

Relações fotogênicas em *O teto sobre nós* (2015)

Bruno Leites *

Guilherme da Luz**

Isabelle do Pilar Mendes ***

Resumo: Este artigo está inserido em uma pesquisa sobre imagens que tematizam e se engajam em disputas por moradia urbana no Brasil contemporâneo. Neste texto, será momento de analisar as “relações fotogênicas” em torno de um desses filmes, *O teto sobre nós* (Carboni, 2015). Além da produção audiovisual, Bruno Carboni (2020) possui uma produção teórica, em que se apropria do conceito de fotogenia, de Jean Epstein, para pensar a relação entre cinema e alteridade. A problematização deste artigo pode ser assim descrita: de que modo Carboni pensa a fotogenia conceitual e artisticamente? Quais são suas repercussões estéticas e políticas em *O teto sobre nós*? Metodologicamente, o trabalho está inscrito nos Estudos em Teoria de Cineastas, com fundamento na distinção entre pensamento conceitual e pensamento visual proposta por Deleuze e Guattari em seus textos sobre arte e filosofia (1992, 2016).

Palavras-chave: fotogenia, cinema, moradia, *O teto sobre nós*, estudos em Teoria de Cineastas

Relaciones fotogénicas en *O teto sobre nós* (2015)

Resumen: Este artículo forma parte de una investigación sobre imágenes que tematizan y participan en disputas por la vivienda urbana en el Brasil contemporáneo. En este texto tocará analizar las “relaciones fotogénicas” en torno a una de estas películas, *O teto sobre nós* (Carboni, 2015). Además de la producción audiovisual, Bruno Carboni (2020) tiene una producción teórica, en la que se apropia del concepto de fotogenia de Jean Epstein para pensar la relación entre cine y alteridad. La problematización de este artículo se puede describir de la siguiente manera: ¿cómo piensa Carboni la fotogenia conceptual y artísticamente? ¿Cuáles son sus repercusiones estéticas y políticas en *O teto sobre nós*? Metodológicamente, el trabajo se incluye en los Estudios en Teoría de les Cineastas, a partir de la distinción entre pensamiento conceptual y pensamiento visual propuesta por Deleuze y Guattari en sus textos sobre arte y filosofía (1992, 2016).

Palabras clave: fotogenia, cinema, vivienda, *O teto sobre nós*, estudios en Teoría de les Cineastas

Photogenic relations in *The Roof Above Us* (2015)

Abstract: This paper is part of a wider research on images inspired by disputes over urban housing in contemporary Brazil. This work analyzes the “photogenic relations” around one of these films, *The roof above us* (Carboni, 2015). In addition to audiovisual production, Bruno Carboni (2020) has theoretical writings, in which Jean Epstein’s concept of *photogénie* is appropriated to think about cinema and otherness. The problem this article tackles can be described as follows: how does Carboni think *photogénie* conceptually and artistically? What are its aesthetic and political repercussions in the *The roof above us*? In terms of methodology, the work follows Studies in Filmmakers Theory, based on the distinction between conceptual and visual thinking proposed by Deleuze and Guattari in their writings on art and philosophy (1992, 2016).

Keywords: *photogénie*, cinema, habitation, *The Roof Above Us*, studies in Filmmakers Theory

Fecha de recepción: 14/01/2024

Fecha de aceptación: 12/04/2024

Introdução

Este artigo está inserido em uma pesquisa a respeito de filmes e fotografias que tematizam e se engajam em disputas por moradia no Brasil contemporâneo. De diversas maneiras, essa produção combate e pensa criticamente uma política que podemos designar como “financeirização global da moradia”, que no Brasil tem como uma das consequências a explosão da precariedade habitacional desde os anos 1980 (Rolnik, 2019).

Neste artigo, nos debruçaremos sobre um desses filmes, *O teto sobre nós*, lançado em 2015 por um jovem cineasta do Rio Grande do Sul, Bruno Carboni. O filme foi exibido e premiado em importantes festivais nacionais e internacionais;¹ entretanto, segundo o diretor (Carboni; Leites; Diniz; Mendes,

¹ O filme foi exibido no 68° Festival Internacional de Cinema de Locarno; 43° Festival de Cinema de Gramado, no qual recebeu prêmios de melhor direção e desenho de som; 26° Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo; 22° Festival Internacional de Cinema de Valdivia; 57° Festival Internacional de Documentário e Curta-Metragem de Bilbao, no qual

2023), também foi visto com estranhamento por onde passou, possivelmente por seu caráter experimental e pela ausência de uma mensagem política evidente.

Alguns anos depois, o cineasta viria a escrever uma dissertação de mestrado (Carboni, 2020) em que trabalha uma série de conceitos que, para ele, são importantes para pensar a existência de um cinema ético pautado pela alteridade (Carboni; Leites; Diniz; Mendes, 2023). Dentre tais conceitos, destaca-se o de *fotogenia*, que é relacionado aos de alteridade, animismo, fantasmagoria e rostidade. Ante o exposto, nos interessam articulações feitas entre a teoria e o filme anterior do cineasta, uma vez que as distintas materialidades (texto e imagem) revelam o que denomina em seu texto como “relação fotogênica”.

A fotogenia que tratamos aqui não se relaciona com o significado que lhe é atribuído pelo senso comum, tido quase como um hábito fotográfico, que expressa, entre todas as poses possíveis, a mais bela, provedora de uma prevalência indicial que direciona a imagem produzida para uma relação de simpatia com a semelhança, elemento fundante da representação clássica. Essa definição, em uma versão dicionarizada, propõe que fotogênico é aquilo que “se apresenta bem em fotografia (falando-se de pessoas)” (Dicionário Online de Português, 2023). Em outra definição *stricto sensu*, lemos tratar-se de algo que “aparece bonito ou expressivo em fotografias, em filmes ou na televisão” (Aulete Digital, 2023).

Roland Barthes (1982) parece aproximar-se da definição estrita do termo, ao dizer que a fotogenia é o embelezamento produzido na fotografia pelos

recebeu o prêmio de melhor filme Latino-Americano; 25° Festival Internacional de Curtas-Metragens do Rio de Janeiro; 15ª Mostra de Curtas de Goiânia; 17° Festival Kinoarte de Cinema de Londrina, no qual recebeu o prêmio de melhor som; 9ª Mostra CineBH; 8° Festival Internacional de Filmes Independentes 2morrow; 17° Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira, no qual recebeu o prêmio especial do júri; 56° Festival Internacional de Cinema de Cartagena das Índias; e no 26° CineCeará - Festival Iberoamericano de Cinema, no qual recebeu o prêmio de melhor filme.

recursos da própria imagem: “Bastará definir a fotogenia em termos de estrutura informativa: na fotogenia, a mensagem conotada reside na própria imagem, ‘embelezada’ (isto é, em geral sublimada) por técnicas de iluminação, impressão e tiragem.”. Ainda nesta linha, Pedro Guimarães (2016) diz que a fotogenia é o essencial do cinema clássico, por se tratar de uma capacidade do rosto de expressar um estado de espírito.²

De modo um pouco distinto, a fotogenia que aqui nos cabe investigar é aquela expressa como conceito e que está ligada ao pensamento de vanguarda dos anos 1920, sobretudo por meio do cineasta e teórico do cinema Jean Epstein. Em suas primeiras aparições, a fotogenia surge junto à fotografia, para designar uma *genesis*, o “nascimento” (-genia) produzido pela “luz” (foto-) (Wall-Romana, 2012: 51). A ideia de uma *fotogenese*, que parece já carregar junto de si um tratado ontológico da imagem fotográfica, foi ignorada por séculos pelos entusiastas da representação clássica, que viam na fotografia uma suposta liberação da pintura para se descolar do real, como se houvesse um real pressuposto a ser o mais fielmente capturado, e a fotografia estivesse agora mais próxima de prover ao mundo tal feito.

Epstein não é, portanto, criador do termo, mas sim, em nosso entendimento, aquele que o recupera de forma mais consistente e o converte em conceito³, associando-o a outras noções ligadas ao cinema, à imagem e à tecnologia. A fotogenia, em Epstein (2012), está relacionada ao animismo, ao pensamento não humano da câmera, a uma ética de encontros e aumento do “valor moral”.

² “O rosto expressivamente fotogênico propaga a ideia de que o gesto do ator serve para expressar seu estado de espírito. Os movimentos do rosto fotogênico, por mais ínfimos que sejam, dão conta de uma condição emocional e psicológica que o ator/personagem sente no seu íntimo e expressa através de elementos do rosto (olhos, boca, nariz, sobrancelhas)” (Guimarães, 2016: 224).

³ Ao retomar o conceito de fotogenia, Epstein segue os passos do seu amigo Louis Delluc, cineasta, roteirista e crítico igualmente ligado ao impressionismo francês. Um ano antes do célebre *Bonjour Cinéma* (1921), de Epstein, Delluc publica o livro *Photogénie* (1920), no qual propõe um adensamento da noção de fotogenia (já popularmente utilizada tanto na fotografia quanto no cinema da época). Epstein acompanha o movimento e se torna, a partir da morte de Delluc em 1924, o grande teórico da fotogenia.

Uma série de questões surge a partir da aproximação entre a fotogenia e *O teto sobre nós*. É relevante que a problematização de Epstein sobreviva no tempo e influencie um filme ambientado no contexto de luta por moradia no Brasil, dotando-o de singularidade. A problematização deste artigo pode ser descrita da seguinte maneira: de que modo Carboni pensa a fotogenia conceitual e artisticamente? Quais são suas repercussões estéticas e políticas em *O teto sobre nós*?

A distinção e as relações entre imagem e conceito propostas por Deleuze (2016) e Deleuze e Guattari (1992) nos oferecem uma inspiração para a abordagem metodológica colocada em curso na pesquisa sobre *O teto sobre nós* e os escritos de Carboni. O objetivo é analisar o filme (blocos de “movimentos/duração”) em relação com o conceito (teoria filosófica) que é apropriado e atualizado pelo cineasta. De maneira geral, este artigo se inscreve no contexto dos Estudos em Teoria de Cineastas, que visam fazer a teoria do cinema, da imagem e dos filmes “a partir de cineastas” (Carboni; Leites; Diniz; Mendes, 2023).

A fotogenia e as relações fotogênicas

No texto *Sobre certas características da fotogenia* (*On certain characteristics of photogénie*, 2012), Epstein a define como: “qualquer aspecto de coisas, seres e almas cujo caráter moral é aumentado pela reprodução fílmica”. Adiante, o autor complementa: “Apenas os aspectos móveis do mundo, das coisas e das almas, podem ter o seu valor moral aumentado pela reprodução fílmica” (Epstein, 2012: 293-294, tradução nossa).⁴ Essa ideia de um aumento valorativo da coisa filmada nos parece, de antemão, carregada de um

⁴ Texto original: “What is ‘photogénie’? I would describe as photogenic any aspect of things, beings, or souls whose moral character is enhanced by filmic reproduction. (...) A moment ago I described as photogenic any aspect whose moral character is enhanced by filmic reproduction. I now specify: only mobile aspects of the world, of things and souls, may see their moral value increased by filmic reproduction.”

antiplatonismo que se coaduna com algumas premissas deste trabalho. Para o filósofo grego, um objeto, ao ser solto no mundo, perde seu valor moral pelo efeito corrosivo do tempo que incide sobre ele, o tornando cada vez mais distante do seu ideal, sua forma canônica. Epstein, entretanto, inverte essa lógica ao dizer que tal objeto, ao ser “replicado”, tem sobre si o acréscimo de mais uma mirada, uma compreensão que inverte a lógica do objeto ideal, jogando-o em um futuro das formas possíveis. Cada olhar que se acrescenta sobre uma coisa é um passo dado em direção à verdade sobre essa dada coisa.

Desde logo, podemos observar uma compreensão ontológica das coisas, dos seres e das almas como um movimento permanente —concepção “não-identitária” do ser e que atribui valor à mobilidade da própria imagem em movimento, mais intensa do que a mobilidade relativa dos “motivos” que se deslocam, como afirma Nicole Brenez (1998: 220).

Esse aspecto fica mais evidente quando a mobilidade é descrita como uma espécie de intersecção ou coalescência de passado e futuro, que se encontram numa dada espacialidade. A fotogenia, ou o “aspecto fotogênico de um objeto” é uma consequência de sua variação no espaço-tempo” (Epstein, 2012: 293-294, tradução nossa).⁵ Nesse sentido, não se trata de ver um objeto x deslocar-se no espaço e no tempo até adquirir uma identidade x’, mas de conseguir evidenciar essa coalescência de tendências no espaço e no tempo.

Epstein menciona os termos “moral” e “personalidade”, o que poderia indicar um pensamento essencialista. Porém também fala da mobilidade primordial da vida e suprime as distinções categóricas entre humano e não humano, inclusive falando em aumento do “caráter moral” devido ao encontro das coisas, seres e almas com a câmera.

⁵ Texto original: “Photogenic mobility is mobility in this space-time system, a mobility in both space and time. We can therefore say that the photogenic aspect of an object is a consequence of its variations in space-time.”

Podemos situar a interpretação de Carboni na corrente que compreende a fotogenia como uma ética de encontros e de aumento de mobilidade e potência. Carboni se filia explicitamente a Christophe Wall-Romana, que coloca o pensamento de Epstein na tradição espinosista, destacando que o cineasta teórico foi tido como um “jovem Espinosa” em sua época, devido à ênfase no monismo filosófico. Segundo Wall-Romana (2013: 157-186), quando Epstein fala em “aspecto moral”, podemos compreender “ética”: “O cinema é ético (‘moral’, em seu vocabulário) por meio da *fotogenia*, que amplifica nosso engajamento com objetos inanimados e outras cenas, revelando uma espécie de imaginário ou afeto residual ligado à sua plasticidade móvel” (Wall-Romana, 2013, p. 168, tradução nossa). É nesse sentido que podemos compreender a fotogenia utilizando um arcabouço de inspiração espinosista (Spinoza, 2009), caracterizando-a como uma ética de encontros, com vistas ao aumento da potência e da mobilidade, considerando a capacidade própria que o corpo-cinema tem para produzir tais encontros, e também para pensar por si próprio, expressando o atributo pensamento.

Quando se apropria do conceito de fotogenia, Carboni (2020) enfatiza seu aspecto relacional. A fotogenia não é uma qualidade das coisas e dos seres, mas uma relação, que pode produzir o que Carboni chama de “experiência fotogênica”. Para Carboni, a fotogenia está relacionada a alguns aspectos fundamentais, dentre os quais podemos citar os seguintes: a produção de uma experiência de abalo; o animismo; a imagem de rosto; o método reflexivo; a alteridade.

Em princípio, a relação fotogênica é construída e estimulada dentro do próprio filme. Por exemplo, no célebre filme de Epstein, *O fazedor de tempestades* (*Le tempestaire*, Jean Epstein, 1947), grande parte da obra é uma alternância entre imagens do mar e do rosto da personagem, que está aflita pela ausência do marido pescador. Em determinado momento, com a ajuda do mago e sua bola

de cristal, a personagem vê o mar, que então adquire um comportamento diferenciado. O mar parece estar fora de si, movimenta-se com velocidades variadas, retorna no tempo, até se acalmar. A experiência de ver o mar dessa maneira produz “uma exceção que se dá como um abalo”, revelando “uma nova face do mar, que é, ao mesmo tempo, semelhante e diferente do que ela está habituada” (Carboni, 2020: 65). Fica caracterizada, portanto, uma relação de fotogenia, à medida que o mar se movimenta no encontro com a personagem (e vice-versa) e aumenta seu “valor moral” (e vice-versa).⁶

Em seguida, para Carboni, a fotogenia deve ser uma relação buscada pelo cinema em seu contato com o espectador. O cinema atinge sua potência quando consegue promover experiências de fotogenia no encontro com o espectador. Nesse sentido, Carboni recupera uma antiga expectativa de vanguardistas entusiasmados com as capacidades do novo meio, como o próprio Epstein, e defende um tipo de cinema baseado no “método reflexivo”, ancorado no distanciamento e na incompletude.⁷

Relações fotogênicas em *O teto sobre nós*

Em um frame de *O teto sobre nós* (primeira imagem da sequência da Figura 1), em meio ao despejo violento provocado pela polícia, a personagem Anna acende a lanterna para olhar o teto. Em seguida, vemos um plano com o teto e suas ranhuras, iluminado apenas pela lanterna azulada. Logo, ela se levanta para fechar a porta. Quando se vira para a cama onde estava, enxerga um ser

⁶ “O mar, a água em movimento e a fluidez são centrais para a fotogenia de Epstein, ao trazer à intimidade sensorial a mobilidade visual e a cenestesia não visual: ‘O mundo da tela... constitui o domínio privilegiado do maleável, do viscoso e do líquido.’ Nos filmes da Bretanha, em um ambiente de vida não humano, o mar se torna o elemento maior, *O fazedor de tempestades* (*Le tempestaire*, Jean Epstein, 1947), uma figura quase humana de ética da relação fotogênica” (Wall-Romana, 2012: 60, tradução nossa).

⁷ Carboni escreve que, diferentemente de um método empático, que busca causar reconhecimento no espectador pela identificação emocional com os personagens, o método reflexivo busca um nível de distanciamento, de alteridade, como forma de fornecer ao espectador um espaço para a reflexão sobre os sentidos mobilizados pelo filme (Carboni, 2020).

fantasmagórico (Assombra), que a encara. Ela retorna o olhar. Subitamente, Anna esfaqueia Assombra. No plano seguinte, quem verte sangue é a parede, adquirindo traços que lembram um circuito de veias, produzindo relações de entrelaçamento entre o humano e o não humano, ao mesmo tempo estabelecendo uma simbiose entre a moradia e o corpo, uma indissociabilidade entre as subjetividades e seus territórios.

Essa cena procura catalisar uma relação fotogênica na relação entre filme e espectador, a exemplo do que comentamos sobre a cena de *O fazedor de tempestades*. Cineastas inserem nos filmes situações de estranhamento que correspondem a relações fotogênicas, com o objetivo de que isso possa conduzir o espectador a experimentar tais relações.

Em *O teto sobre nós*, a mulher se aterroriza progressivamente com a visão do concreto e do fantasma, até adquirir a capacidade de agir com a faca que carrega desde as cenas iniciais do filme. O fantasma assusta a mulher e é esfaqueado, mas quem verte sangue é o concreto. Portanto, o fantasma devém concreto e corpo do prédio. Por sua vez, o concreto adquire definitivamente um aspecto orgânico e vital, que altera sua condição de objeto inanimado. Utilizando os termos de Epstein, pela “reprodução fílmica” é possível mostrar os aspectos móveis das coisas e dos seres: a mulher se aterroriza até conseguir agir, o fantasma se transforma em corpo do prédio, o corpo do prédio se anima.





Figura 1 - Relações fotogênicas: ser e movimento do fantasma, do concreto e do humano (*O teto sobre nós*, 2015)

Seria importante destacar também a série de cinco planos que se situam na sequência final do filme (Figuras 2 e 6). São planos que mostram os espaços vazios e a fachada após o despejo violento da ocupação. Eles entram em diálogo com uma iconografia fotográfica de espaços esvaziados no pós-ocupação, como vemos em *Marrocos* (Di Bella e Christ, 2017) e *Sala de não estar* (Rovati, 2018). Tais planos duram cerca de cinco segundos cada, e são quase estáticos, exceto por movimentos muito sutis de câmera. Além disso, mostram objetos inanimados, cuja mobilidade a relação fotogênica da cena procura evidenciar.

Na cena final supracitada, a sequência recebe a adição de uma voz que se dirige ao prédio, produzindo um diálogo sem resposta verbal. Anna, ao descrever a casa, atribui ao espaço um punhado de adjetivos pejorativos, como feia, mofada, úmida, mas em seguida diz que “as paredes são gentis”:

ANNA. Eu moro aqui. Minha casa tem o piso quebrado, o teto mofado. Ele é bonito assim porque eu tô aqui para olhar ele. Quando eu preciso de silêncio, eu encontro. As paredes são gentis, não me obrigam a ouvir a voz delas. Nunca tinha sido assim. Nunca ficava quieto. Eu não vou embora.⁸

A voz que enuncia é da personagem Anna. Porém, não a vemos na imagem, tampouco sabemos qual é o estatuto atual da personagem na ocupação: ela vinha afirmando durante todo o filme que não deixaria o prédio, mas ele foi desocupado violentamente pela polícia. Além disso, na cena anterior, ela havia desferido uma facada no corpo do personagem fantasmagórico Assombra, o que implicou o sangramento do próprio prédio. Então, a personagem que fala tem uma dupla possibilidade de existência: é moradora que permanece no prédio ou é humana que passou à condição de ser fantasmagórico, como Assombra.

⁸ A fala da personagem Anna acontece no intervalo que inicia aos 17 minutos e 57 segundos e termina aos 18 minutos e 52 segundos do filme *O teto sobre nós* (Carboni, 2015).

Os longos planos e a voz que se dirige ao prédio evidenciam a relação fotogênica na cena, que pretende fazer signo⁹ do ser do prédio, aumentando a sua potência e revelando a multiplicidade inscrita em sua temporalidade: quebrado e mofado, com marcas da vida que se foi (nas roupas estendidas, nos brinquedos, nas paredes, nas plantas), repleto de passado, vazio à espera de um futuro, mas habitado por seres fantasmagóricos. São imagens que procuram encaminhar o encerramento do filme evidenciando o “aspecto fotogênico de um objeto”, isto é, nas palavras de Epstein, a sua “variação no espaço-tempo” (Epstein, 2012). Além disso, tal elaboração vê na moradia uma vitalidade e mobilidade que retira a cena de um espaço-tempo reduzido às descrições indiciais, pois o adjetivo *gentileza*, quando associado a uma parede, deixa de estar circunscrito a um jogo de ação e reação entre dois seres cognoscentes e passa a produzir uma malha de afetos que se transversaliza entre a mulher e o concreto, o humano e o não humano.

⁹ A noção de signo, aqui, não é utilizada como a reunião de um significante e de um significado, no amparo de um código. Nos termos de Deleuze e Guattari (1995), o signo linguístico, base da “semiótica significante” (ou semiologia), é apenas um entre outros. Maurício Lazzarato (2014) continua e amplia as distinções propostas pelos referidos autores, sempre distanciando “semiologia significante” e “semiótica a-significante”, inclusive para analisar a “semiótica mista do cinema”. Lembramos, ainda, que o embasamento da pesquisa de cinema de Deleuze (2007) pressupõe a inclusão do cinema como imagem-matéria-movimento, signo a-significante, não formado linguisticamente, mas formado semioticamente. Portanto, o signo é da ordem de uma materialidade que se relaciona com algo exterior, mas não necessariamente dentro de um código partilhado. A fotogenia, nesse sentido, possui no signo uma forma de expressão, sem deixar de evidenciar seu caráter excessivo e não plenamente assimilável ao processo de expressão.





Figura 2 – A “variação no espaço-tempo” do prédio em *O teto sobre nós* (Bruno Carboni, 2015)

No filme, a relação fotogênica também é construída por uma série de rostos filmados em primeiro plano, que, todavia, não buscam fixar um significado da interioridade (tristeza, alegria, empolgação etc.) (Figura 3). O que os rostos em primeiro plano revelam é o que Carboni (2020: 75) chama de “turbilhão” interno, espécie de deslocamento ou coalescência não determinável, de rostos que não se deixam acessar completamente.¹⁰

A questão da inacessibilidade ao filme, como no caso dos rostos inexpressivos, merece uma seção à parte, porque aqui vemos a questão da fotogenia na relação com uma ética da “porta fechada”.

¹⁰ Neste ponto, há grande influência de Robert Bresson e suas teses sobre dramaturgia nos escritos de Carboni. Em aforismos, Bresson chama seus atores de “modelos”. Os modelos atuam com expressões neutras, variáveis. Esse método de representar, que não transparece diretamente um sentimento, permite que a construção de sentido sobre o filme aconteça a partir da relação dos personagens com o espaço em que estão inseridos e com os espectadores que veem a cena (Carboni, 2020).



Figura 3 – Rostos fotogênicos do filme *O teto sobre nós* (Bruno Carboni, 2015)

Fotogenia e ética da porta fechada

A relação fotogênica no pensamento visual e textual de Carboni está associada com a recusa da revelação, seja do significado das expressões do rosto, do conteúdo fora de campo, ou da biografia das personagens. A revelação é vista por Carboni como uma invasão desnecessária, ilusória e violenta sobre a multiplicidade das personagens, dos fantasmas e dos espaços.

Do ponto de vista visual, há uma cena de *A humanidade* (*L'humanité*, Bruno Dumont, 1999) que parece materializar a relação pensada e desejada por Carboni: nela um investigador de polícia olha um quadro na parede, com a figura de uma menina; ele se abala e fica paralisado, com olhar fixo; logo, baixa a cabeça e fecha os olhos; de longe, o curador da exposição observa tudo sem ter condições de saber a motivação do abalo.

A cena implica uma relação de olhares: como espectadores do filme, sabemos parcialmente o que se passa com o investigador, porque acompanhamos na narrativa a sua investigação sobre a morte de uma menina. O espectador-curador, no entanto, pouco sabe, tendo condições mínimas de acesso.

Entre o espectador afetado pela relação com a imagem (o investigador), o espectador-ignorante (o curador), e o espectador parcialmente informado (espectador do filme), Carboni procura situar o escopo da experiência que pretende gerar com a imagem. O objetivo de provocar o abalo fotogênico vem acompanhado de uma alternância entre níveis de revelação – mostrar pouco, nada, bastante, de todo modo sempre recusando a hipótese da visibilidade total.

Uma aproximação inevitável a ser feita, quando nos deparamos com *O teto sobre nós* (Bruno Carboni, 2015), é aquela que liga textual e visualmente Carboni ao cineasta português Pedro Costa. A fantasmagoria de *Juventude em marcha* (Pedro Costa, 2006) é analisada por Carboni em seu trabalho teórico, e já havia influenciado a produção do filme *O teto sobre nós* (2015), fica evidente essa confluência entre o pensamento e as decisões estéticas e políticas que põem em contato os dois cineastas lusófonos. Em *Cavalo dinheiro* (Pedro Costa, 2014) e *Vitalina Varela* (Pedro Costa, 2019), por exemplo, há muitos pontos de contato com o filme de Carboni, como a construção espaço-temporal insólita criada pelo cineasta português, as relações entre claro e

escuro, os ambientes carcomidos pelo tempo e pela precariedade das condições de ocupação dos espaços, suas zonas de indiscernibilidade, suas aparições fantasmáticas. Ao falar sobre estas questões, Costa utiliza a metáfora de uma porta que se abre e se fecha na superfície do filme. Abrir totalmente não é uma opção, caracterizando uma invasão da existência do outro. Manter regiões inacessíveis tem ares de resistência:

É muito raro que um espectador assista a um bom filme, está sempre a ver a si mesmo, a ver o que deseja ver. Ele realmente assiste a um filme quando este não permite que ele entre, quando há uma porta que lhe diz: “não entre”. O espectador só assiste a um filme se algo na tela resiste a ele. Se ele pode reconhecer tudo, vai se projetar no filme, então não poderá mais ver as coisas (Costa citado em Carboni, 2020: 109-110).¹¹

A porta fechada é uma metáfora que evidencia o pensamento dos cineastas e, eventualmente, pode aparecer de modo figurativo nos filmes. Ela é recorrente em *O teto sobre nós*, como na segunda cena do filme, em que vemos a porta fechada da Ocupação Sarai: um personagem chega da rua e consegue acesso; logo, a porta se fecha novamente para o espectador, que fica alguns segundos observando o prédio fechado (Figura 4, primeiro quadro). Em seguida, o filme irá “conceder” acesso ao espectador, mas sempre de modo parcial. Em outros momentos, a porta fechada ou entreaberta retorna: Assombra observa de fora a conversa do casal; o filme mostra Assombra pela porta entreaberta, deixando ver apenas um trecho da sua ação (Figura 4, segundo quadro).

¹¹ Colocamos em apud para dar ênfase à existência de citação direta de Carboni. A reflexão completa de Pedro Costa está no texto “Uma porta fechada que nos deixa a imaginar”, publicado no catálogo *O cinema de Pedro Costa* (2010, p. 147-167).

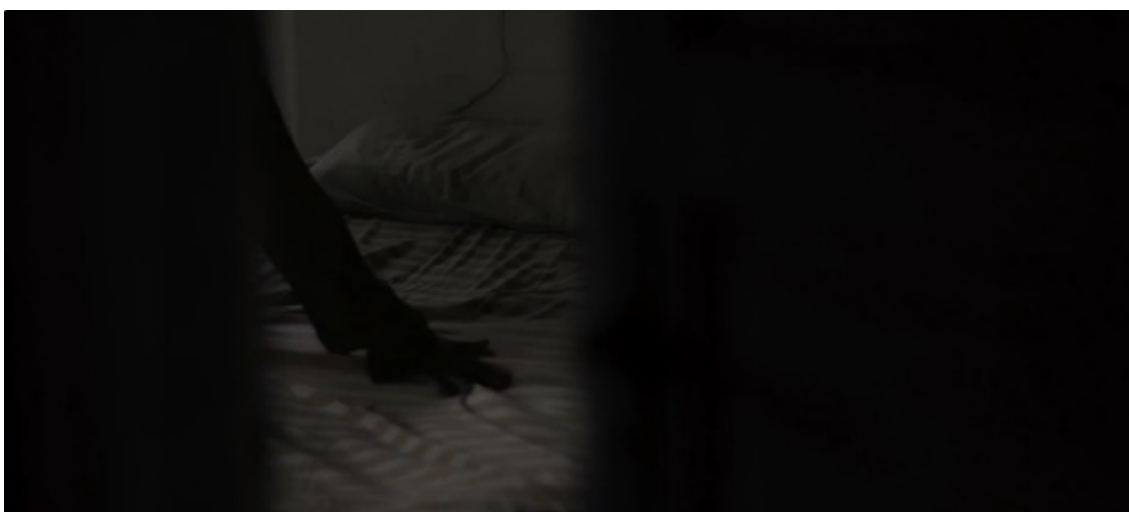


Figura 4 – Frame com uma porta fechada e frame com uma porta entreaberta em *O teto sobre nós* (Bruno Carboni, 2015)

Uma outra relação com as portas que nos parece possível extrair do filme é a do *sobrequadro*. Há diversas passagens do filme em que portas emolduram outras portas e partes de janelas, produzindo uma cascata de quadros que se emolduram uns aos outros, abrindo e fechando os espaços de visibilidade dos espaços e das ações.

A metáfora da porta fechada e sua orientação interruptiva do acesso não se coloca como a única forma de traduzir em imagem as zonas de multiplicidade e obscuridade dos seres e dos territórios. Devemos notar, contudo, que ela é oportuna para filmes que em que figuram casas, prédios e conflitos em torno da

moradia. O desejo de revelar tudo é caracterizado como uma invasão injustificável em qualquer imagem, ao que poderíamos adicionar: mais ainda em imagens relativas a ocupações de espaços sem função social, ocupações estas que vêm contrapor-se às múltiplas formas de invasão, apropriação e grilagem dentro do espaço urbano.

Imagem atual do projeto do prédio

Uma das motivações para o desenvolvimento deste trabalho reside no fato de que o prédio da Ocupação Saraí recentemente foi comprado e passa agora por uma reforma para a construção de um mirante e restaurante nos andares superiores, além de pequenos apartamentos voltados para locação temporária nos demais andares do prédio.¹² O nome do empreendimento é simbólico em si mesmo, *Cais Rooftop* (Silva, 2022; Weissheimer, 2022; Matinal, 2022).

Este prédio tem uma longa história, incluindo a construção financiada pelo Banco Nacional de Desenvolvimento (BNH) para moradia popular, o que nunca chegou a acontecer; a utilização pela Caixa Econômica Federal; a compra do prédio pela organização criminosa PCC para construção de um túnel de acesso a um banco dos arredores; os anos de desocupação entre as décadas de 1990 e 2010; e, claro, as quatro ocupações feitas por movimentos sociais entre 2005 e 2019 (Weissheimer, 2022; Matinal, 2022; Correio do Povo, 2014).

Em 2014, durante a Ocupação Saraí do Movimento Nacional de Luta por Moradia (MNLN), o governo do estado emitiu um decreto considerando o imóvel como de “interesse social, para fins de desapropriação”, determinando: “Fica a Secretaria de Habitação e Saneamento autorizada a promover os atos administrativos necessários à desapropriação do bem imóvel de que trata o artigo 1º deste Decreto, cuja área é destinada à habitação popular e a outras

¹² Representante da construtora afirmou que estava em tratativa com três restaurantes “renomados”. O prédio terá regulamento adaptado para facilitar locação por aplicativos, para estadias curtas (Silva, 2022).

atividades de interesse social correlatas” (Rio Grande do Sul, 2014).¹³ No entanto, o governo estadual mudou em 2015, e a nova administração não implementou o previsto no Decreto. Atualmente, o prédio é o primeiro projeto do ciclo que a prefeitura designa como *Programa de reabilitação do centro histórico de Porto Alegre* (Porto Alegre, 2021).¹⁴



Figura 5 – A nova face do prédio, imagem do projeto do Cais Rooftop (Silva, 2022; Weissheimer, 2022; Matinal, 2022).

¹³ Trata-se do decreto de número 51.613, feito no dia 3 de julho de 2014, e documentado no Diário Oficial do estado, número 126, no dia 04 de julho de 2014, que pode ser acessado no link: <https://www.diariooficial.rs.gov.br/diario?td=DOE&dt=2014-07-04&pg=12>

¹⁴ O projeto foi instituído pela Lei Complementar número 930, de 29 de dezembro de 2021, da prefeitura de Porto Alegre, que pode ser acessada no site: https://prefeitura.poa.br/sites/default/files/usu_img/planejamento_urbano/CH/Minuta%20CH.pdf

A imagem da Figura 5 corresponde ao projeto de revitalização do prédio, e foi propagada por parte da mídia como o signo de uma nova era na história do prédio e do centro histórico de Porto Alegre. Há interesse em reduzir o passado à violência urbana e propagar uma ideia de que o futuro verá ali um espaço comunitário da cidade, como afirmou um título de reportagem da imprensa: “De túnel para assalto a ‘ponto de encontro porto-alegrense’: veja como vai ficar o primeiro prédio revitalizado no Centro Histórico” (Silva, 2022).

A insistência na reprodução de imagens com a nova face do prédio também tem o objetivo de soterrar imagens anteriores que representam a vitalidade e a cultura que o território já teve, das quais o filme *O teto sobre nós* é um exemplo. Na introdução deste artigo, enfatizamos a diferença entre dois grandes modos de considerar a fotogenia: como embelezamento e como mobilidade, caracterizando uma distinção em que dominam ora a semelhança, ora a diferença.

Se fôssemos seguir pelo entendimento de fotogenia como um aumento da beleza do referente quando se torna signo fotográfico ou cinematográfico, poderíamos ver todo um projeto fotogênico nas imagens do prédio revitalizado. Neste caso, a fotogenia é compreendida como aumento da beleza, e não aumento da potência. O embelezamento fotogênico é útil para o fluxo da financeirização da moradia, produzindo uma imagem que atua em favor da moradia concebida como uma mercadoria. O prédio, aqui, é convertido em um objeto para o desejo de uma parcela que pode consumi-lo, seja pelo acesso ao restaurante com vista privilegiada, seja pelo acesso aos imóveis para investimento em hospedagens curtas no centro da cidade.

Considerações finais: relação fotogênica e espectador desejan

Sabemos que Epstein foi um cineasta que considerou o pensamento e a vida para além de uma perspectiva humanista. Isso consta na sua formulação sobre

a inteligência da máquina, mas também é central nas definições de fotogenia, como já citamos anteriormente, e nos filmes que animam mares e casas.

Dentre tantos aspectos que poderiam ser apropriados por Carboni, esse é um dos mais notáveis. No filme, o teto, designado desde o título *O teto sobre nós*, aos poucos se torna um ser vivo que sofre: suas veias são expostas e o sangue escorre após o ser fantasmagórico levar uma facada, mostrando uma simbiose entre o corpo do fantasma e o corpo de prédio. A preposição “sobre” presente no título e associada ao teto produz uma ambiguidade relevante, pois denota a estrutura de concreto que reveste o prédio e se encontra acima de quem por ora ocupa aquele espaço, mas também pode conotar, em um sentido alargado, a ideia de que aquele teto é indissociável dos corpos que com ele se acoplam e que, portanto, falar *sobre* o teto é falar *sobre* nós (moradores).

Em filmes e fotografias sobre a luta por moradia, é comum que a narrativa se pautе pela relação entre um humano que deseja e uma moradia que é o seu objeto. Esse objeto será conquistado com luta e organização, em filmes de “chegada” (*Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados*, Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cris Araújo e Pedro Maia de Brito, 2018; *Dia de festa*, Toni Venturi, 2006). Ele será erguido e reformado, em filmes de “construção” (*Construção*, Leonardo Rosa, 2020). E será vivido e cultivado, em filmes de “povoamento” (*Entre nós talvez estejam multidões*, Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito, 2020; *Era o hotel Cambridge*, Eliane Caffé, 2016).

As obras naturalistas acerca da questão da moradia já fizeram outras narrativas sobre a relação entre o humano e o concreto. No naturalismo, a moradia se torna um organismo que envolve e reduz a humanidade dos personagens, que frequentemente são descritos como seres bestializados, desprovidos de desejo, mas repletos de instintos e pulsões primárias. As narrativas naturalistas são típicas das histórias de cortiços e pensões do século XIX, mas é preciso notar que elas se atualizam em imagens contemporâneas,

como no fotolivro *Copacabana Palace* (Bauza, 2016), sobre um prédio ocupado no Rio de Janeiro (Leites, 2023). No caso de *O teto sobre nós*, o filme se afasta de um viés naturalista, mas tampouco adere a narrativas explicitamente engajadas, que de diversas maneiras contam a história da resistência, da busca, da conquista e do cultivo da moradia.

Neste trabalho, propusemos um diálogo entre a proposta de uma relação fotogênica, feita por Carboni a partir do conceito de Epstein, e o filme *O teto sobre nós*. A relação fotogênica de Carboni é vista como algo que visa produzir uma faísca e um abalo, algo que o cineasta procura realizar por meio do “método reflexivo”, que nega ao espectador a explicação narrativa, o significado da expressão dos rostos filmados em primeiro plano, o destino e o estatuto dos personagens e suas relações. O prédio e seus fantasmas também estão em fluxo no tempo e no espaço e, por isso, são passíveis de entrar em relações fotogênicas e se tornarem agentes de medo e de desejo.

A fotogenia, mesmo na acepção do senso comum, é portadora de uma demarcação que inscreve a autonomia do signo fotográfico e cinematográfico na relação com o seu objeto. O signo é realçado e não escondido em uma função meramente transmissiva. A formação do termo dá conta de um nascimento (-genia) pela luz (foto-). Logo, há um nascimento no signo, a criação de algo novo que não estava contido no referente. Quando falamos em fotogenia, queremos nomear uma capacidade que é própria deste tipo de signo.

A ênfase na fotogenia do signo é notável em *O teto sobre nós*, filme este que inclui, por meio do recurso audiovisual, a presença de paredes que sangram e um ser fantasmagórico que vive no local. Nesse sentido, a relação fotogênica também implica uma ordem de independência do filme em relação ao universo tematizado, no sentido de que não se propõe a ser um veículo para transmissão de mensagens diretas.

Como também falamos da relação de desejo e objeto a propósito das imagens do prédio revitalizado, retomamos essa ideia agora para sugerir que as lacunas e os excessos de *O teto sobre nós* podem ser compreendidos como convites e provocações para o desejo de pensamento do espectador. Essa relação é central na teoria do *homo spectator* proposta por Marie-José Mondzain (2015). O espectador é por definição alguém que sabe cultivar a sua insatisfação, enquanto a imagem que merece tal designação é apenas aquela que “deixa sempre a desejar”: “O medo das imagens dá lugar a um culto das visibilidades controláveis. Constrói-se uma sociedade de *voyeurs* por satisfazer, de modo a eliminar uma comunidade de espectadores que cultivam os lugares da insatisfação próprios do desejo. A imagem deixa sempre a desejar (Mondzain, 2015: 110)”.



Figura 6 – Fachada em *O teto sobre nós* (Bruno Carboni, 2015)

Nota-se que a imagem, nesse sentido, não tem o objetivo de tornar-se o objeto para um desejo, como na fotografia que documenta o processo de capitalização que "embeleza" o prédio, mas de estimular um desejo com objeto aberto que só poderá ser construído por meio das relações aportadas pelo próprio *homo spectator* desejante. Retomamos aqui a distinção entre duas ordens de fotogenia que povoaram este artigo: a fotogenia como aumento da

beleza no signo e a fotogenia como aumento da potência. Do ponto de vista do desejo, uma delas procura ser objeto para satisfação, enquanto a outra procura ser produção para o cultivo próprio ao desejo, como é o caso de *O teto sobre nós*.

Bibliografia

- Aulete Digital (2023). *Fotogênico*. Rio de Janeiro: Lexikon Editora. Disponível em: <https://www.aulete.com.br/fotogênico> (Acesso em: 09 de julho de 2023).
- Barthes, Roland (1982). “Le message photographique” em Roland Barthes *L’obvie et l’obtus: essais critiques III* (obra póstuma). Paris: Seuil.
- Bauza, Peter (2016). *Copacabana Palace*. Baden: Edition Lammerhuber.
- Bemfica, Aiano, Camila Bastos, Cristiano Araújo e Pedro Maia de Brito (diretores) (2018). *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados*. Belo Horizonte: MLB/Miúdo Cinematográfico.
- Bemfica, Aiano e Pedro Maia de Brito (diretores) (2020). *Entre nós talvez estejam multidões*. Belo Horizonte: Amarillo Produções Audiovisuais.
- Brenez, Nicole (1998). “Ultra-moderne: Jean Epstein contre l’avant-garde (Repérage sur les valeurs figuratives)” em Jacques Aumont (organização). *Jean Epstein: Cinéaste, Poète, Philosophe*. Paris: Cinémathèque française.
- Caffé, Eliane (diretora) (2016). *Era o hotel Cambridge*. São Paulo: Aurora Filmes e Fandango Sales.
- Carboni, Bruno (2020). *O olhar fantasmagórico: o reaparecimento de uma imagem do rosto e a experiência de alteridade no cinema*. Porto Alegre: PUCRS (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <https://meriva.pucrs.br/dspace/handle/10923/16680?mode=full> (Acesso em: 16 de agosto de 2023).
- ____ (diretor) (2015). *O teto sobre nós*. Porto Alegre: Tokyo Filmes.
- Carboni, Bruno; Leites, Bruno; Diniz, Felipe; Mendes, Isabelle do Pilar (2023). Cinema, Moradia e Ficcionalização: conversa com Bruno Carboni em torno de *O Teto Sobre Nós* (2015). Submetida para publicação.
- Correio do Povo (2014). “Prédio no Centro da Capital é símbolo da luta por moradia” em *Correio do Povo*, Porto Alegre, 23 de abril. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/not%C3%ADcias/geral/pr%C3%A9dio-no-centro-da-capital-%C3%A9-s%C3%ADmbolo-da-luta-por-moradia-1.141699> (Acesso em 22 de dezembro de 2023).
- Costa, Pedro (diretor) (2014). *Cavalo dinheiro*. Portugal: Sociedade Óptica Técnica.

- ____ (diretor) (2006). *Juventude em marcha*. Portugal/França/Suíça: Contracosta Produções.
- ____ (2010). “Uma porta fechada que nos deixa a imaginar” em Mostra com curadoria de Daniel Ribeiro Duarte. *O cinema de Pedro Costa*. São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil.
- ____ (diretor) (2019). *Vitalina varela*. Portugal: Sociedade Óptica Técnica.
- Deleuze, Gilles (2007). *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, Gilles (2018). *A imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, Gilles (2016). “O que é ato de criação?” em *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. São Paulo: Editora 34.
- Deleuze, Gilles (2007). Recapitulação das imagens e dos signos em *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari (1992). *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari (1995). 587 A.C. - 70 D.C. - Sobre alguns regimes de signos em *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Delluc, Louis (1920). *Photogénie*. Paris: Maurice de Brunoff Éditeur.
- Di Bella, Gabriela e Gui Christ (2017). *Marrocos*. São Paulo: Edição dos Autores.
- Epstein, Jean (1921). *Bonjour Cinéma*. Paris: Éditions de La Sirène.
- ____ (2012). “On Certain Characteristics of Photogénie” em Sarah Keller e Jason Paul (organizadores). *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- ____ (diretor) (1947). *Le tempestaire* (O fazedor de tempestades). França: France Illustration-Film Magazine.
- Dicionário Online de Português (2023). *Fotogênico*. Porto: 7Graus. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/fotogenico/> (Acesso em: 09 de julho de 2023).
- Dumont, Bruno (diretor) (1999). *L'humanité* (A humanidade). França: 3B Productions.
- Guimarães, Pedro (2016). “O rosto do ator: da expressão fotogênica ao reflexo externo” em *Revista Sala Preta*, volume 16, número 2. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/100878> (Acesso em: 22 de dezembro de 2023).
- Leites, Bruno (2023). “A fotografia, o naturalismo e a política na imagem de ocupação urbana” em *Revista Famecos*, volume 30, número 1. Porto Alegre: Editora Editora da Revista Famecos (PUC-RS). Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/revistafamecos/article/view/43824> (Acesso em: 15 de abril de 2024).
- Matinal (2022). “Projeto Cais Rooftop expõe desafio da habitação social em Porto Alegre” em *Matinal Jornalismo*, Porto Alegre, 03 de fevereiro. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/matinal/reportagem-matinal/cais-rooftop-moradia-social/> (Acesso em: 16 de agosto de 2023).

- Lazzarato, Mauricio (2014). *Signos, máquinas, Subjetividades*. São Paulo: Edições SESC São Paulo n-1 edições.
- Mondzain, Marie-José (2015). *Homo Spectator: Ver > Fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Porto Alegre (2021). “Lei Complementar número 930, de 29 de dezembro de 2021, institui o Programa de Reabilitação do Centro Histórico de Porto Alegre” em *Prefeitura de Porto Alegre*. Disponível em: https://prefeitura.poa.br/sites/default/files/usu_img/planejamento_urbano/CH/Minuta%20CH.pdf (Acesso em: 16 de agosto de 2023).
- Rio Grande do Sul (2014). “Decreto número 51.613, de 3 de julho de 2014, declara de interesse social, para fins de desapropriação, bem imóvel situado no Município de Porto Alegre” em *Diário Oficial do Estado*, número 126, 04 de julho. Disponível em: <https://www.diariooficial.rs.gov.br/diario?td=DOE&dt=2014-07-04&pg=12> (Acesso em: 16 de agosto de 2023).
- Rolnik, Raquel (2019). *Guerra dos lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Rosa, Leonardo (diretor). (2020). *Construção*. Pelotas: Saturno; UFPel.
- Rovati, Ana (2018). “Sala de não estar” em *FotoRio*. Rio de Janeiro: Espaço Saracura.
- Silva, Roger (2022). “De túnel para assalto a “ponto de encontro porto-alegrense”: veja como vai ficar o primeiro prédio revitalizado no Centro Histórico” em *GZH Porto Alegre*, 20 de janeiro. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2022/01/de-tunel-para-assalto-a-ponto-de-encontro-porto-alegrense-veja-como-vai-ficar-o-primeiro-predio-revitalizado-no-centro-historico-ckyn79ajq005i015pg6efv3vx.html> (Acesso em: 16 de agosto de 2023).
- Sontag, Susan (1987). *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM.
- Spinoza, Benedictus de (2009). *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Venturi, Toni (diretor) (2006). *Dia de festa*. Produção: Neurotika, Pássaro Films, Olhar Imaginário, Aityzem Télévision e DE Productions.
- Wall-Romana, Christophe (2012). “Epstein’s Photogénie as Corporeal Vision: Inner Sensation, Queer Embodiment, and Ethics” em Sarah Keller e Jason Paul (organizadores). *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Wall-Romana, Christophe (2013). *Jean Epstein: Corporeal cinema and film philosophy*. Manchester; New York: Manchester University Press.
- Weissheimer, Marco (2022). “Da Ocupação Sarai ao Cais Rooftop: vitória do elitismo e da gentrificação, criticam entidades” em *Sul21*, 28 de janeiro. Disponível em: <https://sul21.com.br/noticias/geral/2022/01/da-ocupacao-sarai-ao-cais-rooftop-vitoria-do-elitismo-e-da-gentrificacao-criticam-entidades/> (Acesso em 16 de agosto de 2023).

* Autor de *Cinema, naturalismo, degradação: ensaios a partir de filmes brasileiros dos anos 2000* (Ed. Sulina, 2021). Professor do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutor em Comunicação pelo PPGCOM/UFRGS. Atualmente, participa do grupo de pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC), na linha Agenciamentos da Imagem (GPAGI). Email: bruno.leites@ufrgs.br.

**Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Mestre e Doutor pelo mesmo Programa. Bacharel em Cinema e Animação pela Universidade Federal de Pelotas (2012). Coordenador da Secretaria de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Possui produção técnica e artística em audiovisualidades. Atualmente, participa do Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC) na linha “Agenciamentos da Imagem” (GPAGI), do Projeto de Pesquisa “O pensamento político em imagens de ocupação urbana no Brasil”, e coordena o Programa EPEC Laboratório de Mídias Indígenas (LAMINDI/FURG). Possui como campos de interesse os atravessamentos entre cinema, semiótica e política, e em especial, a atual produção audiovisual de cineastas indígenas. Email: guilh.gl@gmail.com.

***Graduanda do curso de Relações Públicas da FABICO-UFRGS. Atualmente, participa do Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC), linha “Agenciamentos da Imagem” (GPAGI), do projeto de pesquisa “O pensamento político em imagens de ocupação urbana no Brasil”, do Laboratório de Experiências Metodológicas na Comunicação (Leme) e do projeto de pesquisa “Gênero e Ciência”, realizado na parceria entre os Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS e da UFSM. Email: isa.pmendes2@gmail.com.