que pela sua agudeza não simula necessariamente um vendaval de tamanha magnitude quanto o mostrado, dá lugar também a um outro som, sintético e estranho, que se repete em ecos e toma a trilha sonora, ajudando a pontuar uma transição da estética realista para outra fantasiosa. Dona Zezé, contudo, absorve o evento como se nada de anormal estivesse acontecendo.

Cria-se, portanto, uma relação conflituosa, onde o realismo não dita o limite dos acontecimentos, localizando o filme em outro lugar, que não se quer apenas representação mimética, também se quer fantasia, buscando apreender ambos no mesmo espaço e tempo. O plano do caramujo antecipa a chegada da ventania, que se torna uma divisão nos caminhos dos personagens, fazendo com que cada um deles, Dona Zezé e Seu Norberto (o caramujo não retorna, assim como a ventania, quase como se tivesse trazido ela consigo), sigam rumos separados a partir desse momento. Curiosamente a vida conjugal dos personagens não convida

ao compartilhamento de experiências fantásticas ou adversas dentro de um mesmo plano ou narrativa, a vida enquanto imagem cinematográfica fluirá para cada um individualmente.



Figura 5 – Fragmento retirado de *Quintal*

A ventania é o acontecimento curioso que desencadeia o primeiro atrito com a estética realista, esta, no entanto, persiste pela insistência do filme em torná-la visível através de uma iluminação que se mantém fiel à sua proposta estética, construída pelos establishing shots e as fatias de um real cotidiano. O mesmo não acontece com o segundo evento fantástico, o aparecimento do portal. Este surge como elemento imagético que não se vê afetado pela iluminação, por uma óbvia razão, a iluminação é feita por lâmpadas em tripés, enquanto o portal é inserção digital por meio de efeitos especiais, uma intrusão na imagem que atravessa a estética realista estabelecida, o irreal na sua mais inegável condição, intrusivo naquilo que se apresentava como fatia do real (figura 5).



Figura 6 – Fragmento retirado de *Quintal*



Figura 7 - Fragmento retirado de *Quintal*

Após mexer nas coisas da sacola, e analisar detidamente os cd's que estavam nela, Seu Norberto seleciona um título de sua preferência, e o põe no aparelho de dvd instalado na sala de estar. O filme que posteriormente será a base para sua dissertação de mestrado sobre “bundas e óleos”, é um pornô assistido por um Seu Norberto aparentemente imune a excitações, dotado de inerte expressão, tudo isso enquanto Dona Zezé lê um jornal na cozinha. Juntamente à intrusão digital na imagem, vê-se a montagem agindo como elemento de articulação narrativa, quando antes buscava captar todos os elementos da cena em um único plano.

O portal emite continuamente um som tão sintético quanto ele próprio. O barulho atrapalha Seu Norberto na sua sessão de cinema na sala de estar, enquanto Dona Zezé, que pinta as unhas em outro exercício cinematográfico de fatia do real, nem ao menos se preocupa com o som antinatural que vem do quintal, produzido pelo portal interdimensional. “Se tivesse

algum problema ali fora, o Dila já teria latido”, comenta Dona Zezé sobre seu cachorrinho, que não faz nenhum alarde. Sem se importar com o portal digital no quintal, o cãozinho Dila está deitado, comendo na sua tigela. Em certo momento, ele levanta a cabeça e olha para o portal intrusivo que aparece em contraplano. Dila não se dá ao trabalho de reagir, e mesmo com o portal zunindo diante dele, o cãozinho simplesmente volta comer com tranquilidade, na certeza de que o portal não apresenta perigo nenhum.

Caso o foco seja dado ao sentido proposto pela montagem, observamos um cachorro tão inerte quanto Seu Norberto na sessão pornô, o que coloca o portal numa posição cotidianizada. Considerando a reação de Dila em relação à fala de Dona Zezé, o intruso digital não é nem ao menos um problema, e assim como o plano do caramujo trouxe consigo o anormal enquanto evento narrativo que se intromete na estética realista, o cachorro em contraplano normaliza o fantástico intrusivo. No entanto, ao invés de uma “cotidianização” do fantástico, seria mais apropriado falar numa “anormalização” do cotidiano enquanto espaço e tempo. O banal se torna um horizonte de fabulações, a partir de atritos causados por eventos fantásticos que brotam surpreendentemente da estética realista descrita acima.

Norberto interrompe sua sessão para ver a origem do som, numa sequência que desenvolve um suspense. É sabido que há um portal no quintal, e que Norberto segue em sua direção, o suspense se dá na expectativa do que acontecerá nesse contato. Um travelling acompanha Seu Norberto de costas, até que ele para de perfil se voltando para o portal (figura 6). Com um *raccord* de movimento, o filme mostra, num plano fixo, Seu Norberto desaparecendo junto do portal (figura 7). Curiosamente, neste corte, a montagem evita a solução mais costumeira nesse tipo de situação, o contraplano em close-up ou plano médio para mostrar a reação do personagem diante da intromissão do elemento irreal, excluindo assim a sua reação, que seria um dos desdobramentos usuais do suspense.

Nalguma medida, a decupagem se dá a partir de planos que ambientam o espectador como participante da própria cena, sendo tal participação crucial para a adesão da narrativa enquanto construção contínua. Seu Norberto não vai “sozinho” até o portal, o olhar da câmera acompanha seu caminho de perto e o plano aproximado seguindo-o de costas lança o espectador no centro da cena, auxiliando na intensificação do suspense, juntamente à tensa trilha sonora musical. Na cena, o suspense é construído através da disposição dos elementos para causar um engajamento e reações na espectralidade. Essa sequência que combina o cômico da sessão

pornô de Seu Norberto; a leveza do aparecimento de um cachorrinho que tende a sensibilizar pela inocência; a música tensa; o plano aproximado com travelling; a expectativa em torno do resultado de um encontro de natureza fantástica, e cuja decupagem envolve a onisciência do espectador a respeito desses múltiplos acontecimentos simultâneos em cena, faz imaginar um gráfico dramático mais parecido com uma região montanhosa, composto por longas subidas e inclinadas descidas.

Alfred Hitchcock, numa de suas entrevistas a Truffaut, diferencia a surpresa do suspense utilizando o exemplo didático da bomba escondida embaixo da mesa. Na surpresa o espectador não tem conhecimento da existência dessa bomba, sendo colocado no mesmo lugar dos personagens na narrativa a partir de uma câmera que não se pretende onisciente. A explosão da bomba embaixo da mesa é um elemento surpresa, e isso se dá, graças à sua imprevisibilidade e à falta de informações disponibilizadas pela câmera e pela montagem que permitam quaisquer previsões. Já o suspense consistiria no compartilhamento de informações com o espectador, que seria colocado no lugar de “Deus”, dada a onisciência disponibilizada pelo olhar da câmera, e pelo artifício da montagem. Nesse caso, o espectador sabe mais que os próprios personagens. Logo, o suspense se dá na possibilidade de a bomba explodir, e o “quando ela explodirá” se torna a questão principal, expondo múltiplas possibilidades para o desfecho da cena. Ambas as formas de desenvolver a expectativa passam necessariamente pela construção de um “clima”, para que a narrativa tenha uma melhor dinâmica.

Mas, para além de diferenciações na narrativa cinematográfica, e mesmo que a oposição “surpresa versus suspense” se encaixe como forma plausível para explicar a artimanha narrativa utilizada em *Quintal*, ela não tem aplicabilidade efetiva uma vez que a “expectativa” atravessa tanto a surpresa quanto o suspense no filme, gerando uma adesão à história através de atritos culminados por constantes quebras na fluência da narrativa. Utilizando a surpresa e o suspense como artifícios para criação de expectativas a serem interdidas, a quebra do fluxo narrativo anula a proposta convencional dramática e aristotélica, desconectando os atos entre si e evaporando suas conclusões. Afinal, as razões para o surgimento da ventania não são explicadas, nem o porquê de Dona Zezé reagir com tamanha naturalidade a ela. E não se sabe para onde foi Seu Norberto após sua entrada no portal interdimensional, muito menos os motivos que o levaram a tomar tal atitude. O desenvolvimento dos personagens, e os acontecimentos das cenas não são concluídos, antes são interrompidos, suspendendo as

expectativas criadas, dando lugar a outra fluidez narrativa, que não busca a continuidade causal entre seus atos.

Uma vez que *Quintal* estabelece um certo nivelamento imagético no seu princípio, para então perturbá-lo, um atrito é gerado na identificação primária com a estética realista apresentada, e na anormalização do cotidiano pelo fantástico que o atravessa, o que causa uma certa sensação de estranhamento². A narrativa que evapora as expectativas, e os acontecimentos que não buscam criar continuidades causais entre si, permitem que o segundo nível de identificação com o filme acompanhe esse mesmo compasso, onde a sensação de estranhamento se torna um artifício para gerar adesão e imersão na narrativa. A dinâmica de identificações se daria no escalonamento dos eventos, que abalam a estética realista e sua ambientação inicial. Isso também permite que os personagens sejam vistos a partir de perspectivas diversas. O ambiente de uma periferia urbana comum se torna vetor para a ficção fantástica, num movimento que amplia a percepção das histórias possíveis para esse espaço, e os horizontes das vivências para os personagens que a ele pertencem.

A consciência da representação enquanto condição primordial da imagem permite que ela se torne outra coisa para além da mímese. A imagem se torna fábula, e no caso de *Quintal*, a fabulação não deixa de tensionar os horizontes da representação face ao próprio real representado. O portal interdimensional simplesmente surge em um quintal qualquer de uma periferia urbana, e Seu Norberto, um homem negro e idoso, aparentemente aposentado, aparece sem avisos ao final do filme com uma dissertação de mestrado pronta para a defesa, abordando um tema inesperado, os filmes pornôis da década de 90. Assim como Dona Zezé, uma mulher negra idosa, que até então apenas se ocupou com afazeres domésticos rotineiros, aparece envolvida em tramas políticas a nível nacional e, após insinuações sobre ela ser uma delatora,

2 O estranhamento referido no texto não se conecta diretamente com o estranhamento ou distanciamento brechtiano. Aqui, refiro-me a um efeito cômico gerado pelo fantástico que repentinamente se intromete no espaço até então representado, abalando, portanto, uma proposta realista que guiou o filme até esse momento. O fantástico não surge dentro da proposta brechtiana de estranhamento ou distanciamento, uma vez que tais artifícios formais exigiriam, para a narrativa cinematográfica, características que, conforme pontua Robert Stam (2003, pg. 170, 171), passariam pela destituição de possíveis identificações com a história contada (assunto já abordado no texto, o filme busca identificações primárias com o ambiente da periferia urbana representada); interações diretas com o espectador feitas a partir das representações dos atores ou de surgimentos do aparato cinematográfico, condicionando abalos no ilusionismo (quarta parede); ou a contraposição dos elementos formais da obra, como dessincronia entre imagem e som, entre outras características. Em *Quintal*, todos os elementos se encontram dentro de um esquema clássico de linguagem, logo ilusionista, mas o efeito cômico dá também uma certa impressão de estranhamento pela repentina e curiosa adição à seriedade do banal mimetizado na imagem durante todo o princípio do filme.

simplesmente ignora toda a situação e segue com sua vida. Dessa maneira, em *Quintal*, a fabulação é a possibilidade de transformar a percepção da realidade representada.

Estabelece-se, assim, uma relação reflexiva sobre o que se vê na tela e o que há, e potencialmente pode haver, no mundo real. Essa imagem cinematográfica não tem como intento ser a realidade, mas transcendê-la através da representação como ferramenta dialética, alcançando esse outro plano que à imagem não compete controlar, a saber, a perspectiva de cada olhar em contato com ela, e a possibilidade de refletir sobre aquilo que se vê projetado, e o que se vivencia na realidade.

Rancière, propõe que o cinema deve, antes de tudo, se reconhecer enquanto imagem que representa e reflete o real e, a partir de si, propor possibilidades que podem de alguma maneira abrir os horizontes para reflexões sobre condições sociais. Assim, o cinema teria consciência de que, enquanto imagem “não apresenta um mundo que tocaria a outros *mundos* transformar. Ele junta do seu jeito o mutismo dos fatos e o encadeamento das ações, a razão do visível e sua simples identidade consigo mesmo.” (RANCIÈRE, 2012, p. 24). Justamente por ser representação do real, *Quintal* abraça a fábula por ter consciência de sua condição, sem o interesse de abraçar totalmente o realismo. Insiste em construir, a partir da fissura que causa na sensação de real, outra proposta com o mundo que representa, como se afirmasse que outras perspectivas relacionadas a seu tempo e espaço fossem passíveis de existir, como horizontes sociais para as pessoas que nele vivem.

Rancière, escrevendo sobre o cinema de Pedro Costa, observa no personagem de Ventura, no filme *Juventude em marcha*, uma representação que vai além da condição social objetiva posta em tela. Ventura materializaria uma condição social errante pelo espaço que foi um dia construído por suas próprias mãos, e agora se vê excluído dele. Assim, o personagem se torna a tensão encarnada entre a inclusão e a exclusão, entre a experiência compartilhável e a incompartilhável, na medida em anda pelas ruas, praças, museus e casas de Portugal, rememorando as histórias de quando trabalhava nas construções, e a vida que tinha em Cabo Verde antes de emigrar. O personagem se torna, então, uma fissura, que afeta a representação da realidade, ao mesmo tempo que seu próprio corpo evoca a história inegável.

A experiência dos pobres não é apenas a dos deslocamentos e das trocas, dos empréstimos, dos roubos e das restituições. É também a da fissura que interrompe a justiça das trocas e a circulação das experiências. (...) Ventura não é um ‘trabalhador imigrado’, uma pessoa humilde a quem se deve restituir a

dignidade e o gozo do mundo que ele ajudou a construir. Ele é espécie de errante sublime, personagem de tragédia que interrompe de moto próprio a comunicação e a troca. (RANCIÈRE, 2012, p. 160)

Em *Quintal*, a fissura está na narrativa, que suspende os caminhos dramáticos por ela construídos, e estabelece constantes diferenciações entre o real e sua representação, imbuindo a imagem cinematográfica de ficção fantasiosa. Está também na representação dos espaços, que não são ambientes estranhos ou ficcionais. A periferia urbana, a universidade, e a academia fitness, são espaços cujas representações, abaladas pela presença dos personagens que os ocupam, seja por terem sido poucas vezes representados em tais ambientes, seja pela forma como o são em *Quintal*, criam essa fissura pela forma como a narrativa e a imagem evidenciam os corpos periféricos de Dona Zezé e Seu Norberto presentes nas aventuras que vivenciam.

Desse modo, em *Quintal*, os sentidos possíveis de serem percebidos através do andamento da narrativa, e da reordenação dos elementos em cena, se emancipam de entendimentos e visões sociais que limitam os horizontes daqueles corpos e ambientes representados. Conforme escreve Stuart Hall, os sentidos são ferramentas com potencial de criar imaginários, chamados por ele de “objetos culturais”, sendo eles imagens, textos, produções de conhecimento, entre outros. Eles são estruturados de determinadas formas a fim de ordenar ou reordenar esse imaginário social. Em relação ao cinema, teria-se em mãos uma enorme capacidade para propor tal ordenação, por ser uma representação de grande aderência ao real, conseguindo gerar sentidos diversos, criar discursos, e produzir conhecimento sobre assuntos variados através da imagem em movimento atrelada ao som. Segundo Hall:

O sentido também é criado sempre que nos expressamos por meio de ‘objetos culturais’, os consumimos, deles fazemos uso ou nos apropriamos. (...) Eles também são, portanto, aquilo que os interessados em administrar e regular a conduta dos outros procuram estruturar e formalizar. (HALL, 1997, p. 22)

Quando *Quintal* constrói narrativas para além de entendimentos convencionais sobre corpos periféricos, sobre periferias urbanas ou outras possíveis, expõe a possibilidade de se fabular sobre a diversidade dessas vivências. Essa fabulação pode se tornar a chave para a releitura da sociedade, e propor outras organizações e imaginários possíveis.

A representação imbuída da estética realista não é a única forma de possibilitar reflexões sobre a sociedade através de imagens e sons e, no caso de *Quintal*, de refletir também sobre

questões relativas à periferia urbana e à multiplicidade dos corpos que nela vivem. Rancière faz uma leitura do cinema enquanto meio de expor, ou discursar sobre condições sociais, alertando para uma espécie de imperativo estético em que o cinema deve se enquadrar para que possa representar as pessoas pobres, as regiões periféricas, e os corpos periféricos. Aqui, teríamos algo como uma convencionalidade já posta para a exposição de temas sociais.

De hábito, acredita-se que é preciso acrescentar um modo de representação que torne essa situação inteligível como efeito de certas causas e a mostre como produtora de formas de consciência e de afetos que a modifiquem. Pede-se, portanto, que os meios formais da obra obedeçam à preocupação com as causas que é preciso mostrar às inteligências e com os efeitos sobre as sensibilidades. (RANCIÈRE, 2012, p. 147)

Na contramão, é como se *Quintal* superasse uma certa convencionalidade estética e narrativa que alcança os espaços e corpos periféricos nas histórias em que participam, buscando tensioná-la. Sendo André Novais um realizador negro, que reside na periferia de Contagem, aparenta escapar de formas filmicas com orientações políticas mobilizadoras e expositivas. Antes expõe o apreço pela estética, com enquadramentos bem pensados, insistindo em filmar aqueles que estão próximos de si, demonstrando um carinho e consideração pela própria família, a sua mãe, Dona Zezé, e seu pai, Seu Norberto, entre outros com quem sua vivência foi compartilhada. Ao invés de mobilizações políticas explícitas, em *Quintal*, o realizador busca a fabulação na sua própria história e no seu próprio espaço (em outras obras, no seu próprio corpo).

O portal interdimensional que se abre no quintal da casa suspende convencionalidades formais que impediriam seu surgimento sem avisos. Radiografias feitas sobre condições e convenções sociais não estão presentes em *Quintal*. Conforme Juliano Gomes escreve sobre outra obra de André, *Ela volta na quinta*, também *Quintal* “se caracteriza por um predomínio de uma construção estético-subjetiva em detrimento de uma dimensão identitária e causal.”. Em *Quintal*, a escolha de falar sobre vivências periféricas e evidenciar seus próprios corpos através das suspensões narrativas, subvertem o realismo através da fabulação, sendo isso o que põe em cheque a visão de imaginários sociais relacionados a tais corpos e espaços. E esse movimento é, antes de tudo, estético, com um potencial que imbuí o filme de discurso, e a partir de outra perspectiva, o torna também político.

A fissura em *Quintal* é a possibilidade de construir histórias diversas, de falar sobre si mesmo, revendo as convenções sociais estigmatizantes, e as perspectivas particulares por elas construídas. É tornar a própria vivência uma matéria filmica passível de transformações, de fabulações. E é também incluir nesse processo as pessoas e os espaços próximos, a própria família e amigos, sua casa e seu bairro, expondo a liberdade e o desejo de construir imagens próprias, que dispensam justificativas às tais convenções e aos que buscam sua manutenção na sociedade.

PROPONDO OUTROS HORIZONTES

Pouco antes do teletransporte interdimensional de Seu Norberto, vemos Dona Zezé ler matéria exclusiva de um jornal impresso, com a chamada “Escândalo: Célebre político em esquema de corrupção”, quando recebe uma ligação no seu celular. Em um corte, o filme se transforma em thriller. A fotografia imbui a cena de um suspense sombrio, apresentando o célebre político, responsável pela ligação, enquadrado com fortes sombras nas costas. Ele é um personagem misterioso, que não tem rosto, havendo apenas a mesa iluminada com luz alaranjada à sua frente, concedendo-lhe um contorno de sombras escuras. Toda a sala ao seu redor está um breu. Com o personagem no centro do quadro, toda a iluminação sombria o torna uma figura vilanesca, ao que se soma a indagação feita por ele, sobre Dona Zezé ser a responsável pelo vazamento de informações sigilosas: “Eu tenho certeza que você não falaria isso pra ninguém, certo?” (figura 8). Dona Zezé é também carregada nessa passagem momentânea do filme ao thriller. Saindo da cozinha, agora ela se encontra em um ambiente escuro, com iluminação de ataque focada em seu rosto e ombros, sem luzes de preenchimento, deixando um breu no espaço ao seu redor (figura 9). A fotografia da cena transforma a ligação recebida em algo sigiloso. E como se a indagação não importasse, uma vez terminada a chamada, Dona Zezé continua, sem muita preocupação, a fazer as unhas na mesa da cozinha.

Terminando de pintar as unhas, e ficando contente com o resultado, Dona Zezé lava a garagem rapidamente, logo depois arruma uma mala, colocando algumas roupas nela. É possível imaginar que após o questionamento feito pelo político corrupto, Dona Zezé tenha visto a necessidade de se preparar para uma fuga, a fim de escapar dos perigos que esse personagem pudesse representar para a sua vida. Mas a surpresa como artifício narrativo leva Dona Zezé para outro ambiente. Com uma música que surge de supetão ainda no plano da suposta fuga, novamente em um corte, o filme se encontra numa piscina, onde Dona Zezé, junto de outras senhoras, está se exercitando.



Figura 8 – Fragmento retirado de *Quintal*



Figura 9 – Fragmento retirado de *Quintal*

A música “Party Rock Anthem” é uma composição de LMFAO, foi um hit pop dos anos 2010, alcançando no youtube mais de um bilhão de visualizações. Em *Quintal* ela se encontra como trilha sonora musical na sessão de exercícios de uma senhora de idade, e a música é aplicada na função que lhe compete, a de imbuir o ambiente de energia contagiante para mover o corpo, ritmo indispensável para a representação verossímil da academia fitness. Mas esse espaço não é apresentado e mostrado com a atenção que a periferia urbana foi na introdução do filme, a câmera insiste em focar na pessoa de Dona Zezé e na sua interação com os aparelhos da academia. O ritmo de seus exercícios não condiz com a batida da música, e mesmo assim a trilha ajuda a construir a ambiência necessária para a cena, trazendo a energia que remete ao

ambiente representado, e incluindo a personagem no espaço em que ela se encontra, mesmo sem um establishing shot, ou a apresentação de seus detalhes.

Dentro da academia, a câmera enquadra Dona Zezé nos seus exercícios, dando mais ênfase a personagem que aos demais elementos em cena. A piscina é a introdução imagética ao ambiente fitness, um plano de conjunto enquadrando todas as senhoras se exercitando. É perceptível que há uma luz de ataque sobre Dona Zezé, pondo todas as senhoras figurantes nas sombras dos cantos do quadro. A luz que desenha a centralidade de Dona Zezé na imagem cinematográfica começa aqui. O plano médio seguinte mostra seus exercícios nos aparelhos da academia. Agora ela é filmada de maneira mais incisiva, colocando todos os demais elementos do quadro em desfoque. A composição de toda a sequência corrobora para que Dona Zezé esteja em evidência, à frente de todos os outros personagens e objetos da cena. O plano com o tilt, que sobe lentamente mostrando Dona Zezé na bicicleta, é filmado de maneira a posicioná-la no centro do quadro, enquanto seu corpo é iluminado em tom alaranjado, havendo um preenchimento que a destaca do fundo desfocado, iluminado com uma luz mais difusa.

Junto ao destaque dado à personagem, a disposição dos corpos no quadro dá espaço para aquele que seria o corpo ideal para estar na representação de um ambiente fitness. Dona Zezé contracena com uma coadjuvante que, refletida em um espelho ao fundo do quadro, faz poses fisiculturistas (figura 10). Dona Zezé levanta um peso com muito esforço, enquanto cumprimenta sua colega de academia. No plano seguinte a contracena continua, agora com as duas personagens frente a frente. A forte iluminação de ataque está direcionada para Dona Zezé, transformando-a no destaque da imagem, uma iluminação que transparece tal ênfase na medida em que desconsidera a uniformidade de uma iluminação ambiente, se preocupando em construir um plano que direcione a atenção para o corpo de Dona Zezé, transformando a personagem numa espécie de chamariz. Difusa, a outra iluminação enfoca a coadjuvante fisiculturista, mas essa luz se resume ao papel de torná-la um elemento integrado no espaço, sem que jamais haja páreo para o fulgor de Zezé.



Figura 10 – Fragmento retirado de *Quintal*



Figura 11 – Fragmento retirado de *Quintal*

A sequência dos exercícios encerra com Dona Zezé levantando halteres em plano inteiro, com o seu personal trainer (e dono da academia) lhe orientando. A intensa iluminação de ataque parece não se interessar pelo personal trainer, direcionando seu foco exclusivamente para Dona Zezé deitada se exercitando. A luz de ataque intensa projeta grandes sombras na parede atrás dos personagens. Em toda a sequência, o desenho de luz tem uma presença forte, mas sem buscar uma uniformidade no ambiente enquadrado, o iluminando apenas com luzes difusas, direcionando o foco dos planos nas interações de Dona Zezé com os aparelhos da academia. Em toda a sequência da academia, a fotografia deseja dar volume a um único elemento no quadro, através de uma iluminação que se dá a ver, e com isso busca o destaque de um único corpo, criando o contraste com todo o espaço ao seu redor.

Por se tratar da imagem que representa uma academia fitness, é possível imaginar o tipo de personagem que seria enquadrado nesse espaço, e o tipo de corpo que participaria da organização do quadro. Imagina-se, então, corpos juvenis e musculosos, dada a condição das imagens criadas em tais ambientes também fazerem parte de um mercado em ascensão, que preza pela venda de um corpo a ser almejado. Dentro de um certo modelo de negócio das academias fitness, a imagem se torna um elemento indispensável, sendo necessário vinculá-la aos exercícios realizados e aos itens consumidos, para que se torne um objetivo almejado no horizonte daqueles que tem contato com tais representações. Esse corpo vendido em imagens tende a excluir a multiplicidade dos corpos que existem, e que podem se fazer presentes em tais ambientes.

Logo, na sequência destacada acima, cria-se uma perspectiva de atrito, que busca um choque entre corpo e espaço, também um choque entre o corpo hegemônico e o corpo do outro periférico introduzido na imagem cinematográfica. *Quintal* enfatiza outros corpos que, por certas convenções do imaginário, não pertenceriam ao espaço onde estão representados, e dessa forma, descentraliza os corpos hegemônicos que convencionalmente pertenceriam a esse ambiente. Com os dois corpos enquadrados frente a frente, um atlético e o outro de uma senhora negra idosa, a composição dá claro destaque ao segundo corpo, à Dona Zezé. A sequência na academia faz com que a imagem se torne um lugar de atrito, o espaço e as representações imagéticas convencionadas são reduzidos a elementos que auxiliam na ênfase dada ao corpo periférico, no corpo de uma mulher negra e idosa, introduzida no ambiente. Sem incluí-la no espaço com uma iluminação que torne o ambiente uniformizado, o choque gerado enfatiza Dona Zezé, corroborando para uma espécie de “glamourização” de sua presença, através do destaque dado pela imagem cinematográfica.



Figura 12 – Fragmento retirado de *Quintal*

Para além do interesse de incluir a imagem de Dona Zezé em representações que, convencionalmente, seu corpo periférico não pertenceria, há a percepção da imagem enquanto um espaço a ser reivindicado, a ser apossado. Dessa maneira, o ambiente é transformando para se tornar um potencializador da imagem de Dona Zezé, fazendo com que exista em função da representação de seu corpo periférico. O thriller político, e a tensão gerada pelo vazamento de informações políticas sigilosas são suspensas na narrativa, a surpresa apresentada no plano inicial da piscina é estendida, transformando Dona Zezé na matéria fílmica principal da obra durante toda a sequência.

Neste capítulo, tento demonstrar que o atrito causado entre corpo e espaço representados na sequência da academia se distancia de uma inclusão puramente imagética, que passaria pela participação de corpos periféricos em espaços onde são pouco representados. Essa modalidade de inclusão seria algo que se aproximaria do intuito de utilizar a imagem para sanar complexidades sociais através do cinema, arte com forte apelo ilusionista por natureza. Em referência a *Color Adjustment* (1991) de Marlon Riggs, Robert Stam e Ella Shohat evocam uma cena de “*All in the family*”, uma sitcom norte-americana incluída no documentário de Riggs, onde a fala da personagem Edith Bunker expõe essa noção de inclusão: “Todos costumavam ser criados, empregados, garçons, e agora são advogados e doutores. Eles progrediram muito na televisão!”. Stam e Shohat (apud CARVALHO, 2022, p. 237) propõe que “esse simulacro de melhoria é profundamente inadequado. Mesmo se a TV fosse povoada de doutores e advogados afro-americanos, sua situação concreta não seria com isso substancialmente melhorada.”.

A utilização de um simulacro que represente um corpo negro e periférico na imagem pode ter como dinâmica a substituição do ser por sua representação no imaginário social. Assim, a representação teria o potencial de esvaziar a complexidade do próprio ser representado, e suas relações sociais, históricas e políticas. Efetua-se desta forma uma “comodificação” do outro, de acordo com Bell Hooks. Nessa comodificação, o perigo de criar, a partir de um simulacro, a ilusão de participação ou inclusão social é possível, na medida em que a imagem cinematográfica é também criadora de imaginários. A desconsideração das condições sociais resultantes de processos históricos, se torna praxe para que a imagem seja, também, um produto de consumo, com uma existência totalizada em si mesma por não reverberar conexões subjetivas com o real que representa.

Atualmente, a comodificação da diferença promove paradigmas de consumo nos quais qualquer diferença em que o Outro habite será erradicada por meio da troca, pelo consumo canibal que não apenas desloca o Outro, mas nega a importância da história do Outro através de um processo de descontextualização. (HOOKS, 2019, p. 69)

Assim como o simulacro possibilitaria essa substituição do ser pela representação, há ainda a possibilidade da mesma representação se tornar, não apenas um reducionismo do real e de suas complexidades, mas uma imagem que permita espelhamentos das pessoas que se veem representadas pelos corpos em cena, na busca por um tipo de perfeccionismo iconográfico. O que afunilaria, portanto, a multiplicidade de subjetividades, e corpos que podem ser representados. Dessa forma, a representação em simulacros, ainda que em *Dona Zezé*, deixa de ser vista como ser humano, passando por um processo de abstração por ser reduzida a um mero ícone. A representação passaria a ocupar o lugar do ser, inibindo identidades, achatando as subjetividades, e obstruindo multiplicidades na representação dos corpos. O corpo se tornaria o que Bell Hooks define como “ícone santificado”, um simulacro que exala positivities, sintetizando conquistas e moralismos que podem ser inculcados em todo um espectro social.

Dessa forma, a representação seria uma miragem para esses grupos sociais, de modo semelhante à referência feita por Stam e Shohat à personagem de Marlon Riggs, mas aqui, o próprio grupo representado, podendo santificar uma imagem, teria seus imaginários interpelados por ela. A imagem poderia ditar as regras de como o representado construiria sua identidade, de como poderia se ver, num exercício de espelhamento feito naquilo que,

supostamente, seria sua própria representação. Sendo esta uma destituição de sua humanidade, que se vê transformada em um simulacro, uma farsa imagética do ser. Hooks alerta sobre essa condicionante da imagem, se referindo às mulheres negras que a idolatrariam por sintetizar um certo perfeccionismo no feminismo negro ativista, repetindo o processo de desumanização, transformando o ser numa representação incrustada de todo um conjunto, nesse caso, ideológico, de maneira que ela propõe um caminho para impedir a criação de tais simulacros:

Compartilhar de boa vontade sua experiência pessoal com alguém garante que uma pessoa não seja transformada num ícone santificado. Quando mulheres negras aprendem sobre a minha vida, também aprendem sobre os erros que cometi, as contradições. Passam a saber das minhas limitações e das minhas forças. Elas não podem me desumanizar me pondo num pedestal. (HOOKS, 2019, pg. 103)

Essas condicionantes da representação são armadilhas que passam pela visão que se tem de si mesmo enquanto corpo periférico. A possibilidade de criar uma “contra-imagem” que faça frente a hegemônica, passaria, necessariamente, por um exercício de negação, onde o “eu” não é o que o outro é, e não está onde o outro está.

Como poderia haver uma diferenciação numa mesma imagem, numa mesma representação, que sumariamente escape ao jogo dos simulacros? Como desvencilhar-se das simulações de inclusão, sejam eles comodificações do corpo periférico, ou ícones santificados que sintetizam espectros sociais eximindo questões históricas, sociais, políticas e materiais intrínsecas a ele? Esta outra imagem poderia ser construída com uma *mise-en-scène* que complexifica os elementos dentro do quadro. O espaço cenográfico se tornaria então uma extensão na representação do ser, assim como a escolha dos demais elementos participantes do filme. A música, a iluminação, as atuações, a relação entre os corpos, define o que se quer representar na imagem, assim como permitem a geração de sentidos que vão para além de corpos periféricos, transformando a imagem em ideia, passível de reflexão, de interconexões com o real que busca representar. As escolhas da *mise-en-scène* expõem a intenção primária da representação.



Figura 13 – Fragmento retirado de *Quintal*

Robert Stam e Ella Shohat trazem a necessidade de se avaliar a imagem cinematográfica a partir de seus diversos ângulos, para identificar os discursos reducionistas, moralistas, racistas, enfim, colonialistas, escondidos nos porões da representação. Os filmes, da sua banda sonora à escolha dos enquadramentos dos corpos, expõe visões ideológicas de caráter subjetivo, trazendo luz a problemáticas extrafilmicas ligadas à forma da obra. Logo, antes de serem planejados, os simulacros podem também ser imagens de certos inconscientes. Nesse sentido, Stam e Shohat chamam a atenção para a importância de se atentar às singularidades fílmicas quando estamos diante de uma obra cinematográfica:

Privilegiar o retrato social, o enredo e o personagem geralmente conduz à desconsideração das dimensões especialmente cinematográficas dos filmes; frequentemente as análises poderiam ter sido de romances ou peças. Um estudo abrangente deve prestar atenção às ‘mediações’: estrutura narrativa, convenções do gênero, estilo cinematográfico. Um discurso eurocêntrico em um filme pode vir não somente por meio de personagens e enredo, mas também pela iluminação, pelo enquadramento, pela mise-en-scène, pela música. (apud CARVALHO, 2022, p. 253)

Em contrapartida a tais armadilhas, as feições de Dona Zezé fazendo os exercícios na bicicleta são de uma mulher que se percebe filmada, demonstrando uma timidez em sorrisos singelos ainda não observados durante o filme (figura 11). Os esforços e a concentração para pedalar ou levantar halteres seriam expressões esperadas numa sequência como essa, mas são matizados na medida em que a construção da cena propõe outra aproximação com o corpo periférico, posto como matéria fílmica principal. Se buscasse um estilo de atuação mais

“profissional”, Dona Zezé seria transformada em uma verdadeira “crossfiteira”. Porém, *Quintal* se preocupa em captar a personagem na sua atividade, permitindo que pequenas expressões deem à sua representação uma outra dimensão, exprimindo na imagem o que seria um fragmento de certa individualidade da pessoa filmada, uma falta de jeito, uma timidez. Essa escolha de atuação redimensiona a personagem de Dona Zezé, fazendo com que ela transborde características que permitam fagulhas de sua subjetividade. Sem que haja a comodificação, a construção da sequência demonstra um carinho e afeto pelo ser diante da câmera, e o complexifica com as surpresas no desenvolvimento da história. Dá a ele profundidade pela apresentação de fragmentos de seu cotidiano, de sua personalidade, e exposição descontínua de suas capacidades pelas constantes suspensões narrativas.

Na academia filmada por André Novais, a imagem deixa de ser um simulacro que substitui o corpo periférico, se transformando também em uma representação que flerta com a sátira, com o escárnio, pela utilização alternativa do espaço e da trilha musical. Antes de colocar Dona Zezé em um pedestal, a iluminação e a disposição dos corpos na sequência buscam construir a imagem sem pretensões de transformá-la em substituto do real. Cria-se a imagem de uma academia, e há a busca para que essa imagem seja ocupada por um corpo periférico, enquanto atritos simbólicos pela disposição de outros corpos em cena são gerados. E juntamente à surpresa estabelecida pelo inesperado surgimento de uma academia, um ambiente adverso à proposta do suspense político apresentado anteriormente, a sátira surge na relação entre um corpo periférico que transita entre espaços, e as narrativas fabuladas para ele.

Logo após os exercícios, um plano médio mostra o personal trainer desabafando com Dona Zezé sobre a situação complicada em que seu empreendimento se encontra, afirmando com pesar que seu sócio estava desistindo do negócio fitness que iniciaram juntos. A sátira é acentuada quando Dona Zezé propõe se tornar a nova sócia do negócio. Além de um corpo ocupando o lugar da imagem de uma academia, temos uma mulher negra e idosa que expõe, com sutileza na fala, ter o “know how” do mundo dos negócios que o seu personal precisa. Diferentemente de toda a sequência de exercícios, na cena referida acima, a iluminação dota de igual importância os dois corpos, o periférico e o hegemônico, e pelo diálogo que se desenvolve, os personagens dividem experiências, buscam criar laços entre si (figura 12). A relação que antes era de diferenciação pelo destaque dado ao corpo periférico, se transforma num relacionamento de igualdade entre os representados. Os simulacros de seus corpos já não podem

representar suas complexidades e intimidades. Ao contrário, a partir de compartilhamentos de experiências de vida, no filme, um diálogo entre os personagens aparentemente incompatíveis é tornado possível. A câmera filma os corpos interagindo socialmente numa relação de igualdade e respeito, desconsiderando as hierarquias e hegemonias, encontrando na imagem um lugar onde a diferença e os simulacros são superados, propondo outro horizonte de representação para o corpo periférico.

Aqui há o interesse em representar a personagem que, apesar de surpreender com seu sinuoso desenvolvimento, não escapa da conexão com a vida comum apresentada na objetividade dos quadros iniciais do filme. O corpo periférico de Dona Zezé é o que liga o fantástico à vida comum da periferia. É ela que está no centro da academia fitness. Durante a ventania fantástica, um close-up nos seus pés com trombose antecipa o momento inusitado de seu corpo sendo erguido no ar, com outro close demonstrando o fim da ventania (figura 13). Não há aspectos físicos dispensáveis, o filme não mede o que deve ou não aparecer a partir de perspectivas estéticas hegemônicas, representando Dona Zezé com fidelidade à sua real condição mesmo diante do fantástico, a transformando no vetor de fabulações que permite lembrar constantemente o ambiente em que ela vive, fazendo confluír a fantasia e o real na representação de seu corpo periférico.

A personagem seria tanto a representação da pessoa Dona Zezé, glamorizada pelo filme em seus exercícios, quanto a representação da própria periferia urbana nela encarnada. Em *Quintal*, Dona Zezé é a periferia que tem poder sobre políticos corruptos e conexões com a grande imprensa, tem poder aquisitivo o suficiente para investir em empreendimentos do momento, e conhecimento sobre mundo dos negócios a ponto de exalar segurança no investimento. Em *Quintal*, a periferia tem poder e liberdade para criar sua própria imagem.

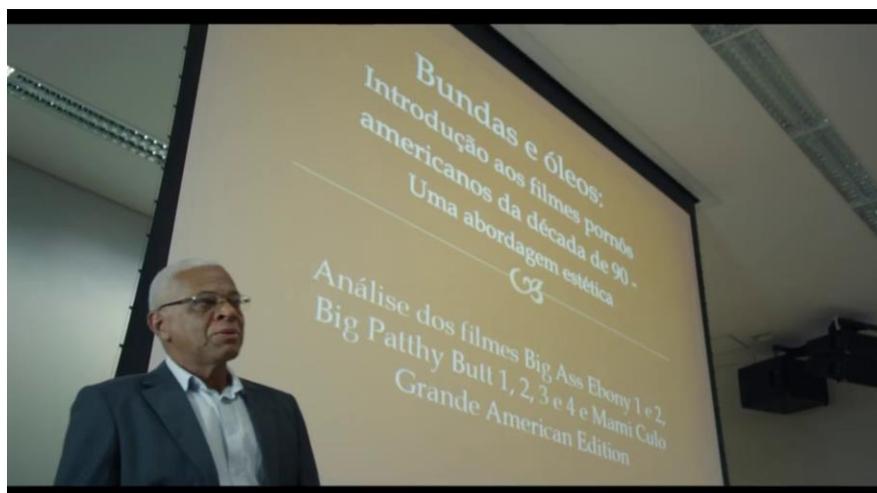


Figura 14 – Fragmento retirado de *Quintal*

A superação do corpo estigmatizado, do estereótipo incrustado no imaginário social, se torna uma das chaves para complexificar não apenas a própria imagem do corpo periférico e negro, mas também as narrativas em que ele está. Robert Stam e Ella Shohat (apud CARVALHO, 2022, p. 238) sinalizam para como “a hipersensibilidade em torno de estereótipos e distorções cresce enormemente, então, com a falta de poder dos grupos historicamente marginalizados para controlar sua própria representação.”. É um gesto ousado utilizar corpos negros de um casal de idosos, e a partir deles fabular sobre o próprio cotidiano, sobre a própria imagem, não apenas a destacando no quadro cinematográfico, mas também a fazendo sumir, fazendo sua jornada na narrativa desaparecer, como acontece quando Seu Norberto entra no portal.

A presença de Seu Norberto se esfuma durante o segmento de maior suspense do filme, quando a música e a câmera criam uma expectativa para o contato com o estranho portal que surge inesperadamente no quintal. As representações possíveis para o caminho narrativo de Seu Norberto poderiam expor preconceitos e exclusões numa jornada de superação e conquista, onde um homem idoso e negro da periferia conseguiria espaço na universidade, defendendo com sucesso sua dissertação de mestrado. Mas antes de lançar o personagem numa dinâmica de relações e conflitos entre seu corpo periférico, outros corpos hegemônicos, e o espaço em que ele se encontra, Seu Norberto e sua jornada de conquista se veem postos em outro plano, abrem outra possibilidade narrativa, uma vez que a convencional não interessa ao filme.

Ao adentrar no portal interdimensional, Seu Norberto se funde com ele, e desaparece junto do som sintético. Ele retorna no meio da noite, enquanto Dona Zezé está sentada vendo

televisão na sala. Seu Norberto passa a mão pela janela e gira o trinco da porta, entrando na sala e dando um beijo em Dona Zezé. O reaparecimento de Seu Norberto não busca a continuidade causal da narrativa, não há esclarecimentos do evento que o fez sumir, e a reação dos personagens dispensa empolgações sobre aventuras impossíveis vividas por ele, ou interesses de Dona Zezé sobre seu marido surgir do nada no meio da noite. E para além de criar suspenses, ou surpresas, com o repentino reaparecimento do protagonista sem que um desenvolvimento narrativo proponha isso, há um personagem representado por um corpo periférico que pode simplesmente desaparecer, dispensando explicações ou motivos para fazê-lo. As intenções de Seu Norberto não são exploradas, os motivos que o levam a entrar no portal parecem não importar ao filme.

O hiato do personagem só é possível pela liberdade que *Quintal* reivindica ao representar o corpo de um homem negro. Supera-se assim o ambiente sensível em que sua imagem se encontra, atravessada por estereótipos e estigmatizações no imaginário social. *Quintal* busca representações que não precisam prestar contas a ninguém. O personagem de Seu Norberto faz “o que bem entende”, sem que a narrativa precise dar sentido a seu sumiço ou reaparecimento. Logo na primeira fásca de narrativa do filme, ele mexe em coisas que não são suas, ignora os avisos de sua esposa, assiste filmes pornôns enquanto ela está no cômodo ao lado, a cozinha, e sem delongas decide entrar em um portal que surge no seu quintal. É ele o único personagem que se incomoda com a aparição sobrenatural, ignorada pelo cachorrinho Dila e por Dona Zezé. Seu Norberto se torna um personagem que se funde com a quebra dos códigos realistas, e portanto, com a própria fantasia, escapando da representação do real inicialmente construída. O desaparecimento de Seu Norberto redimensiona a representação, permitindo que ela supere cicatrizes incrustadas na própria imagem do corpo negro periférico. Aqui, a fabulação destitui o simulacro, transformando o corpo periférico em algo maleável, multiplicando os sentidos possíveis a ele associados e, dessa forma, sua presença se vê complexificada na própria estrutura narrativa.

O desaparecimento de Seu Norberto é também a desconsideração de um movimento inclusivo a partir de perspectivas meritocráticas. A história que levaria esse personagem a defender uma dissertação de mestrado não existe. O caminho árduo, cheio de preconceitos etaristas, raciais, e classistas que Seu Norberto poderia viver no seu caminho até a conquista de uma formação superior, são desconsiderados. Outra história busca ser contada no salto entre o

sumiço do portal e a defesa da dissertação - as dores e complicações que o corpo periférico vive não são a matéria filmica de *Quintal*. Bell Hooks, compartilhando uma experiência de um encontro com mulheres negras, percebeu que a maneira como as pessoas presentes se conectavam era pelas histórias de dor que tinham vivido. Hooks (2019, p. 88), ao levar uma experiência de vida que escapava disso, foi hostilizada, tida como adversária de um “verdadeiro relato da experiência da mulher negra”, o que a fez questionar “por que era impossível falar de uma identidade elaborada a partir de um lugar diferente?”. Um lugar que não seja a dor.

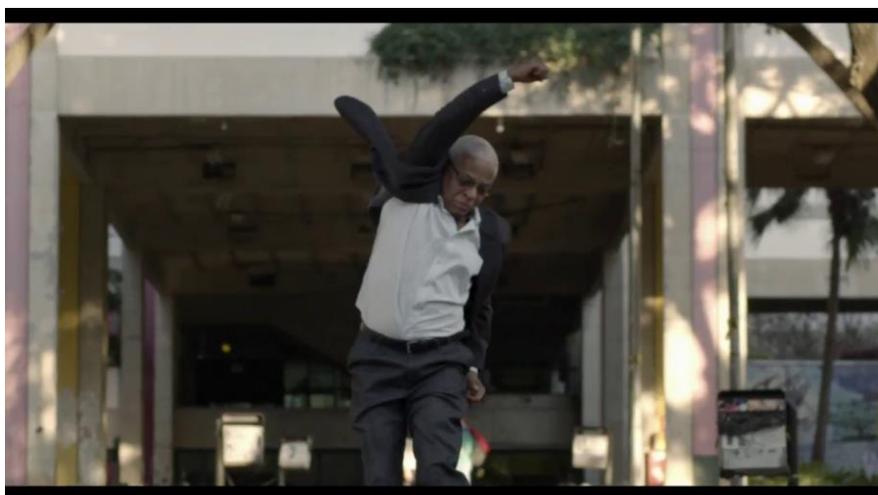


Figura 15 – Fragmento retirado de *Quintal*

Em Seu Norberto, não há sonhos, ou objetivos, a serem conquistados, também não há dores condicionadas pelo ambiente em que vive, e a experiência de vida que exala do seu cotidiano é a monotonia. O assunto que será sua dissertação surge durante um momento de descontração, uma cena que gera uma comicidade pelo entretenimento encontrado nos filmes pornô. Em *Quintal*, nenhuma força antagonica é posta em ação para dar início a um caminho de dores, ou superações, a ser trilhado até a universidade. Aposentado, sem compromissos, sem perturbações alheias à sua vida, Seu Norberto não quer se mover numa narrativa aristotélica. Por estarem postos num ambiente pacato, as forças ficcionais e fantasiosas invadem seu espaço cotidiano e aconchegante, deixando de lado movimentos narrativos lineares do estado inicial ao estado final, mas sinuosamente teletransportando o personagem pelos espaços do mundo representado na narrativa.

Quintal cria a representação de um corpo periférico concedendo a ele uma condição flutuante para ser e estar, independente de uma sucessão de eventos que o condicionem a ser

algo. E assim, Seu Norberto retorna para sua casa, no meio da noite, depois da viagem interdimensional, e após quatro segundos de um repentino corte para tela escura, ele é um mestrando defendendo sua dissertação, se tornando um mestre no último plano do filme, que capta seu salto de alegria (figura 15). Esse último plano não é resultado de uma conquista suada, narrada durante uma jornada do herói. O salto se torna um elemento deslocado dentro da estrutura do filme, por não ter preparações que o construam enquanto um momento catártico, ou estado final do personagem. O salto de alegria é apenas um salto dado por um homem idoso e aposentado, que dentro da sinuosa progressão narrativa do filme, vemos subitamente defender sua dissertação, sendo também a imagem por onde sobem os créditos. A recusa de uma casualidade se transforma aqui na liberdade que destrói simulacros, os corpos se tornam outra coisa, são uma espécie de fabulação sobre um acaso fantástico.

Simulacros como representações do corpo negro, repletas de estereótipos, são reduções do ser. Sob uma caracterização racista, o simulacro torna o sujeito numa criatura de reduzida humanidade. Achille Mbembe (2014, p. 66) afirma que os sujeitos objetos do estigma da “raça” são reduzidos a formas de “infravida”. O corpo negro, tido como periférico na sua própria existência, se vê alvo de tratamentos e significações que dispensam a condição humana primordial de seu ser, a complexidade de suas experiências, as suas subjetividades. Mbembe expõe a condição de simulacro em que o corpo negro é posto, um corpo condicionado à projeção de preconceitos, que tornam inexistentes as individualidades e subjetividades intrínsecas ao ser:

Só nos é possível falar da raça (ou do racismo), numa linguagem totalmente imperfeita, dúbia, diria até desadequada. Por ora, bastará dizer que é uma forma de representação primária. Não sabendo de todo distinguir entre o que está dentro e o que está fora, os invólucros e os conteúdos, ela remete, antes de mais, para os simulacros de superfície. (MBEMBE, 2014, p. 25)

Mbembe (2014, p. 76) descreve os efeitos do racismo como uma alucinação. Se os simulacros são os vetores para violências e reducionismos da existência humana no corpo negro, ficaria a questão do que restaria de tal alucinação caso esse corpo desaparecesse. Dona Zezé é o corpo que toma o espaço do corpo hegemônico para si, e logo depois se põe em pé de igualdade com todos ao seu redor. Seu Norberto é o corpo que some, retorcendo uma trajetória imbuída de intentos neoliberais do “faça você mesmo”, anulando os estigmas que um ambiente acadêmico poderia lhe impôr. E para além dos simulacros do imaginário social, Dona Zezé e

Seu Norberto, são filmados como personagens que superam os tradicionais signos de negritude³ que a imagem poderia suscitar, assim como suas performances escapam de tais caracterizações.

Quintal cria imagens que ampliam o leque do que podem representar e os sentidos que podem gerar, desviando o olhar dos simulacros. Enquadrando os espaços e corpos periféricos como representações que não se limitam a preconceitos do imaginário social, o filme busca a infinidade de como o corpo negro e periférico pode ser e estar. Dona Zezé e Seu Norberto criam horizontes para os imaginários, através de fabulações que apresentam outras formas de se ver e sentir o mundo a que pertencem.

3 Signos que caracterizem os personagens negros em obras cinematográficas, e direcionem com especificidade o grupo social dos personagens. Os signos podem ser observados nas músicas relações com as trilhas diegética ou não diegética, nas roupas que os personagens vestem, na forma como os personagens falam, se usam certas gírias, se tem sotaques, ou se expressam de formas que remetam a certas localidades. Os signos também podem ser percebidos no cenário onde os personagens são colocados e como ele é organizado, assim como nas religiões que podem praticar, e na forma como a praticam. Em *Quintal*, os personagens não se enquadram nas categorizações listadas por João Carlos Rodrigues (2011, p. 23). Por exemplo, Dona Zezé não é um estereótipo de “Mãe preta”, ou “preto velho”, Seu Norberto não é estereótipo de “malandro”, “negão”, ou “negro de alma branca” por estar na universidade, e ambos não são filmados como “favelados” por viverem em região periférica.

CONCLUSÃO

Analisando uma mesma obra a partir de duas perspectivas, mesmo que aproximadas, reflete, nalguma medida, a complexidade alcançada naquilo que está representado na imagem. *Quintal*, sendo um curta-metragem realizado por uma produtora composta por pessoas negras, todas provindas da periferia de Contagem, MG, se torna a materialização de um desejo que surgiu através da necessidade de se buscar estabelecer outras imagens, sobre as pessoas e suas vidas. Para além do corpo negro e periférico, *Quintal* traz também imagens de um Brasil pouco explorado no cinema nacional.

Um Brasil do comum, do banal, representado nos corpos dos atores, nos espaços das locações, e na própria narrativa da obra. *Quintal* apresenta um Brasil periférico para além de imagens saturadas de violências, desigualdade social, e preconceitos, apresentando uma composição social que redimensiona imaginários. Esse é um movimento que pode mudar perspectivas de como representar tais espaços, reordenando multiplicidades da vida através da imagem, e que aos poucos, pode impregnar os olhares dos que entram em contato com ela.

O filme explora outros horizontes a partir das pessoas com quem o realizador compartilhou vivências, se voltando, inclusive, para a do próprio André Novais. E se inspirando na própria vivência, *Quintal* usa a fabulação como uma característica primordial da sua narrativa, não enquanto uma fuga, mas enquanto caminho possível para transformar perspectivas, possibilitando novos horizontes para olhar e sentir o mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. 3º edição. Lisboa, Portugal. Edições Texto e Grafia, 2004.

CARVALHO, Noel dos Santos. *Cinema negro brasileiro*. 1º edição. Campinas, São Paulo. Papyrus Editora, 2022.

Cor ou raça. *Educa IBGE*, 2023. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18319-cor-ou-raca.html>. Acesso em: 7 nov. 2023.

Ela Volta na Quinta, de André Novais Oliveira (Brasil, 2015). *Revista Cinética*, 2016. Disponível em: http://revistacinetica.com.br/home/ela-volta-na-quinta-de-andre-novais-oliveira-brasil-2015/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=ela-volta-na-quinta-de-andre-novais-oliveira-brasil-2015. Acessado em: 5 out. 2023.

GOLIOT-LETÉ, Anne; VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 7º edição. Campinas, SP. Papyrus Editora, 2020.

HOOKS, Bell. *Olhares negros*. Editora Elefante. São Paulo, SP, 2019.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. 1º edição. Editora Antígona. Lisboa, Portugal, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. 1º edição. Rio de Janeiro, RJ. Contraponto, 2012.

RODRIGUES João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Pallas Editora. Rio de Janeiro, RJ, 2011.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Papyrus Editora. Campinas, SP, 2003.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. 1º Edição. Rio de Janeiro, RJ. Editora GRAAL LTDA, 1983.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. 3º Edição. São Paulo, SP. Editora PAZ E TERRA S/A, 2005.