

Fabiano Eloy Afílio Batista
(Organizador)

ARTE

Multiculturalismo e
diversidade cultural



Fabiano Eloy Atílio Batista
(Organizador)

ARTE

Multiculturalismo e
diversidade cultural



Atena
Editora
Ano 2021

Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Camila Alves de Cremo

Luiza Alves Batista

Maria Alice Pinheiro

Natália Sandrini de Azevedo

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2021 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2021 Os autores

Copyright da edição © 2021 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo

Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo

Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Arte: multiculturalismo e diversidade cultural

Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Mariane Aparecida Freitas
Indexação: Gabriel Motomu Teshima
Revisão: Os autores
Organizador: Fabiano Eloy Atilio Batista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A786 Arte: multiculturalismo e diversidade cultural / Organizador Fabiano Eloy Atilio Batista. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5983-532-4

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.324210410>

1. Artes. I. Batista, Fabiano Eloy Atilio (Organizador). II. Título.

CDD 700

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access, desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

APRESENTAÇÃO

Estimados leitores e leitoras;

É com enorme satisfação que apresentamos a vocês a coletânea **“Arte: Multiculturalismo e diversidade cultural”**, dividida em dois volumes, e que recebeu artigos nacionais e internacionais de autores e autoras de grande importância e renome nos estudos das Artes.

As discussões propostas ao longo dos 39 capítulos que compõem esses dois volumes estão distribuídas nas mais diversas abordagens no que tange aos aspectos ligados à Arte, ao Multiculturalismo e a Diversidade Cultural, buscando uma interlocução atual, interdisciplinar e crítica com alto rigor científico.

Por meio das leituras, podemos ter a oportunidade de lançarmos um olhar por diferentes ângulos, abordagens e perspectivas para uma ampliação do nosso pensamento crítico sobre o mundo, sobre os sujeitos e sobre as diversas realidades que nos cerca, oportunizando a reflexão e problematização de novas formas de pensar (e agir) sobre o local e o global.

Nesse sentido, podemos vislumbrar um conjunto de textos que contemplam as diversidades culturais existentes, nacionalmente e internacionalmente, e suas interlocuções com o campo das Artes, considerando aspectos da linguagem, das tradições, do patrimônio, da música, da dança, dos direitos humanos, do corpo, dentre diversas outras esferas de extrema importância para o meio social, enfatizando, sobretudo, a valorização das diversidades enquanto uma forma de interação e emancipação dos sujeitos.

Os capítulos desses dois volumes buscam, especialmente, um reconhecimento da diversidade e a compreensão da mesma como um elemento de desconstrução das desigualdades, pois enfatizam que se atentar para a diversidade cultural e para o multiculturalismo é respeitar as múltiplas identidades e sociabilidades, de forma humana e democrática.

A coletânea **“Arte: Multiculturalismo e diversidade cultural”**, então, busca, em tempos de grande diversidade cultural, social e política, se configurar como uma bússola que direciona as discussões acadêmicas para o respeito às diversidades, sobretudo nas sociedades contemporâneas.

Ressaltamos ainda, mediante essa coletânea, a importância da divulgação científica, em especial no campo das Artes e, especialmente, a Atena Editora pela materialização de publicações de pesquisas que exploram e divulgam esse universo, sobretudo nesse contexto marcado por incertezas e retrocessos no campo da Educação.

Ademais, espera-se que os textos aqui expostos possam ampliar de forma positiva os olhares e as reflexões de todos os leitores e leitoras, oportunizando o surgimento de

novas pesquisas e olhares sobre o universo das Artes, do Multiculturalismo e da Diversidade Cultural.

A todos e todas, esperamos que gostem e que tenham uma agradável leitura!

Fabiano Eloy Atílio Batista

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
CORPO, <i>UNHEIMLICHE</i> E AUTORIA: BREVES REFLEXÕES SOBRE A DANÇA TORNADA “PRÓPRIA”	
Paula Poltronieri Silva Carla Andrea Silva Lima	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104101	
CAPÍTULO 2	11
CORPOS FUÁS: POÉTICAS NEGRAS TRANSGRESSORAS, RISÍVEIS, IRÔNICAS E PARÓDICAS NA CENA CONTEMPORÂNEA DE DANÇA	
Maria de Lurdes Barros da Paixão	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104102	
CAPÍTULO 3	22
“MEU CORPO, MINHA VIDA” (2017): DOCUMENTÁRIO SOBRE UM TEMA TABU NA SOCIEDADE BRASILEIRA	
Mariana Ribeiro da Silva Tavares	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104103	
CAPÍTULO 4	31
LA RESISTENCIA DEL CUERPO EN LA OBRA ESCULTÓRICA DE JOHANNA HAMANN	
Judith Leonor Ayala Martínez	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104104	
CAPÍTULO 5	38
O LUGAR DO CORPO E DO ABANDONO NAS FOTOGRAFIAS DE MIGUEL RIO BRANCO	
Adriano Medeiros da Rocha	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104105	
CAPÍTULO 6	48
“A DANÇA É O PUNHO COM O QUAL LUTO CONTRA A IGNORÂNCIA DOENTIA DO PRECONCEITO”	
Maria Consuelo Oliveira Santos	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104106	
CAPÍTULO 7	61
A DANÇA DO TATU COM VOLTA NO MEIO E SUAS TRANSFORMAÇÕES ESTÉTICAS: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O CONCEITO DE TRADIÇÃO NA ESTÉTICA DAS DANÇAS TRADICIONAIS GAÚCHAS	
Carolina Candida Fernandes Lima Maria Luisa Oliveira da Cunha	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104107	

CAPÍTULO 8	72
A PRESENÇA DA DANÇA NO CURRÍCULO DA DISCIPLINA DE ARTE NO ENSINO MÉDIO INTEGRADO NO INSTITUO FEDERAL SUDESTE/MG	
Paulo Cezar da Silva Beatris Cristina Possato	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104108	
CAPÍTULO 9	90
EDUCAÇÃO MUSICAL DA FORMAÇÃO EM DANÇA: UM MAPEAMENTO NOS CURSOS SUPERIORES EM DANÇA DO RS	
Rafaela Caporale de Castro Magda Amabile Biazus Carpeggiani Bellini	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104109	
CAPÍTULO 10	96
TÉCNICA SILVESTRE ONLINE: NOVAS POSSIBILIDADES DA DANÇA TRAZIDAS PELA PANDEMIA DE CORONAVÍRUS	
Marcela Botelho Brasil	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041010	
CAPÍTULO 11	109
OUVIR A HERANÇA MUSICAL NOS TOQUES DE TELEFONE	
Amparo Porta	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041011	
CAPÍTULO 12	118
JONGO-FUNK NA PRÁXIS: PERSPECTIVAS DECOLONIAIS E AFRODIASPÓRICAS NO ENSINO DE ARTE	
Yasmin Coelho de Andrade	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041012	
CAPÍTULO 13	133
<i>BRASILIANAS IV E V PARA PIANO</i> DE RADAMÉS GNATTALI: UMA ANÁLISE MUSICAL TIPIFICADA, INTERPRETATIVA E COMPARATIVA	
Felipe Aparecido de Mello	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041013	
CAPÍTULO 14	147
RELACIONES ENTRE CERÁMICA, ARQUITECTURA Y ESPACIO URBANO AZULEJOS COMO PARADIGMA	
Carla Maria d'Abreu Lobo Ferreira	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041014	
CAPÍTULO 15	171
DIREITO À CIDADE: CONQUISTAS E CONTRADIÇÕES DA MURGA PORTENHA NO	

SÉC. XXI

Laura Bezerra

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041015>

CAPÍTULO 16..... 182

EL PASEO SANTA LUCÍA DE MONTERREY: UN RESCATE URBANO PARA EL ARTE, LA CULTURA Y EL ESPARCIMIENTO

Rodrigo Ledesma Gómez

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041016>

CAPÍTULO 17..... 194

LA INTERACCIÓN INDIVIDUO-SOCIEDAD EN LOS PROYECTOS CONCEPTUALES DE LA ARTISTA PERUANA TERESA BURGA

Judith Angélica Huancas Ayala

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041017>

CAPÍTULO 18..... 204

TRABALHO E ERRÂNCIA NA CIDADE CONTEMPORÂNEA: 25 WATTS E LA VIDA ÚTIL

Marina Soler Jorge

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041018>

CAPÍTULO 19..... 222

A PINTURA NA ARQUITETURA PERDIDA NAS AMBIÊNCIAS VIVIDAS DE TOMÁS COLAÇO

Ana Elisabete de Gouveia

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041019>

SOBRE O ORGANIZADOR..... 231

ÍNDICE REMISSIVO..... 232

TRABALHO E ERRÂNCIA NA CIDADE CONTEMPORÂNEA: 25 WATTS E LA VIDA ÚTIL

Data de aceite: 21/09/2021

Marina Soler Jorge

Universidade Federal de São Paulo,
Departamento de História da Arte
Guarulhos, SP

<http://lattes.cnpq.br/5763073820553220>

RESUMO: Este artigo procura analisar dois filmes uruguaios, *La Vida Útil* (Federico Veiroj, 2010) e *25 Watts* (Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll, 2001), a partir da construção da imagem da cidade e do trabalho. Trata-se de filmes que compartilham algumas semelhanças estéticas, como a fotografia em preto e branco, bem como a narrativa leve e contemporânea, mas cujos personagens dão sentido a suas existências de forma bastante diferente. Tentaremos mostrar que as diferenças entre os personagens e ao mesmo tempo nossa empatia por ambos estão relacionadas às ambiguidades que vivemos em nossa sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Uruguaio; cidade; trabalho; errância.

WORK AND WANDERING IN THE CONTEMPORARY CITY: 25 WATTS AND LA VIDA ÚTIL

ABSTRACT: This article intends to analyze two Uruguayan films, *La Vida Útil* (Federico Veiroj, 2010) and *25 Watts* (Juan Pablo Rebella and Pablo Stoll, 2001), through the construction of the image of the city and work. These are films that share some aesthetic similarities, such as

black and white photography, as well as light and contemporary narrative, but whose characters give meaning to their existences quite differently. We will try to show that the differences between the characters and at the same time our empathy for both are related to ambiguities that we live in our society.

KEYWORDS: Uruguayan Cinema; city; work; wandering.

1 | INTRODUÇÃO

Uma parte importante do cinema latino-americano contemporâneo tem desafiado as classificações estilísticas atuais ao criar obras que, ainda que dialoguem com o cinema internacional, apresentam algumas características específicas, que não se encaixam nas análises fundadas nas convenções de gênero, nas teorias fílmicas estruturalistas, e nas fórmulas narrativas mais recorrentes (que parecem ter encontrado nas ficções seriadas contemporâneas seu lugar mais florescente). Em sua maioria, não se trata de filmes que desafiem o ato de contar histórias, implodindo a narrativa como ocorria em parte dos Cinema Novos latino-americanos entre 1960 e 1970. São obras que mantêm a narrativa em um lugar discreto, conferindo protagonismo às visualidades, sobretudo aquelas relacionadas ao ato de estar no mundo. Desta forma, os personagens, de maneira muito pouco verborrágica, nos convidam a compartilhar uma

presença no espaço, seja ela urbana ou rural, sobretudo por meio de gestos indecisos, deslocamentos imprecisos, tentativas e erros em trajetórias muito pouco orientadas (*goal oriented*), para usar a terminologia clássica de David Bordwell (1986).

Nestes filmes, o diagnóstico totalizador sobre a nação estará ausente, ainda que se trate de obras profundamente locais, pois as questões suscitadas pela atividade dos personagens são inseparáveis de um meio específico, qualificado, bastante característico de um determinado espaço. Ao mesmo tempo, são filmes que dialogam com o cinema contemporâneo mundial em suas narrativas “frouxas”, na ênfase nos lugares, nos não-ditos e no aspecto muito pouco heroico-trágico, no sentido clássico, atribuído aos personagens. São filmes, portanto, que podem ser entendidos a partir da ideia do *glocal*, pois universais em sua capacidade comunicativa, mas que mantêm a marca da localidade, mais do que da nacionalidade. Pode-se sugerir, aliás, que o elemento comunicativo universal destes filmes está profundamente relacionado a seu aspecto local, pois a identificação/empatia dos espectadores com os personagens é construída em grande medida a partir da identificação/presença dos personagens com o seu mundo. Em outras palavras, a ligação que todos nós espectadores sentimos com nosso espaço – entendido não apenas como físico, mas cultural, simbólico e afetivo – está tematizada no sentimento de localidade destes personagens. Ao identificarem-se com seu lugar, eles também falam sobre nosso pertencimento ao mundo, sobre nossa relação com às cidades e com o ambiente em geral.

Nos dois filmes que analisaremos, *La Vida Útil* e *25 Watts*, a presença dos personagens no mundo pode ser entendida como atividade, ou como a recusa da atividade, no espaço, sobretudo o espaço público, construído imagetivamente a partir de sequências nas ruas e nos interiores de prédios “públicos” (a cinemateca e a universidade, por exemplo). A atuação nestes espaços passa, fundamentalmente, por relações de trabalho, seja em seu sentido positivo ou negativo, ou seja, tanto em sua aceitação como em sua recusa: por um lado, o trabalho que dá sentido à vida individual (em *La Vida Útil*), por outro lado, o trabalho alienado, do qual se procura escapar (em *25 Watts*). Há, assim, uma interessante relação entre o espaço – a rua, o ambiente urbano, os interiores de prédios públicos – e a atuação dos personagens, que fabricam suas condições de existência seja identificando-se ao trabalho seja recusando-o.

A ambiguidade em relação ao trabalho não é um tema novo nas ciências humanas e na filosofia. Hannah Arendt, em *A Condição Humana*, analisa longamente o sentido do trabalho na antiguidade e na era moderna, discorrendo não apenas sobre suas transformações, mas também sobre o impacto destas na nossa concepção de pertencer à sociedade política e de estar entre os homens. O trabalho, para a autora, bem como as condições de sua realização e o produto (material ou intelectual) que se origina dele, é importante pois é parte fundamental das condições humanas básicas de existência na Terra e de sua transformação. Na antiguidade, o desprezo pelo trabalho relacionava-se a uma valorização da vida livre das necessidades, do esforço do corpo, e voltada apenas à

atividade política e ao engrandecimento da *pólis* (ARENDR, 2016, p. 99). Segundo a autora, a escravidão não tinha como finalidade principal a obtenção de mão de obra barata, “mas sim a tentativa de excluir o trabalho das condições de vida do homem” (2016, p. 103). Aristóteles “negava não a capacidade dos escravos para serem humanos, mas somente o emprego da palavra ‘homens’ para designar membros da espécie humana enquanto estivessem totalmente sujeitos à necessidade” (2016, p. 104). Na era moderna, no entanto, ocorre uma mudança na valoração do trabalho, e este passa a ser glorificado “como fonte de todos os valores” (2016, p. 104):

O motivo da promoção do trabalho na era moderna foi sua 'produtividade'; e a noção aparentemente blasfema de Marx de que o trabalho (e não Deus) criou o homem, ou de que o trabalho (e não a razão) distingue o homem dos outros animais, era apenas a formulação mais radical e consistente de algo com que toda a era moderna concordava (ARENDR, 2016, p. 105).

Os filmes que vamos analisar relacionam muito fortemente, como sugerimos acima, o trabalho e o espaço urbano. As visualidades a partir da qual são construídos seus personagens estão muito imediatamente relacionadas ao ato de forjar uma existência plena de sentido, *no* ou *contra* o trabalho, na sociedade urbana contemporânea.

Em *La Vida Útil*, filme dirigido pelo uruguaio Federico Veiroj e lançado em 2010, Jorge (Jorge Jellinek) é um funcionário da cinemateca do Uruguai que tenta salvar a instituição da crise financeira em um contexto no qual o cineclubismo, a valorização do cinema de arte e o tema da formação de público já não atraem os espectadores. Ao mesmo tempo, Jorge procura despertar o interesse romântico de uma professora da faculdade de Direito, Paola, frequentadora eventual da cinemateca. Letreiros iniciais do filme indicam não haver relação entre a cinemateca mostrada no filme e a verdadeira cinemateca de Montevideo, de modo a evitar a associação entre a situação da instituição do filme e aquela real. Por volta de aproximadamente 35 minutos de filme (o tempo total da obra é de apenas 63 minutos), Jorge encontra-se com um dos financiadores da cinemateca, que explica que sua fundação não tem mais interesse em patrocinar instituições que não sejam economicamente rentáveis. A partir desse momento a cinemateca entra em decadência, até finalmente encerrar suas atividades. Jorge entra em um ônibus e precisa fazer o que não fez em nenhum momento até então no filme: encarar a cidade, viver uma vida fora das paredes da cinemateca. Até essa sequência, aos 39 minutos nenhuma cena externa havia sido mostrada, e todo o filme se passava em interiores.

Em *25 Watts*, filme dirigido pelos uruguaios Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll e lançado em 2001, os protagonistas, Leche (Daniel Hendler), Javi (Jorge Temponi) e Seba (Alfonso Tort), são jovens cujas vidas estão marcadas pela falta de perspectiva, pelo desinteresse no crescimento profissional e pela desmotivação de modo geral. Seba e Leche ainda estudam, sendo que para este só falta a aprovação em língua italiana (que consiste apenas em decorar a conjugação do verbo mais elementar da língua, o *essere*).

Javi, formado, tem um emprego como motorista de carro de som, e não está motivado nem para trabalhar nem para entrar na faculdade. Sentimentos de frustração pairam sobre os jovens, ainda que isso não pareça incomodá-los, e eles não conseguem cumprir os pequenos objetivos pessoais e profissionais aos quais se propõe durante o filme. O título do filme, *25 Watts*, faz referência ao espírito “apagado” do jovem uruguaio, e é explicitamente mencionado quando Javi encontra uma lâmpada na rua e diz que as ideias de Leche são tão fracas quanto uma lâmpada de 25 watts. O filme se passa em grande medida em cenários externos, e cria-se a sensação de uma vida de bairro, na qual os moradores se conhecem e circulam sempre nos mesmos lugares. A narrativa, que gira em torno dos mesmos personagens e dos mesmos cenários, adquire um aspecto episódico.

Os dois filmes têm fotografia em preto e branco e neles a imagem da cidade – Montevideo – é elemento importante de construção de sentido. A fotografia P&B em um filme pode ser muito elegante (elimina-se a preocupação com a criação de uma paleta de cores, por exemplo), mas também pode acionar certas emoções: os tons de cinza são os tons do urbano por excelência, pois evocam a frieza, o tédio da rotina, a ausência da natureza, a feiúra, a indiferença (HELLER, 2013).

Não se trata de explorar, nos filmes citados, os elementos de nacionalidade uruguaio a partir de sua capital, ou de insistir na imagem de uma grande metrópole e seus cidadãos solitários, como muitos filmes que enfatizam a imagem de grandes cidades latino-americanas fazem. A cidade é parte da construção visual e de sentido dos personagens, de modo a elaborar uma presença no mundo tanto em seu aspecto integrativo quanto na dificuldade de adesão a ele. A cidade é o lugar público por excelência, a *pólis*, na qual os personagens confrontam-se com decisões ou simplesmente deambulam, ou seja, agem ou *decidem* não agir (o que ainda se constitui como uma tomada de decisão). Ainda que se trate de imagens diferentes de Montevideo, uma mais central e agitada e outra mais calma e periférica, a experiência urbana é tematizada de modo a exacerbar o deslocamento dos personagens, seja este entendido como um vazio existencial ou simplesmente como apatia em relação as demandas contemporâneas. Há uma errância associada aos personagens, que se deslocam sem muito sentido pelas ruas mas que, eventualmente, acabam por vivenciar seus ambientes e tomar posse da cidade, forjando uma práxis urbana, para falar com Henry Lefebvre (2006), que se contrapõe à racionalidade industrial.

Por isso, ainda que seus personagens sejam “apagados” ou deslocados, experimentando frustrações pessoais e profissionais, *La Vida Útil* e *25 Watts* são filmes de uma leveza extraordinária, que em grande medida valorizam a “desutilidade” da vida e o “vagar” como formas de apropriação do espaço.

Em ambos os filmes, os personagens são pessoas comuns, cujas vidas são construídas sem nenhuma extraordinariedade. Não há nada de especial nas trajetórias de Jorge, Leche, Seba e Javi. Ao contrário, são personagens que nos causam empatia pelo aspecto banal, que nos parece, por um lado, divertido, e por outro, comovente. Esta

banalidade confere a eles um sentido de universalidade, pois podem expressar angústias, situações, trajetórias e (in)decisões que acometem qualquer indivíduo. O fazer do homem ordinário, que Michel de Certeau analisa em *A Invenção do Cotidiano* e que, como mostra este autor, influenciou diversos intelectuais, ao mesmo tempo em que ensinou o desprezo de outros, “fornece ao discurso o meio de generalizar um saber particular e garantir por toda a história a sua validade” (1994, p.62). O ordinário identifica-se ao geral, conferindo aos personagens um enorme potencial comunicativo em relação aos espectadores.

Essa universalidade do homem comum e seu cotidiano podem dar aos filmes um aspecto “transnacional”, “glocal”, como já mencionamos, relacionado ao um cinema “de arte” que se opõe à narrativa redundante e orientada do cinema hollywoodiano. Talvez por isso, ou seja, pela ênfase na ordinariedade de seus personagens e pela sua apropriação discreta do ambiente urbano – não são como James Bond ou Ethan Hunt, que necessariamente alteram o espaço por onde passam, desorganizando o Dia dos Mortos mexicano ou destruindo o Kremlin –, filmes como *25 Watts* e *La Vida Útil* podem ser tidos como esteticamente alinhados a uma tendência contemporânea do cinema mundial. No artigo “Uruguay Disappears: small cinemas, Control Z films, and the aesthetics and politics of auto-erasure”, os autores Martin-Jones e Montañez (2013) fazem uma crítica a praticamente todo o cinema uruguaio contemporâneo, acusando seus filmes de “apagar” traços de nacionalidade.

Segundo os autores, pelo fato da população uruguaia ser muito pequena, o cinema deste país não pode contar com o mercado interno para sobreviver, tendo de se adaptar a uma estética que eles consideram internacional. Essa tendência teria começado com *25 Watts*, cuja produtora, Control Z, criada para viabilizar esta obra, passou a inserir com sucesso filmes uruguaiois em festivais internacionais como Rotterdam, San Sebastián e Berlin, garantindo assim a co-produção internacional de seus filmes. Além da estética contemporânea de “festivais” esses filmes seriam caracterizados por se passarem em “lugar nenhum”, ou seja, suas locações esconderiam a paisagem uruguaia. Em nenhum momento os autores elencam o que acreditam ser os traços de nacionalidade uruguaia que eles esperam ver nos filmes. *Gigante* (Adrián Biniez, 2009) seria o grande representante desta estética, mas, surpreendentemente, até um filme como *Whisky* (Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll, 2004), que tem Piriápolis como locação central, é citado. A cidade-balneário, com seus hotéis-cassino antigos e hoje em estilo desatualizado, como quase tudo no Uruguai (o que confere um encanto nostálgico a esse país), é um importante destino turístico nacional, e só pode ser tido como um “não-lugar” para alguém pouco familiarizado com o país.

Existem muitos problemas no argumento de que o cinema uruguaio se adaptou a uma estética internacional para conseguir se manter. Em primeiro lugar, infere-se que o Uruguai (país onde maconha, aborto e “casamento gay” são legalizados), quiça como toda América Latina, não faz parte da contemporaneidade, não tendo a prerrogativa de compartilhar uma estética comum de um mundo globalizado. Em segundo lugar, toma-se

o cinema uruguaio, e provavelmente todo o latino-americano, como cópia de um outro cinema. Analisou-se o cinema latino-americano dos anos 40/50 como cópia de Hollywood (interpretação hoje questionada), agora somos vistos como cópia do cinema de arte europeu, de modo que parece que estamos condenados a sermos sempre cópia de alguém. Nessa interpretação, não participaríamos ativamente da construção de uma estética internacional, mas ficaríamos restritos a replica-la. Finalmente, em terceiro lugar, este argumento parece exigir que o cinema uruguaio seja “uruguaio”, o que quer que isso signifique, mas, dado que isso não significa contemporâneo, só pode significar “tradicional” ou “folclórico”, ou seja, um cinema de gauchos, cavalos e *hierba mate*.

2 | LA VIDA ÚTIL

Não é nosso objetivo desenvolver uma reflexão aprofundada sobre o fenômeno urbano, assunto que tem uma profícua e consolidada tradição no interior das ciências humanas. No entanto, tendo em vista que nossos filmes constroem seus personagens na relação com a cidade, as ruas e seus edifícios, seria interessante fazer um apanhado introdutório sobre que ideias costumam estar associadas ao mundo urbano.

Logo de imediato, é possível identificar uma ambiguidade nas ideias associadas à cidade. Por um lado, como cita Michel Agier em *Antropologia da Cidade*, a cidade pode ser considerada, nas palavras de Lévy-Strauss, “Coisa humana por excelência”, a “forma mais complexa e sofisticada da civilização” (apud AGIER, 2011, p. 36), ou seja, o ápice geográfico e arquitetônico de uma sociedade que entende a si mesma como superior em relação a formas anteriores de organização espacial. Por outro lado, como coloca ainda Agier, a cidade pode ser vista como um lugar de “individualização extrema e de um esbatimento dos limites sociais, atingindo um inapreensível caos” (AGIER, 2011, p. 37). Assim, a cidade, vista como concretização espacial das conquistas civilizatórias, também padece das imagens negativas associadas à civilização, como o esgarçamento dos laços comunitários e o conseqüente isolamento e desorganização de seus indivíduos. Nesse sentido, Agier dirá:

As cidades hoje têm a marca dessa contradição: fundadas para reunir, ligar, aproximar as pessoas e assim reduzir os custos das interações e do trabalho, mantêm o desejo de momento de comunidade, mas elas colocam a maior parte da nossa existência em quadros impessoais, sistemas de proteção, organizações solitárias e narcisistas. Qualquer comunidade, qualquer agrupamento coloca-se, assim, do lado da resistência a essa ordem urbana da solidão e da negação do mundo comum (AGIER, 2011, p. 74).

O próprio surgimento da sociologia está ligado à ambiguidade desenvolvimento urbano e aos desafios que ele impunha ao pensador. Por um lado, a cidade moderna, fruto do desenvolvimento industrial, apresentava-se como resultado de uma sociedade que criava maravilhas técnicas (como os edifícios, os meios de transporte, as máquinas

de modo geral), instituições políticas-sociais avançadas (os partidos, os sindicatos, as organizações patronais etc) e espaços artísticos sofisticados (museus, galerias, salões). Por outro lado, essas novas organizações modernas e urbanas tomavam o lugar de antigas formas associativas, cujos laços de tipo tradicional haviam sido profundamente alterados. Essa situação criava uma sensação de solidão individual tipicamente moderna que, paradoxalmente, existia em meio à multidão urbana. Emile Durkheim, considerado fundador da sociologia, debruçava-se sobre situações como esta quando criou o conceito de anomia, que procurava explicar o tipo inédito de desorganização social e individual que surgia nas cidades modernas e de que modo algumas novas associações (para ele, aquelas ligada ao trabalho industrial) poderiam criar laços individuais que minimizassem essa situação.

Em *La Vida Útil*, é interessante notar que o filme se divide em dois momentos: dentro da cinemateca, na qual Jorge vive em um mundo controlado, familiar, rotineiro e seguro, e o ambiente da rua, no qual ele se encontrará, inicialmente, completamente deslocado. O ambiente da cinemateca fornece a ele uma forma associativa, ligada ao mundo do trabalho, que dá a Jorge sentido para sua existência, uma vida útil. O mundo exterior, a cidade, é local de visível deslocamento, como veremos mais a frente, deslocamento este que, no entanto, será superado conforme o personagem se apropria de alguns de seus elementos.

Os créditos iniciais remetem ao cinema clássico, dispostos organizadamente em um fundo preto, enquanto uma música orquestrada, que também dialoga com o repertório musical da Hollywood dos anos 40 e 50, surge imponente. Já de início nos chama atenção o fato de que os personagens Jorge, Martínez e Paola tem os mesmos nomes dos atores que os interpretam. Os créditos iniciais, como mencionamos, rejeitam a identificação entre a história contada no filme e a realidade da cinemateca do Uruguai. No entanto, a identificação entre os nomes dos atores e o dos personagens nos sugere a identificação entre o cinema e a vida, não em um nível extradiegético banal – o cinema falando sobre acontecimento “reais” – mas em um nível realmente revelador, aquele da impossibilidade de uma vida sem a arte para aqueles que a amam. Não há fronteiras entre cinema e vida, pois o cinema é parte inalienável da vida do cinéfilo. Entre os três personagens principais (praticamente os únicos do filme), cabe mencionar, sobretudo, que Martínez é interpretado por Manuel Martínez Carril, crítico de cinema e curador da Cinemateca Uruguaya, falecido em 2014, figura importante no cineclubismo do país. Nessa perspectiva, faz muito sentido que o programa de rádio da cinemateca que Jorge e Martinez produzam tenha como tema “a formação do espectador”, se entendermos a aquisição de um repertório cultural e cinematográfico como parte constituinte do que entendemos ser nossa personalidade (ou *habitus*, para usar o conceito de Bourdieu). Ainda que Martínez seja aquele que melhor representa a indissociação entre vida e arte, dada sua contribuição à Cinemateca Uruguaya, é Jorge que será mostrado completamente perdido sem sua rotina no cinema, como veremos mais a frente.

A primeira sequência do filme após os créditos iniciais mostra, em primeiro plano, iluminado contra um fundo escuro, um envelope da FedEx que, como a trilha sonora, também pode remeter ao cinema de gênero estadunidense na sua vertente *noir*. Uma mão com cigarro atravessa o plano e começa a abrir o envelope. Dentro dele, no entanto, não há dinheiro, arma, ou uma estatueta de falcão incrustada de jóias, mas um outro tesouro, raro e pouco acessível: películas de diretores islandeses. Jorge e Martínez dividem entre si, com uma incrível familiaridade, as obras de nomes como Fridriksson, Bragason, Oddsson, Gudmunsson e Kormákur. Ainda para mencionar as referências clássicas, o filme tem formato 4:3, bastante utilizado no cinema até os anos 50, mas bastante fora de moda no cinema contemporâneo em 2010, ano de lançamento do filme.

Como já mencionamos, por volta de 39 minutos, Jorge é obrigado a deixar a cinemateca, que está falida. Nos outros 25 minutos restantes do filme ele tenta se adaptar à vida lá fora, progressivamente adquirindo controle sobre sua atuação no mundo urbano. A ambiguidade da imagem da cidade, mencionada acima, estará presente, já que Jorge padecerá de sensações de isolamento e deslocamento neste ambiente mas, progressivamente, saberá desfrutar dele.

Até os 39 minutos, as locações do filme eram todas internas, reproduzindo o ambiente da cinemateca. A fotografia com *chiaroescuro* elegante e controlado ajuda a criar um ambiente familiar e seguro para Jorge e Martínez, sem o sobressalto e o imprevisível das cores. No entanto, a má conservação do edifício é patente, e o filme nos apresenta uma série de elementos que progressivamente vão construindo a situação de decadência da instituição. Vemos que as paredes dos escritórios estão envelhecidas, suas janelas emboloradas e poeirentas, e quando Jorge vai checar o estado das cadeiras da sala de exibição não há uma que esteja em bom estado. O público das salas de exibição é sempre muito pequeno, os banheiros estão deteriorados, e um diretor de cinema reclama que seu filme não foi exibido no formato adequado pela má conservação da película. Além destas sequências, os problemas relacionados à manutenção da cinemateca são diretamente abordados em alguns diálogos: na reunião do conselho discute-se a falta de recursos para o reparo dos projetores, que estão com uma série de problemas de peças e de ajustes, e Jorge menciona o atraso de oito meses de aluguel. Em outro momento, Jorge grava uma mensagem, para ser ouvida antes das projeções, solicitando a colaboração dos sócios na compra de bônus solidários. Além do pedido de ajuda em si, o que nos chama a atenção é a precariedade das condições de feitura da mensagem, pois Jorge precisa regravar em cima de uma fita previamente já utilizada.

O equipamento utilizado para essa gravação, um gravador antigo que utiliza fita cassete, junto com as condições de deterioração da cinemateca que sugerem um edifício antigo, pode deixar o espectador em dúvida sobre a época na qual se passa o filme. Estaríamos nos anos 80 ou 90? No entanto, é possível precisar a data diegética a partir de um *spot* de rádio narrado por Jorge. Nesse *spot*, Jorge anuncia a retrospectiva do “grande

cinema português, Manuel de Oliveira” por ocasião do centenário de seu nascimento, o que significa que estamos em 2008. Essa presença do passado no cinema contemporâneo uruguaio marca efetivamente alguns filmes recentes, como *Whisky* (Juan Pablo Rebella e Pablo Stoll, 2004), *El Baño del Papa* (César Charlone e Enrique Fernández, 2008), e mesmo os filmes que aqui analisamos, *La Vida Útil* e *25 Watts*. No entanto, ela é uma característica também do próprio Uruguai, país que chama a atenção do visitante pelo aspecto antigo, cuja paisagem urbana parece estar pelo menos uns 20 anos atrasada em relação a outros países da América. Nesse sentido, chama a atenção do turista a tradição de manutenção de carros antigos no Uruguai e as residências modernistas que contornam a orla de Montevideo, ainda protegidas da moda pós-moderna.

Após todos os indícios de falência da cinemateca, ela finalmente ocorre, precipitada por uma ordem de despejo seguida do fim do financiamento da fundação. Nas sequências subsequentes, ouvimos na trilha sonora a música *Los Caballos Perdidos* (Leo Maslíah & Macunaíma, 1982) na qual o eu-lírico diz se sentir um inútil, enquanto Jorge e Martínez encerram as últimas atividades da cinemateca. Será a última vez que vemos Martínez, pois o filme a partir de então vai se concentrar na trajetória de Jorge nas sequências subsequentes ao fechamento da cinemateca.

O sofrimento de Jorge com o fechamento da cinemateca sugere uma profunda identificação entre o trabalho e a vida para este personagem. Ainda que tenha de lidar com as dificuldades constantes de promoção de um tipo de cinema que, no filme, não atrai grande público, não vemos Jorge esmorecendo nas suas funções. O que o derruba, efetivamente, não são as dificuldades da instituição, com as quais ele tenta lidar, mas seu fechamento melancólico. Chorando no ônibus, é a primeira vez que a fotografia deixa de ter o aspecto equilibrado e elegante que tinha até o momento. A luz invade a janela do ônibus e granula a imagem, e o sol exterior parece incomodar Jorge, acostumado que estava à vida dentro de uma cinemateca.

Depois de sair do ônibus, Jorge é filmado em um plano geral tentando atravessar uma avenida movimentada. Ainda não havíamos visto Jorge a essa distância, pois até o momento, no interior da cinemateca, os personagens haviam sido enquadrados em primeiro plano e plano americano. Outra novidade são os sons da rua na trilha sonora, que exacerbam a presença dos carros e o meio urbano. Como podemos ver, portanto, diversos elementos plásticos e sonoros colaboram para marcar uma distância entre este momento do filme e a situação anterior, dentro da cinemateca. Jorge atravessa a primeira avenida mas fica travado na segunda, olhando perdido ao redor enquanto carros cortam o enquadramento. São 75 segundos de indecisão antes de conseguir atravessar a avenida movimentada, nos quais Jorge olha ao redor e fica parado, mudando o peso do corpo de um lado para o outro, em uma postura corporal claramente indecisa.

O choro no ônibus e a indecisão nas ruas nos sugere que havia uma profunda identificação entre Jorge e seu trabalho. Essa é uma identificação invejável, perseguida

por todos aqueles que desejam transformar suas horas de trabalho em algo significativo para suas vidas, e que anseiam que a produção realizada no trabalho possa ser também, plenamente, produção de si mesmo. O trabalho de Jorge poderia ser entendido como um trabalho não-alienado, pois o personagem identifica-se ao produto de seu trabalho e é dotado de grande autonomia em sua execução (cujas decisões compartilha com Martinez). Segundo André Gorz (2007, p. 36) “(...) a utopia [marxista] supõe que a atividade pessoal autônoma e o trabalho social coincidam, a ponto de constituírem uma unidade” (GORZ, 2007, p. 36). O que há de mais utópico nessa identificação entre trabalho e vida, para André Gorz, é justamente sua impossibilidade:

(...) coincidir trabalho funcional e atividade pessoal é irrealizável *na escala dos grandes sistemas*, pelo fato evidente de que o funcionamento da megamáquina industrial-burocrática exige uma subdivisão das tarefas que, uma vez instalada, perpetua-se e *deve* perpetuar-se por inércia, a fim de tornar fiável e calculável a funcionalidade de cada uma das engrenagens humanas” (GORZ, 2007, p. 49).

A utopia do trabalho social/remunerado rico em sentido pessoal acaba para Jorge assim que a megamáquina, representada pelos financiadores da cinemateca, entende que a instituição não tem um papel a desempenhar dentro da lógica da racionalidade capitalista (o lucro). Como dirá a música da trilha sonora *Los Caballos Perdidos*, ele passa sentir-se “mutilado”, pois seu trabalho era parte importante de sua pessoa. O sentido do trabalho de Jorge pode ser entendido como relevante não apenas em um nível pessoal, mas coletivo: se o trabalho autônomo e não-alienado é uma impossibilidade para a maioria, resta qualificar o tempo de lazer, de modo que este seja mais do que um prolongamento do tempo de trabalho, exercido através do consumo de bens supérfluos e de produtos culturais que ensejam uma tolerância ao sistema. A cinemateca para Jorge oferecia efetivamente este tempo qualificado de lazer, proporcionando ao espectador um tempo livre que fosse também formativo culturalmente – no que voltamos ao tema da “formação do espectador” da emissão de rádio de Martinez.

Jorge está perdido e mutilado sem o trabalho na cinemateca, mas o interessante é que essa situação não perdurará. Ainda hesitante, Jorge entra em um bar e liga para a Faculdade de Direito, onde Paola dá aulas. Jorge ensaiou uma tímida paquera com a mulher, frequentadora da cinemateca, em outros momentos do filme, chegando a convidá-la para sair sem sucesso. Ao telefone, Jorge descobre que Paola só sai da universidade em uma hora.

Nos últimos 18 minutos de filme a postura de Jorge muda completamente, e ele adota um estilo mais confiante. Passa a andar com a cabeça erguida, em passos rápidos, ao som de uma trilha sonora cinematográfica: a abertura com trompetes da música *Col. Thursday's Charge*, do western *Sangue de Heróis* (Fort Apache, John Ford, 1948). Trata-se de uma música ao estilo militar, que confere ímpeto mas também ironia na caminhada de

Jorge, além de remeter ao cinema clássico de gênero estadunidense.

Jorge chega à Faculdade de Direito, um edifício histórico com grande pátio interno, e decide explorar um pouco o local, andando pelos corredores, entrando na biblioteca e, surpreendentemente, fazendo-se passar por um professor substituto. Nada disso é feito de maneira vacilante, ao contrário: Jorge parece ter prazer na exploração desses novos ambientes e não hesita em fingir ser quem não é. Seus poucos minutos de aula como professor substituto, inclusive, são sobre a necessidade e a arte da mentira, que ele entende fazer parte do repertório de um advogado. Interessante notar que a arte da mentira é compartilhada por advogados e atores, algo que Jorge não menciona mas que está subentendido em sua “atuação” como professor substituto. Ao ver o pátio interno, decide mexer com as carpas do pequeno lago artificial, como uma criança descobrindo o mundo físico, “real”, do qual ele fazia parte mas com o qual talvez não estivesse interagindo suficientemente. Há, com efeito, um aspecto de descoberta associado ao flunar de Jorge pela cidade. O trabalho na cinemateca conferia sentido a sua vida, mas talvez ele possa encontrar prazer no ato de estar e pertencer ao mundo “real”.

Fora da faculdade, Jorge entra em um salão de beleza e pede para cortar o cabelo. O cabeleireiro começa a cortar e vemos, de maneira ostensiva, em primeiríssimo plano, que nenhum cabelo está sendo cortado. A sequência toda é “falsa”. Poderíamos analisar esta sequência como mais uma tematização da mentira? É o que nos parece, na medida em que a questão da mentira liga-se à sequência anterior e, porque não, ao próprio cinema e a atuação enquanto mentira. A sequência rompe com o efeito de verossimilhança de maneira muito decidida. Se o ator Jorge Jellinek não queria cortar o cabelo, bastava encenar o corte à distância, ao invés de esmiuçar a (in)atividade. A exposição da “mentira”, aqui, cria uma sensação de cumplicidade entre espectador e obra, pois exhibe o artifício e simultaneamente solicita ao espectador que não dê muita atenção a ele. Não se trata de choque, ao estilo brechtiano, do rompimento da quarta parede ou da inserção da discussão de aspectos da produção no interior do próprio filme, como alguns filmes do Novo Cinema Latino-Americano fizeram. Trata-se de explicitar o jogo de faz de conta do cinema com o espectador, criando assim uma zona de intimidade entre ambos.

Sob trilha sonora eloquente e grandiosa (similar à da abertura, o que acaba por fechar o ciclo do filme), Jorge olha sua bolsa, aquela na qual colocou seus pertences de trabalho quando teve de deixar a cinemateca, e decide abandoná-la no salão. Livre de sua mala, numa sugestão de superação da vida pregressa, ele volta à Faculdade de Direito para esperar Paola e faz algo surpreendente: começa a dançar nas escadarias do edifício, como se fosse um ator de filme musical.

Quando finalmente Paola aparece, ele a aborda imediatamente, novamente sem vacilar. Paola fica surpresa por vê-lo, e ele, de maneira segura, a convida para ir ao cinema. Em montagem de campo e contracampo, segue-se uma sequência de closes alternados entre Paola e Jorge que reforçam a surpresa da mulher e a segurança de Jorge. Ela acaba

por aceitar o convite, e o casal desce as escadas do edifício emoldurados por um portal neoclássico.

O último plano do filme é o da cidade a noite, na qual Paola e Jorge desaparecem em meio a carros, pessoas e sombras a caminho de algum cinema qualquer. A cidade, antes ambiente desconhecido para Jorge, agora lhe propicia o encontro romântico que ele já tentara antes sem muito sucesso. O cinema, para Jorge, agora faz parte desse ambiente, e Jorge pode desfrutá-lo de maneira leve e confiante como mero espectador. Seu amor cinéfilo pode ser canalizado para o amor romântico.

3 | 25 WATTS

Para discutir *25 Watts*, uma questão importante a ser mencionada a respeito do fenômeno urbano é sua associação com o mundo do trabalho e com a industrialização. Henry Lefebvre escreve: “Para apresentar e expor a ‘problemática urbana’, impõe-se um ponto de partida: o processo de industrialização. Sem possibilidade de contestação, esse processo é, há um século e meio, o motor das transformações na sociedade” (LEFEBVRE, 2006, p. 11).

Com efeito, nossa ideia de cidade está muito intimamente relacionada à racionalidade do mundo industrial, e é por isso que a problemática urbana, ao longo dos escritos sociológicos, contrapõe a cidade ao campo, conforme explicado por Manuel Castells:

[...] o modelo teórico de “sociedade urbana” foi elaborado principalmente por oposição à ‘sociedade rural’, analisando a passagem da segunda para a primeira nos termos empregados por Tönnies, como a evolução de uma forma comunitária para uma forma associativa, caracterizada principalmente pela segmentação de papéis, a multiplicidade de dependências e a primazia das relações sociais secundárias (através das associações específicas) sobre as primárias (contatos pessoais diretos fundamentados na afinidade afetiva) (CASTELLS, 1983, p. 100).

No entanto, ainda que associemos muitos frequentemente a cidade com a atividade laboral de tipo industrial, que produz mercadorias segundo o princípio da racionalidade econômica, não é correto reduzir à experiência urbana ao mundo do trabalho moderno. Lefebvre explica:

A industrialização fornece o ponto de partida da reflexão sobre nossa época. Ora, a Cidade preexiste à industrialização. Esta é uma observação em si mesma banal, mas cujas implicações não foram inteiramente formuladas. As criações urbanas mais eminentes, as obras mais “belas” da vida urbana [...] datam de épocas anteriores à industrialização (LEFEBVRE, 2006, p. 11).

A própria cidade é uma obra, e esta característica contrasta com a orientação irreversível na direção do dinheiro, na direção do comércio, na direção das trocas, na direção dos produtos. Com efeito, a obra é valor de uso e o produto é valor de troca. O uso principal da cidade, isto é, das ruas e das praças, dos edifícios e dos monumentos, é a Festa (LEFEBVRE, 2006, p. 12).

Paolo Colosso, no artigo “A crítica de Lefebvre ao urbanismo moderno”, resume as ideias do autor, analisando não apenas sua visão de cidade mas também sua crítica a um urbanismo tecnicista, que impõe ao espaço uma racionalidade exterior a suas práticas sociais de ocupação:

(...) quando o pensamento urbanístico tem de lidar com práticas sociais, portanto complexas, contraditórias, cujos significados se instauram historicamente, assume uma espécie de ‘ideologia médica’ (...) que vê os processos sociais como patológicos e sente necessidade de controlá-los, higienizá-los, reorganiza-los de acordo com sua racionalidade simplista não-viva (COLOSSO, p. 82, 2016).

Assim, para Lefebvre, a cidade pode ser vista também em sua natureza improdutiva, destinada ao lazer mais do que ao trabalho, espaço de encontros não profissionais e do ócio. Nesse sentido seria importante recuarmos no tempo e pensarmos a cidade do ponto de vista pré-capitalista, medieval, a partir da ocupação das praças, do burlesco, da fanfarronice e da bebedeira¹. *25 Watts* dá visualidade à cidade como este espaço deliciosamente improdutivo, no qual a racionalidade tecnicista é substituída pelo ócio que não leva a lugar nenhum, no qual nem as relações amorosas chegam a seu termo.

O filme inicia-se com a definição do local, dia e hora da narrativa: Montevideo, sábado, 7:14 da manhã. A história se desenvolverá em 24 horas, de modo que a narrativa termina por volta das 7 horas da manhã de domingo. Os três personagens principais mencionados anteriormente, Leche, Javi e Seba, andam pelas ruas, e a câmara os acompanha lentamente. Leche, repentinamente, decide tocar uma campainha, e eles saem correndo antes que a senhora dona da casa apareça na porta. Essa ação inicial é de uma gratuidade memorável, sobretudo considerando-se que se trata de jovens adultos, e não de crianças. Trata-se de ação que nada cria, sem finalidade na racionalidade adulta, e que só encontra seu sentido no lúdico e na galhofa. Mais a frente, Leche fará isso novamente, dessa vez em um prédio de apartamentos, para escapar da verbosidade de um amigo que encontrou por acaso.

Na próxima sequência, os três rapazes estão sentados na mureta de uma casa. Leche pisou em um cocô de cachorro e está tentando limpar o sapato. Eles compram cerveja, tocam mais uma campainha, perambulam, fazem apostas e falam de assuntos banais: a prova de italiano, a professora de italiano, o hamster que Javi ganhou da namorada, se é sorte ou azar pisar em cocô de cachorro.

Sabemos que se trata de 24 horas de um fim de semana, o que significa que se espera mais lazer e menos trabalho na narrativa. No entanto, Leche tem algo importante a fazer, estudar italiano para passar nos últimos exames do ensino médio, e para Javi, é, efetivamente, dia de trabalho. Assim, ainda que seja fim de semana, nos chama a atenção a improdutividade dos personagens, que não tem ânimo para se engajarem o mínimo

¹ Ver, por exemplo, LE GOFF, Jacques. O apogeu da cidade medieval. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

necessário nas tarefas requeridas, e que fracassam inclusive no âmbito do amor e da sexualidade – Leche não conquista a professora de italiano, Javi perde a namorada e Seba não consegue assistir ao primeiro filme pornográfico de sua vida sem ser incomodado. Mesmo se pensarmos em lazer, trata-se de um lazer desorganizado, que gira em torno do consumo de cerveja, maconha, televisão e perambulações. Os personagens podem ser considerados “vagabundos” na sua recusa ao estudo e ao trabalho. No entanto a palavra “vagabundo” (que é igual em castelhano), se tem este sentido ligado ao mundo da produção, da atividade racional, também remete ao ato de vagar, de andar sem destino, que em grande parte do filme é o que os três personagens principais fazem.

Nessas perambulações a cidade é o principal cenário. Não a cidade grande, não a cidade industrial, não a avenida movimentada que Jorge de *La Vida Útil* teve de atravessar, mas a cidade da vizinhança, da comunidade, na qual os jovens se conhecem e se reconhecem na procrastinação. Entre ruas, sargetas, calçadas e esquinas de um bairro qualquer de Montevideo se passarão os primeiros 17 minutos do filme, bem como diversos outros momentos.

Ao redor de Leche, Javi e Seba, personagens principais, gravitam personagens secundários cujas vidas são, da mesma forma, marcadas ou pela falta de ambição ou por objetivos insólitos e de pouca utilidade prática: Gerardito (interpretado pelo cineasta Federico Veiroj, diretor de *La Vida Útil*), um rapaz lento intelectualmente; Hernán, que se veste à moda de praia brasileira e usa “gírias” que aprendeu em Florianópolis; Pitufo e Sandia, que trabalham em um comércio local, além de Rulo e Chopo, que vendem maconha e haxixe.

Assim como Leche, que tenta aprender o verbo “essere” e conquistar a professora de italiano, alguns outros personagens tem pequenos objetivos de vida que exacerbam suas vidas apagadas e constroem o humor do filme: Javi quer largar o trabalho mas não sabe o que dizer para o pai, Pitufo pretende entrar para o livro dos recordes (ele acreditava que ainda não havia nenhum uruguaio), e Gerardito precisa encontrar seu cachorro que ele não se recorda aonde deixou. Os dois personagens femininos, por outro lado, ainda que apareçam pouco, parecem ter uma noção mais clara de algumas de suas prioridades, e são mais objetivos em relação aos rapazes do filme.

Nesse sentido, é interessante mencionar o término do namoro entre Javi e Maria. Logo no início do filme, enquanto os três rapazes principais conversam na rua, Javi menciona que ganhou um hamster de Maria, e Leche avisa que isso significa que Maria irá terminar o namoro. É um momento de tom cômico para o espectador, afinal, a associação entre ganhar um hamster e ser rejeitado é bastante inusual. No entanto, o fim da relação entre Maria e Javi efetivamente acontece, o que funciona para deixar esse encadeamento de eventos mais divertido, já que, agora, a previsão esdrúxula foi concretizada. O que gostaríamos de reforçar aqui, no entanto, não é a sequência cômica, mas o que o hamster poderia significar em *25 Watts*. O hamster pode funcionar como um comentário sobre

a vida de Javi e de seus amigos Leche e Seba, cujas vidas apagadas, sem ambições, rotineiras e maçantes podem ser comparadas à rotina de um pequeno roedor domesticado. Sobretudo a rotina de Javi, que é o único que trabalha, pode ser vista como tão entediante quanto a rotina de um hamster, cuja única atividade se resume a girar uma roda. Assim como um hamster, Javi dorme durante o dia, pois ficou acordado a noite. O hamster roda sua enfadonha roda, enquanto Javi trabalha dirigindo um carro de som, ouvindo a mesma propaganda gravada e circulando pelas mesmas ruas. Javi e hamster chegam a comer a mesma comida, ração de gato, inadequada para os dois. O hamster é um espelho de Javi, que Maria inconscientemente coloca na frente do rapaz para que reflita sua rotina, antes de se decidir terminar com ele. Sem namorada, a rotina de trabalho de Javi será ainda mais maçante, pois não há a perspectiva do encontro romântico nas horas de folga de domingo.

Os encontros entre os personagens se dão prioritariamente na cidade, no espaço público, passando eventualmente ao ambiente doméstico já que Leche, Javi e Seba ficarão algumas horas no apartamento do primeiro, seja tomando cerveja, cabulando trabalho e estudo ou assistindo à televisão. Definitivamente, não se trata da cidade do trabalho, não se trata da cidade da indústria, mas da cidade do lazer e da procrastinação, cuja natureza supostamente industrial (ainda que o Uruguai não seja um país de forte industrialização) encontra-se desaparecida. Jorge, de *La Vida Útil*, quando é obrigado a lidar com o ambiente urbano, encontra uma cidade movimentada, na qual carros passam rápidos, alunos estudam e professores trabalham. Na Montevideo de *25 Watts*, o estudante Leche não consegue decorar um único verbo em italiano, sua professora particular desmarca a aula para sair com o namorado, seu amigo Javi finge trabalhar mas larga o carro de som ligado em uma esquina, seu outro amigo Seba aluga um filme pornô, e todos bebem muito o tempo todo. Quase todos os personagens têm apelido, e ninguém é chamado pelo seu nome “oficial”. Um dos personagens secundários, Gepeto, é apresentado como alguém que tinha um emprego, no qual precisava de ficar parado e calado por longas horas, o que resultou em uma crise esquizofrênica. Agora ele é motoboy, mas é um péssimo motoboy, que não consegue encontrar os endereços de entrega. Não há nenhum personagem que efetivamente se identifique com o mundo do trabalho, ao contrário do que ocorre em *La Vida Útil*, no qual Jorge passa mais de metade do filme em um trabalho que dá sentido à sua vida.

A cidade é ostensivamente o local desses encontros improdutivos. Os personagens passam muito mais tempo nas ruas do que em suas casas. Considerando que o filme se inicia sábado por volta das 7h da manhã, infere-se que Leche, Javi e Seba passaram a noite de sexta fora de casa, em bares e clubes de Montevideo. Isso vai se repetir ao final do filme, no qual veremos Leche e Javi sentados na mesma mureta depois de terem varado mais uma noite (Seba vai passar por lá depois dos créditos finais, procurando os outros dois amigos).

O enquadramento do filme utiliza a paisagem da cidade para tecer alguns comentários

sobre a narrativa. Aos 6 minutos e 25 segundos, perambulando pelo bairro, os três amigos atravessam uma rua na faixa de pedestres na qual há uma placa de trânsito alertando para travessia de crianças. Tendo em vista que Leche, Javi e Seba não se comportam como se espera de um adulto, a placa acaba por fazer um comentário irônico sobre os personagens, que parecem irresponsáveis e incapazes de cumprir seus compromissos e que têm atitudes bastante infantis. Ao final do filme, em aproximadamente 1 hora e 24 minutos, Javi é despedido pelo filho do seu chefe, pois mais uma vez abandonou o carro de som e foi fazer outra coisa. O filho do chefe, antes de despedi-lo, dá um soco em Javi, e o faz novamente momentos depois quando Javi chuta o carro para revidar da agressão. Nesse momento, veremos em quadro mais uma placa de trânsito, dessa vez alertando o motorista para uma *esquina peligrosa*, numa clara associação à violência sofrida por Javi.

Talvez ainda mais notável seja o fato de que diversos encontros aconteçam em uma esquina na qual vemos duas placas de sentido de trânsito apontando para direções diferentes. As placas informam ao motorista que é possível dobrar à direita e também à esquerda. No entanto, da maneira que as placas são expostas, quase sempre visíveis e acima dos personagens, podemos entender que se trata de mais um comentário a respeito dos personagens, cujas vidas não se resolvem em algum sentido ou objetivo claro ou factível. Na errância, na procrastinação, na vagabundagem e na camaradagem eles se definem, usando as ruas da cidade de Montevideo como espaço de negação do mundo do trabalho. *25 Watts* constrói, assim, uma imagem leve e bem humorada sobre a vida “apagada” do jovem uruguaio. Trata-se uma vida bastante inútil se compararmos àquela de Jorge do filme anterior, mas é uma vida com a qual nos identificamos no sentimento de repúdio aos deveres que vez ou outra assola a todos nós.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas suas incursões pela disciplina da filmologia contidas no livro *O cinema ou o homem imaginário*, nas quais procurava analisar de que maneira o cinema como meio artístico impacta e sensibiliza o espectador, Edgar Morin examinou o duplo processo de projeção-identificação, através do qual projetamos nossas características nos personagens dos filmes e simultaneamente os absorvemos no nosso mundo particular. Trata-se de processo que, como observa o autor, não ocorre apenas no cinema (1997, p. 113), mas que no cinema é exacerbado pela impressão de realidade do meio. Morin chama a atenção para o fato de que esta realidade é uma realidade “fraca”, que sabemos ser construída, mas que é extremamente “forte” afetivamente: “à sua realidade prática desvalorizada corresponde uma realidade afetiva eventualmente acrescida, realidade esta que chamamos o encanto da imagem” (1997, p. 115). No texto de Morin, esta força afetiva revela sua potência identificatória mais a frente, quando o autor abordará aquilo que, para ele, é bastante característico do meio cinematográfico: as projeções-identificações polimórficas. Segundo

o autor, é comum e esperado que o espectador se identifique aos personagens dos filmes “em função de semelhanças físicas ou morais que nelas encontre” (1997, p. 126), de modo que homens prefiram personagens masculinos, mulheres prefiram os femininos etc. No entanto, o mais interessante, para Morin, é que o cinema permite projeções e identificações com quaisquer tipos de personagens.

Os garotos de Paris e de Roma brincam aos² peles-vermelhas, aos policiais e aos ladrões. Da mesma maneira que as garotas brincam às mães e os miúdos aos assassinos, as mulheres sérias, no cinema, identificam-se às prostitutas e os mais pacatos funcionários aos *gangsters*. A força de participação do cinema pode levar a uma identificação com os desconhecidos, os ignorados, os desprezados ou mesmo os odiados da vida quotidiana (...). Os ‘malditos’ vingam-se no ecrã. Ou antes, a nossa parte maldita (1997, p. 127).

Tanto em *La Vida Útil* quanto em *25 Watts*, esse processo afetivo de projeção-identificação é bastante explorado, de modo que o espectador sinta uma forte empatia pelos personagens. Em *25 Watts* nosso engajamento na realidade afetiva criada pelos filmes, ou nossa participação, para usar o termo de Morin, no entanto, passa em grande medida pela “vagabundagem” dos personagens, pela recusa em identificarem-se ao mundo do trabalho, da escola, da produtividade, pelo fato de exporem muito abertamente sua procrastinação no ambiente público da cidade. Por outro lado Jorge, de *La Vida Útil*, aciona nossos mecanismos de identificação por viver uma situação que muitos de nós invejamos, não apenas por ter contato direto com um ambiente de cinema – e muitos dos espectadores que chegam a ver esse filme específico, pouco difundido comercialmente, são eles também amantes do cinema – mas por que é um trabalho não-alienado, enriquecedor, que agrega conteúdo à personalidade de Jorge, ainda que desempenhado em condições não ideais.

Temos então dois filmes que acionam no espectador processos de identificação contrários e complementares, ambos ligados ao mundo do trabalho. Por um lado a utopia do trabalho autônomo, que requer o uso de nossas capacidades intelectuais e de nossa sensibilidade, suficientemente satisfatório para a pessoa que o realiza a ponto de que esta sem sinta perda sem ele. Por outro lado a realidade do trabalho alienado, heterônimo, que não nos causa satisfação, e cujo aspecto entediante e intelectualmente desestimulante está inequivocamente ligado a um sistema de ensino que privilegia competências com as quais também não nos identificamos (e por isso, em *25 Watts*, a fuga tanto do trabalho quanto da escola).

Com isso, voltamos à discussão inicial, sobre as ambiguidades relacionadas tanto à cidade e ao espaço público – lugar da impessoalidade mas também de encontros, da racionalidade industrial mas também da festa – quanto ao mundo do trabalho – fonte de todo o sofrimento mas também de todos os valores morais –, analisadas por autores como os citados Hannah Arendt e Henri Lefebvre. Como nos mostra André Gorz (2007, p. 65), essa segunda ambiguidade é insuperável no modo de produção capitalista, uma vez que o

2 A tradução da edição citada aqui é em português de Portugal.

universo do consumo, aquele no qual compensamos nossas insatisfações com o trabalho, prioriza “os valores hedonistas de conforto, de gozo imediato, de mínimo esforço”.

Edgar Morin chama a atenção para o poder do encanto da imagem cinematográfica, que nos leva a nos identificarmos com personagens que podem ser tão diferentes de nós e entre si, como o funcionário de meia idade de uma cinemateca ou três jovens boêmios e preguiçosos. Nos casos que analisamos, a polimorfia dos processos de identificação está presente, mas é preciso notar que ela resulta, em grande parte, das ambiguidades simbólicas e reais, construídas ao longo dos séculos, que vivenciamos na sociedade.

REFERÊNCIAS

AGIER, Michel. **Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos**. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. London, New York: Routledge, 1986.

CASTELLS, Manuel. **A Questão Urbana**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. 506 p.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 1994. 351 p.

COLOSSO, Paolo. “A crítica de Lefebvre ao urbanismo moderno”. **Anais do XIV Seminário de História da Cidade e do Urbanismo**, 13 a 15 de setembro de 2016. São Carlos: IAU/USP, 2016.

GORZ, André. **Metamorfoses do trabalho: crítica da razão econômica**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

LE GOFF, Jacques. **O apogeu da cidade medieval**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LEFEBVRE, Henri, 1901. **O direito à cidade**. 4. ed. São Paulo: Centauro, 2006.

MARTIN-JONES, David; MONTAÑEZ, María Soledad. Uruguay disappears: small cinemas, control Z films, and the aesthetics and politics of auto-erasure. **Cinema Journal**, v. 53, n. 1, p. 26-51, 2013.

MORIN, Edgar. **O Cinema ou o Homem Imaginário**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Afro-brasileira 99, 103, 118, 119, 123, 125, 127

Afrorreferencialidade 48, 51

Alarme 109

Análise musical 133, 134, 146

Antropologia 48, 53, 55, 94, 209, 221

Arte 32, 33, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 49, 51, 58, 59, 60, 62, 67, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 96, 98, 100, 103, 105, 106, 107, 108, 110, 113, 116, 117, 118, 119, 125, 127, 163, 164, 167, 181, 182, 188, 189, 191, 192, 194, 195, 196, 198, 200, 201, 202, 204, 206, 208, 209, 210, 214, 222, 229, 231

Arte público 182, 192

Ativismo-estético 48, 54

Autoria 1, 5, 6, 7, 9, 48, 75, 76, 116, 130

Azulejos 147, 148, 150, 152, 153, 154, 155, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168

B

Base Nacional Curricular Comum (BNCC) 72, 74

Buenos Aires 37, 58, 171, 172, 174, 175, 177, 178, 180, 181, 195, 202, 203

C

Cerâmica 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 164, 165, 169

Contexto 11, 14, 20, 23, 31, 32, 33, 37, 67, 74, 79, 89, 92, 94, 96, 106, 107, 116, 119, 125, 126, 129, 130, 137, 140, 149, 151, 154, 157, 159, 172, 173, 175, 176, 179, 194, 202, 206

Corpo 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 16, 18, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 54, 58, 60, 72, 74, 79, 89, 90, 91, 92, 97, 98, 100, 101, 105, 108, 118, 132, 205, 212, 229, 231

Corporlidade 48

Corpos fuás 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20

Cuerpo 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 149, 157, 188, 198, 202

Cultura 6, 7, 8, 11, 12, 14, 20, 33, 40, 46, 51, 54, 55, 61, 64, 68, 69, 72, 86, 98, 99, 103, 105, 107, 116, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 150, 156, 160, 173, 177, 178, 180, 181, 182, 185, 193, 195, 197, 231

Cultura popular 61, 64, 123, 177, 197

D

Dança 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 17, 19, 20, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 81, 82, 83, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 111, 114, 125, 127, 129, 131, 137, 174

Danças tradicionais gaúchas 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71

Direito à cidade 128, 171, 172, 173, 174, 180, 181, 221

Documentário 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 128

E

Educação 59, 60, 70, 72, 73, 74, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 94, 95, 96, 98, 106, 107, 108, 109, 117, 118, 120, 124, 131, 132, 231

ENART 61, 62, 63, 64, 65, 67, 69, 70, 71

Ensino médio integrado 72, 73, 74, 75, 76, 88, 89

Epistemologia 48, 55, 123

Escuta digital 109

Esparcimiento 182, 183

Estranho 4, 6, 7, 38, 39, 40, 41, 46, 109

F

Feminismo 22

Fotografia 38, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 204, 207, 211, 212

Funk 118, 119, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132

H

Helena Solberg 22, 23, 29, 30

I

Identidad cultural 147, 156, 160

Identidade 39, 40, 42, 47, 79, 84, 96, 104, 105, 106, 118, 119, 127, 132, 177

Interpretação musical 133

Irônicos 11, 13, 20

J

Jongo 118, 119, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 132

M

Maciel 38, 40, 42, 43, 44, 46

Memoria 109, 156, 158, 159, 164

Miguel Rio Branco 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47

Móvel 8, 109, 110, 113, 115, 116

Murga porteña 171, 174, 176, 178, 180, 181

Música 52, 54, 62, 66, 67, 73, 81, 82, 83, 86, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 146, 174, 175, 178, 210, 212, 213

Música acadêmica 109

Musicalidade 90, 91, 128, 131

O

Online 11, 48, 51, 63, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108

P

Paisaje urbano 147, 150, 155, 156, 157, 158, 162, 165, 166, 167, 187, 190

Pandemia 96, 99, 103, 104, 105, 106, 107, 108

Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNS) 72, 73, 82, 89

Paródicos 11, 13, 20

Participação 101, 102, 103, 137, 171, 173, 174, 220

Patrimônio 109, 110, 125, 126, 130, 132, 178

Piano 133, 134, 136, 139, 144, 146

Poéticos 11, 227

Políticas culturais 171, 173, 175, 181

Processo criativo 1, 9

R

Radamés Gnattali 133, 134, 140, 141, 143, 146

Rescate urbano 182, 183, 192

Resistência 103, 104, 106, 122, 128, 130, 209

Risíveis 11, 13, 20

T

Tatu com volta no meio 61, 62, 63, 64, 67, 70, 71

Técnica silvestre 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108

U

Unheimliche 1, 6, 10

ARTE

Multiculturalismo e diversidade cultural



www.atenaeditora.com.br



contato@atenaeditora.com.br



[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)



www.facebook.com/atenaeditora.com.br



ARTE

Multiculturalismo e diversidade cultural



www.atenaeditora.com.br



contato@atenaeditora.com.br



[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)



www.facebook.com/atenaeditora.com.br

