

Michelle Ferreira de Oliveira  
Adriana Aparecida Ribon Ogera  
Thyago Madeira França  
(Organizadores)

Extensão Universitária na Região Centro-Oeste:

# Conquistas e Desafios

no século XXI



editora  
**UEG**

## **PRESIDENTE**

Antonio Borges Cruvinel Neto  
Reitor

## **VICE-PRESIDENTE**

Cláudio Roberto Stacheira  
Pró-Reitoria de Pesquisa  
e Pós-Graduação

## **COORDENADORA GERAL**

Elisabete Tomomi Kowata

## **REVISÃO TÉCNICA**

Ana Paula de Oliveira Lima (Bolsista DI/UEG)  
Elisabete Tomomi Kowata

## **REVISÃO LINGÜÍSTICA E TEXTUAL**

Thyago Madeira França

## **PROJETO GRÁFICO E CAPA**

Natã Silva de Carvalho

## **CONSELHO EDITORIAL**

Alessandro José Marques Santos (UEG)  
José Leonardo Oliveira Lima (UEG)  
Julierme Sebastião Morais Souza (UEG)  
Luciana Rebelo Guilherme (UEG)  
Leonardo Lopes do Nascimento (UEG)  
Osvaldo José da Silveira Neto (UEG)  
Sabrina do Couto de Miranda (UEG)  
Thiago Henrique Costa Silva (UEG)  
Vinicius Gomes de Vasconcellos (UEG)  
Wellington Hannibal (UEG)

## **COMISSÃO CIENTÍFICA -**

### **AValiação EXTERNA**

Marcela Henrique de Freitas (UEPB)  
Vanessa Maria Marques Salomão (IFG)

**Extensão Universitária na Região Centro-Oeste:**

# **Conquistas e Desafios**

**no século XXI**

**Michelle Ferreira de Oliveira  
Adriana Aparecida Ribon Ogera  
Thyago Madeira França**

---

**Organizadores**



**editora  
UEG**

**Anápolis-GO | 2022**

© 2022, Editora UEG  
© 2022, Autoras e autores

A reprodução não autorizada desta publicação, por qualquer meio,  
seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

Catálogo na Fonte  
Comissão Técnica do Sistema Integrado de Bibliotecas Regionais (SIBRE),  
Universidade Estadual de Goiás

Extensão Universitária na Região Centro-Oeste [livro eletrônico]:  
conquistas e desafios no século XXI / Organizadores: Michelle  
Ferreira de Oliveira, Adriana Aparecida Ribon Ogera, Thyago  
Madeira França. -- Anápolis, GO : Editora UEG, 2022.  
20 MB ; PDF

ISBN: 978-65-88502-21-1 (e-book)

1. Educação - Extensão Universitária. 2. Extensão – Educação  
- Pesquisa. 3. Seminário Regional de Extensão Universitária da  
Região Centro-Oeste. 4. Goiás. I. Universidade Estadual  
de Goiás. II. Título.

CDU 378(817.3Goiás)

Catálogo na fonte por Carminda de Aguiar Pereira CRB-1/2974

Esta obra foi produzida com recursos dos próprios autores. A exatidão das  
referências, a revisão gramatical e as ideias expressas e/ou defendidas nos  
textos são de inteira responsabilidade dos autores.

EDITORA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS  
Br-153 – Quadra Área – CEP: 75.132-903 Fone: (62) 3328-4866 – Anápolis -GO  
www.editora.ueg.br / e-mail: editora@ueg.br

# SUMÁRIO

<b>Capítulo 1</b>	<b>9</b>
Conquistas e desafios na extensão Universitária no século XXI – retratos a partir do SEREX	
<b>Capítulo 2</b>	<b>27</b>
Canal chá com drama: um projeto/processo de ensino-aprendizagem online durante a pandemia	
<b>Capítulo 3</b>	<b>40</b>
Instagram uma plataforma que fornece informações sobre o câncer	
<b>Capítulo 4</b>	<b>52</b>
Investigando indícios de política pública de esporte na base de extensão universitária	
<b>Capítulo 5</b>	<b>72</b>
Extensão universitária na prevenção e tratamento da obesidade na atenção primária em saúde	
<b>Capítulo 6</b>	<b>83</b>
Emissoras de rádio e tv na universidade como canais da extensão universitária	
<b>Capítulo 7</b>	<b>95</b>
Desafios na execução das atividades extensionistas em período pandêmico – PET educação interdisciplinar	
<b>Capítulo 8</b>	<b>108</b>
Projetos de extensão: temas de interesses dos alunos do curso de matemática da UEG / UnU-Posse	
<b>Capítulo 9</b>	<b>121</b>
Agruras históricas da educação brasileira	
<b>Capítulo 10</b>	<b>132</b>
Pequi crítica: florescimento de novas perspectivas sobre o cinema a partir da crítica	



# PEQUI CRÍTICA: FLORESCIMENTO DE NOVAS PERSPECTIVAS SOBRE O CINEMA A PARTIR DA CRÍTICA

PEQUI CRÍTICA: FLOWERING OF  
NEW PERSPECTIVES ON CINEMA  
FROM CRITICISM

**Edeizi Monteiro Metello**

Bolsista PBEX (2021) Projeto Pequi com Câmera  
Faculdade de Comunicação e Artes  
Universidade Federal de Mato-Grosso, Cuiabá, MT, Brasil

**Marcella Peroni**

Faculdade de Comunicação e Artes  
Universidade Federal de Mato-Grosso, Cuiabá, MT, Brasil

**Maryelle Campos**

Faculdade de Comunicação e Artes  
Universidade Federal de Mato-Grosso, Cuiabá, MT, Brasil

**Leonardo Gomes Esteves**

Coordenador projeto Pequi com Câmera  
Faculdade de Comunicação e Artes  
Universidade Federal de Mato-Grosso, Cuiabá, MT, Brasil

**Resumo:** O capítulo relata as atividades do Pequi Crítica, encontros semanais de crítica cinematográfica dentro do Pequi com Câmera, projeto de extensão e produtora experimental na Universidade Federal de Mato Grosso, em 2021. É apresentado o crítico Walter da Silveira e seus textos, que foram utilizados como complemento teórico dos encontros, bem como o diretor Luis Buñuel e seus filmes da última fase francesa. Por fim, discorre-se sobre o que foi agregado através dos filmes do cineasta mencionado e dos textos externos.

**Palavras-chave:** cinema; crítica cinematográfica; Luis Buñuel.

**Abstract:** This chapter reports the activity of Pequi Crítica, weekly meetings of film critics within Pequi com Câmera, extension project and experimental publishing at Federal University of Mato Grosso, in 2021. The critic Walter da Silveira and his texts are presented, which were used as theoretical complement in the meetings. Furthermore, the director Luis Buñuel and his movies from the last French phase are presented. Finally, it discusses what was added through the filmmaker's films and external texts.

**Keywords:** cinema; film critic; Luis Bunuel.

## 1. INTRODUÇÃO

O Pequi com Câmera é um projeto de extensão que começou em março de 2018. É uma produtora experimental do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso com a participação de alunos de diversos cursos. Até o momento, houve parcerias com o curso de Psicologia da UFMT, a Associação Mato-grossense de Dislexia, o Festival Feminino Tudo sobre Mulheres, o curso de Saúde Coletiva da UFMT e o MT-Hemocentro, o curso de Física da UFMT, a MAUAL (Mostra de Audiovisual Universitário Independente da América Latina), o SESC Arsenal, entre outros.

Dentro do projeto existe o “Pequi” Crítica, atividade que teve início em 2019 com encontros semanais que estavam vinculados à Sessão Belo Belo, sessão de filmes selecionados por discentes do curso de Cinema e Audiovisual da UFMT. No Pequi Crítica há debates sobre as críticas que os alunos produzem e textos de críticos externos. As produções textuais discentes estão no site do projeto: <http://pequicomcamera.cuiaba.br/>. Atualmente, abriga 46 críticas, de 16 filmes diferentes.

A partir de 2020, as reuniões passaram a ser feitas à distância devido ao contexto pandêmico, propiciando a discussão de apenas um filme, **Mank (2020)**, rendendo unicamente três críticas. Já em



2021, para retomar as atividades, adotou-se pela primeira vez a revisão em ordem cronológica e sistemática da filmografia de um cineasta. O espanhol Luis Buñuel foi o diretor escolhido, totalizando sete filmes de sua última fase francesa. Os textos externos escolhidos foram do crítico baiano Walter da Silveira. Essa atividade do Pequi Crítica desenvolvida em 2021, envolvendo o cineasta mencionado e o crítico brasileiro, será o foco deste trabalho.

## **2. REVISÃO DE LITERATURA**

### **2.1 WALTER DA SILVEIRA**

Walter da Silveira (1915-1970) foi um crítico de cinema baiano, historiador e advogado. Foi responsável pela fundação do Clube de Cinema da Bahia, pelo Curso de Cinema na UFBA e pela organização de festivais de cinema.

Para as reuniões do Pequi Crítica, realizadas por videoconferência de julho a setembro de 2021, foram debatidos os textos presentes no livro Walter da Silveira e o cinema moderno no Brasil (organizado por Cyntia Nogueira): “Função da crítica cinematográfica”, “Do método na crítica cinematográfica”, “A crítica como fator de desenvolvimento do cinema brasileiro”, “O papel vanguardista da crítica cinematográfica no Brasil”, “Da necessidade de uma revista nacional de crítica cinematográfica”, “Por uma crítica responsável” e “O cangaceiro”, este último, uma crítica do filme homônimo de Lima Barreto.

Em “Função da crítica cinematográfica”, o autor reitera a necessidade de ter uma crítica “organizada e consciente” (NOGUEIRA, 2020, p. 48), capaz de contribuir com a arte em si no Brasil. Afirma que o cinema seria a arte que mais precisaria de intervenção da crítica, como forma de “dominar, interpretar e explicar a teoria e a prática cinematográfica” (2020, p. 49). Além disso, ele observa que a crítica existente no Brasil se assemelha a anúncios, sem ser dado o devido valor a críticos competentes. Posto isso, quem perde é o público que seria influenciado por um cinema sem crítica, que se arrisca “à impureza e à infidelidade” (2020, p. 50), proporcionando uma visão equivocada da realidade.

Em “Do método na crítica cinematográfica”, Silveira afirma o cinema como arte narrativa que se parte do particular para o geral. O conceito de forma e conteúdo é trabalhado, sendo a forma aquilo que é capaz de elevar a arte. Afirma-se, então, que “o cinema não pode ser criticado sob outro método do que o da prevalência do conteúdo” (2020, p. 86), pois o papel do crítico não seria o do julgamento, mas o da interpretação. E esse crítico se encontra na posição de transmitir a mensagem aos “menos capazes” (2020, p. 86). Ao se limitar com a forma, o crítico ficaria comprometido, e não haveria como escapar da dualidade de forma e conteúdo, apesar de algu-

mas obras turvarem o limite existente entre essa dualidade.

Em “A crítica como fator de desenvolvimento do cinema brasileiro”, o crítico retoma a necessidade de uma crítica “organizada, consciente” (2020, p. 134), dando o exemplo de que as artes não seriam as mesmas sem o papel do crítico em cada uma delas. Afirma que o cinema seria a arte que mais necessitaria desse tipo de atividade, devido à sua popularidade. Também situa o Brasil no cenário internacional, dizendo que os críticos brasileiros sofreriam grande pressão dos donos de imprensa, ao mesmo tempo que as revistas e jornais não dariam o devido valor ao cinema, deixando de lado a crítica e abrindo espaço para “improvisadores e diletantes, que [...] contribuem para o desprestígio do cinema como atividade cultural” (2020, p. 135). Também há uma preocupação do autor com o tratamento da crítica perante o cinema nacional, desprezando-o completamente ou louvando qualquer produção. Por isso, a crítica cinematográfica brasileira deveria “assumir um papel de orientação, de vanguarda e de defesa do cinema nacional como arte, como indústria [...], como veículo de educação popular.” (2020, p. 135) Para isso, o crítico afirma que deveria haver um desenvolvimento industrial do cinema, de forma que o público só aceite aqueles filmes que sejam culturalmente significativos. Aqui, há uma rejeição do autor ao conteúdo cinematográfico “cosmopolita e internacionalizante” (2020, p. 136), e uma preocupação em temas essencialmente nacionais.

Em “O papel vanguardista da crítica cinematográfica no Brasil”, o autor traz a crise permanente no cinema brasileiro. Afirma que não existe cinema nacional, mas cinema carioca e cinema paulista. Segue dizendo que o primeiro não possui “qualquer audácia artística” (2020, p. 169), e o segundo pretende reproduzir a experiência artística de outros, como se esse último fosse alheio ao próprio Brasil em que se encontra. Ele reitera a necessidade de se ter uma identidade nacional, que não se encontre nestes dois eixos, mas que se encontre na cultura do país.

Em “Da necessidade de uma revista nacional de crítica cinematográfica”, o autor ressalta a relevância de um periódico para a reflexão cinematográfica. Ele cita revistas nacionais de cinema que existiram por algum tempo, com destaque para uma da Bahia, Artes & artistas. O crítico defende que a revista de cinema poderia servir como forma de reconhecimento do trabalho dos críticos. Por isso, a importância da criação de uma revista com circulação nacional. Assim, para além da experiência de assistir o filme, torna-se sistemática a unificação do trabalho desses críticos.

Em “Por uma crítica responsável”, Walter da Silveira traz novamente a figura do crítico como um intérprete do cinema. Faz um levantamento histórico da crítica na Europa e no Brasil, retomando a necessidade do país ter uma crítica “permanente, lúcida e corajosa” (2020, p. 342). Também ressalta que essa crítica não se dá com apoio ou ataque sem discriminação ou com o silêncio. Ele traz a ideia de



que o crítico interpretaria o filme a partir de si mesmo, e que os “mistérios técnicos e estéticos do cinema não podem ter proprietários” (2020, p. 343). Dessa forma, o crítico se aproxima do público sem se colocar em uma posição de superioridade.

Na crítica de **O cangaço (1953, Lima Barreto)**, que também foi escrita no mesmo ano de lançamento do filme, o crítico utiliza a divisão de forma e conteúdo que aparece, em 1959, em seu texto “Do método na crítica cinematográfica”.

Sobre o filme, Silveira afirma que conseguiu “a posição singular de fundador de uma escola brasileira de cinema” (2020, p. 137). O filme é elogiado por trazer um tema genuinamente brasileiro, apesar de que ainda com ressalvas, pois o crítico reflete na tentativa do cineasta de tornar o filme comercial, ao invés do longa-metragem ser popular.

Silveira comenta sobre a crítica se referir às características do filme - como sobre os vestuários e incoerências históricas - e afirma que essas características são “absolutamente secundárias no conjunto do filme” (2020, p. 137). Esses comentários sobre a estética já são indícios do autor sobre abordar o filme valorizando o conteúdo ao invés da forma. O crítico também aponta que há “preconceito ou desonestidade” (2020, p. 138) da parte daqueles que só apontam defeitos no filme, sendo que o longa tem mais importância por trazer a temática do cangaço às telas.

Silveira defende que Lima Barreto deveria ter mais coragem em “completar e aprofundar a sua obra” (2020, p. 138), pois isso traria mais veracidade à temática trazida pelo filme. Dessa forma, o longa representaria mais a coletividade.

O autor afirma que o cineasta teve limitações em relação à produtora. Por isso, Barreto não explorou a origem política e histórica do cangaço. No entanto, Silveira declara que é inadmissível desconhecer “totalmente as raízes sociais do cangaço” (2020, p. 139), pois esse retrato acaba trazendo uma visão “formalista, não realista” (2020, p. 139) do fenômeno nordestino. Isso resulta em “homens desgarrados na caatinga, sem princípios e sem fim” (2020, p. 139) o que indica a desconexão do filme com os fatos históricos. O crítico também comenta as motivações de um personagem, Teodoro, que tem motivos pessoais para se juntar ao cangaço, e que não representam a realidade.

Silveira defende ainda que os brasileiros desejavam “menos uma brilhante experiência de composição cinematográfica do que a visão autêntica e poderosa do agreste brasileiro” (2020, p. 139), o que reitera a visão do autor sobre a prevalência do conteúdo acima da forma. O crítico defende que há um sentimento de que o filme foi até onde deveria ir, e que ele poderia ter sido menos narrativo e mais episódico, a custo de “comprometer a homogeneidade e o equilíbrio artístico e argumental da fita” (2020, p. 139). O autor também considera que o filme poderia ter passado por uma revisão

“que lhe retirasse aquele estranho e inútil romantismo comercial de amor e medo e lhe acrescentasse todas as cenas capazes de ligá-lo intimamente à terra, ao povo, à realidade” (2020, p. 139), o que revela a preocupação de Silveira sobre existir uma obra que seja mais fiel à realidade brasileira.

Não se restringindo ao conteúdo, o autor não deixa de comentar sobre a forma, o que não é dissonante em relação ao seu texto “Do método da crítica cinematográfica”, já que ele propõe uma crítica que não se limite à forma, e não total desprezo da forma.

Sobre a fotografia de Chick Fowle, ele diz ser “sabiamente iluminada e dinâmica” (2020, p. 139). Sobre a montagem de Oswald Hafenrichter, Silveira aponta que há “uma precisão de montagem, raramente infeliz” (2020, p. 139). Sobre a utilização da música Muiê rendêra, o crítico afirma que esse uso comprova que as “fontes populares do nosso mundo tradicional” (2020, p. 140) são suficientes para dar uma experiência auditiva genuína ao público brasileiro. O autor continua comentando sobre décor e vestuário de Carybé, e admite certa vergonha sobre a falta de capacidade dos próprios brasileiros de transferir as vestimentas e decorações populares para “as artes eruditas” (2020, p. 140).

Silveira encerra sua crítica retomando a importância de *O cangaceiro*, que foi defendida no início do texto, tanto nacional, em sua vontade de “apertar a mão de um brasileiro que [...] é o primeiro de quantos estudamos, escrevemos ou realizamos cinema” (2020, p. 140), quanto no contexto do cinema mundial.

Nessa crítica, foi possível ver as ideias já defendidas pelo autor, em seus textos anteriores ou posteriores. Silveira não ataca nem defende o filme, mas o interpreta. Também aparece a sua vontade de ver a identidade nacional representada nas telas, apesar do filme ser feito na produtora Vera Cruz e o autor afirmar, mais tarde, que os filmes paulistas não tem “audácia artística”, como escreve em “O papel vanguardista da crítica cinematográfica no Brasil”, em 1960.

## 2.2 LUIS BUÑUEL

O Surrealismo como movimento artístico e literário surgiu na década de 1920. Seu conceito defendia a associação e o automatismo psíquico no contexto do pensamento e da criação espontânea, além da prevalência da análise dos sonhos e do processo de experimentação de diversos estados da consciência. O movimento, rompendo com a primazia da compreensão racional, orientava seus princípios pela crença em uma realidade absoluta. Essa camada de surrealidade era alcançada pela transformação do cotidiano em algo desconhecido, com a fusão de elementos e signos distantes – até mesmo contraditórios – e pela representação da atmosfera dos processos oníricos, sendo seu fim último a busca pela liberdade em relação à existência degradante da humanidade. Segundo Eduardo Peñuela Cañizal:



Os grandes pintores surrealistas acreditavam que limitar a representação das coisas aos moldes formulados pela consciência era restringir de maneira intolerável a liberdade e, além disso, reduzir a um mínimo insignificante as riquezas e possibilidades significativas da existência (MASCARELLO, 2006, p. 145).

No cinema, o movimento surrealista rompe com as convenções da decupagem clássica – adotado pelo modelo industrial – e nega a montagem como elemento para a construção de um espaço verossímil; em contrapartida, a montagem criaria uma “cadeia associativa de imagens que frustra as expectativas de quem espera uma narração trivial com referências de espaço e tempo claras” (XAVIER, 2005, p. 113). Nesse contexto, as metáforas estruturam um discurso com mensagens polivalentes e o desenvolvimento dos textos visuais, coordenado pela junção de diferentes códigos, possui o intuito de aproximar o espectador e o filme com cinematografias estranhas que eliminam as lacunas entre a realidade e o sonho, instigando o imaginário e a curiosidade das pessoas em relação às obras construídas de forma não-linear e aparentemente desconexas. No quadro de diretores do cinema surrealista, destaca-se a figura de Luis Buñuel.

Buñuel nasceu em 22 de fevereiro de 1900 na cidade de Calanda, Espanha. Em sua infância presenciou uma sociedade estagnada, segmentada e extremamente religiosa. A morte e a fé eram duas coisas muito presentes em seu cotidiano, tornando-se temas evidentes em suas obras. Em 1917, muda-se para a Residência de Estudantes, em Madri, onde continua seus estudos. Decorre aí um período conturbado em relação ao direcionamento acadêmico de Buñuel. Contrariando os próprios interesses e guiado pela vontade do pai, cursou engenharia agrônoma. Alterou os estudos para engenharia industrial, mas, com sua aversão ao campo das matemáticas, passou a trabalhar durante um ano no Museu de História Natural. Por fim, graduou-se em Filosofia com viés em História. A ditadura de Miguel Primo de Rivera despertou seu lado político, enterrando-se nas obras marxistas e anarquistas assim como na constituição de seu grupo de amigos mais próximos: Rafael Alberti, Federico García Lorca e Salvador Dalí, poetas e pintores, englobados na chamada, Geração de 27, que buscavam trabalhar com formas vanguardistas de arte e poesia.

A morte de seu pai desperta a vontade de sair de Madri e, dirigindo-se a Paris (1925-1929), inicia sua carreira no cinema. Sendo fascinado pelos sonhos e cada vez mais atraído pela forma de expressão surrealista, realiza seu primeiro filme **O cão andaluz (1929)**. A ideia surgiu pela convergência de um sonho de Buñuel e outro de Dalí. Escreveram o roteiro em uma semana e a única regra era de não aceitar nenhuma ideia que desse lugar a uma explicação

racional, psicológica ou cultural. Com a noção de que o filme seria incomum e que nenhum sistema convencional o aceitaria, pediu dinheiro para sua mãe a fim de produzi-lo ele mesmo. Depois que metade do dinheiro já havia sido gasto em festas, decidiu concentrar-se seriamente na produção. Com uma equipe pequena, o filme foi concluído e sua primeira projeção reuniu os grandes aristocratas, escritores, pintores (Picasso, Le Corbusier, Jean Cocteau, Christian Bérard, Georges Auric) e o grupo de surrealistas. Buñuel ficou atrás da tela alternando os acompanhamentos musicais e carregava pedras no bolso para atirar no público caso o filme fosse um fracasso. As pedras não foram necessárias.

A obra, com um sucesso inesperado, o tornou mais conhecido e abriu outros espaços para suas futuras produções. No entanto, com suas críticas ácidas a instituições importantes como a igreja, enfrentou em 1930 ataque e censura. Quadro que voltou a se repetir nos EUA. Mudou em 1938 para lá, mas devido a perseguição a comunistas foi para o México, onde produziu vários filmes de caráter comercial. Em 1951 recebeu o prêmio de melhor diretor em Cannes por **Os esquecidos (1950)**. É premiado novamente com a Palma de ouro por **Viridiana (1960)**.

Suas últimas produções ocorreram na França, onde gradativamente intensificou suas críticas à burguesia, casamento, hipocrisia e convenções sociais, dogmas religiosos, autoritarismo e defesa da liberdade. Suas obras lhe rendem o título de um dos maiores cineastas surrealistas, bem como um dos que instrumentalizou de forma sagaz toda criatividade em prol de suas visões.

### 2.3 FASE FRANCESA

Os filmes da última fase francesa de Buñuel são: **O diário de uma camareira (1964)**, **A bela da tarde (1967)**, **A via láctea (1969)**, **Tristana (1970)**, **O discreto charme da burguesia (1972)**, **O fantasma da liberdade (1974)** e **Esse obscuro objeto do desejo (1977)**.

Em *O diário de uma camareira* (1964), Luís Buñuel retrata a experiência da camareira Celestine com a família Monteil. *A bela da tarde* (1967) explora a vida dupla de Séverine, uma jovem que não sente prazer em seu casamento. Já *A via láctea* (1969) retrata o caminho de dois andarilhos em direção à Santiago de Compostela, encontrando no caminho diversos dogmas cristãos. Em *Tristana* (1970), uma jovem perde sua mãe e passa a viver com seu aristocrático tutor. Em *O discreto charme da burguesia* (1972), seis personagens buscam jantar juntos entre variadas situações controversas. *O fantasma da liberdade* (1974) trata de vários arcos narrativos envolvendo múltiplos personagens em sequências surreais; e *Esse obscuro objeto do desejo* (1977) segue Mathieu, um francês apaixonado por uma garçoneite.

Nessa fase, um dos poucos filmes a se construírem sob uma nar-

rativa linear é **O fantasma da liberdade (1974)**. Buñuel, assim como em produções anteriores, mantém-se coerente com o núcleo temático tecido por críticas à sociedade e principalmente à burguesia, trazendo interseções entre as divergentes narrativas, cuja articulação uma com a outra forma uma só.

Naturalmente, dado o seu caráter surrealista, o longa abre caminhos para múltiplas interpretações. Pode-se dialogar com opostas perspectivas que vão desde o repertório interno no sentido da psique humana, estritamente individual, até um entendimento a partir do contexto social e político, cuja abrangência é coletiva. Isso confirma-se com as produções do Pequeno Crítico.

Com a exploração efêmera de distintos arcos narrativos, em que cada um é demarcado por uma especificidade, tanto no que se refere à crítica quanto à construção de personagens e contexto, Buñuel oferece possibilidades de aprofundamento pelo público. Isso porque

em suas produções reside uma teia de complexidades decorrente da existência humana. Família, religião, polícia, regras sociais, elite, escola e casamento constituem parte essencial que Buñuel tratou de destrinchar gradativa e paralelamente [...], em um intuito evidente de mostrar suas mazelas" (CAMPOS, 2021, S.P).

Traçando uma aproximação dessa afirmativa com as críticas elaboradas pelo projeto, destaca-se, portanto, a diversidade de captação e apreensão do filme.

Se há fantasma, significa que algo morreu. O que restou são sobras, cascos vazios daquilo que um dia já foi. Esses cascos perpassam a existência de todos os personagens, transitando entre eles livremente como um desencarnado, sem limites físicos que o prendam. Por isso a ausência de preocupação em acompanhar a trajetória de um personagem, ou a solução de um mistério. O personagem principal é o fantasma, aquilo que não pode ser visto, mas que a câmera tenta, obstinadamente, mostrar. Cabe ao espectador fazer a conexão entre esses elementos e encontrar o fantasma por si mesmo (METELLO, 2021, S.P).

Destoando dessa reflexão, em outra crítica produzida, o enfoque é outro:

O ambiente de confraternização é uma mesa e suas cadeiras são os vasos sanitários. Falar de comida na mesa é um ultraje e, ao retirar-se do cômodo, distante do centro, a sala de jantar é um quarto pequeno e privado. Logo, temos uma evidente inversão de valores e costumes, exacerbada pela quebra para com a realidade e aproximando-se cada vez mais do absurdo. Assim reconstitui-se a realidade sob o manto do surrealismo, negando a própria moral de padrões e impondo as novas possibilidades, antes negadas (PERONI, 2021, S.P).

Colocando esses fragmentos críticos em perspectiva, confirma-se as possibilidades de diferentes versões de leitura da obra. Enquanto em um deles há um foco em compreender o que seria o fantasma da obra no sentido geral, em outro há uma absorção de sentidos no aspecto singular de uma das micro narrativas.

Um dos arcos narrativos composto por elementos distintos e distantes um do outro em suas naturezas, sendo eles um avestruz, um relógio, um galo, um carteiro e uma vela apagada mobiliza o desenvolvimento de sentidos e signos conforme a recepção no âmbito particular, como se comprova neste trecho:

[...] vários dos símbolos colocados, como o galo, relógio e a vela que, organizados nessa ordem, fazem uma nítida referência cronológica cíclica. O amanhecer, a passagem do tempo e o breu logo dão lugar a duas figuras mais cabalísticas: o carteiro e o avestruz, que retorna no encerramento do longa. Essa cena de sonho talvez seja uma das mais enigmáticas da obra e que pode fluir por diferentes cunhos interpretativos. A vela pode não representar somente a noite como o próprio fim da vida, uma vez que não só está relacionada ao breu como assim como representa o luto em diversas culturas. O fato de o avestruz retornar ao final do filme em um completo caos reforça novamente o imaginário de um absurdo que permeia todas essas etapas existenciais (FERNANDES, 2021, S.P).

Outra captação da viabilidade de significados desse mesmo arco narrativo denota a potencialidade de uma fração da obra.

Em outro momento, vemos o pai da jovem das fotos tendo sonhos que falam sobre o tempo representado pelo galo que pode significar a aurora; a viúva com a vela apagada que representa a passagem do tempo; o carteiro que representa a lembrança; e, por último, o avestruz que aparece como ser sem sentido e sem razão, mas que demonstra uma elegância ao se pôr em tela. Interessante momento em que ele termina de contar seu sonho aparece uma emergência, como se diz ser de mais importância por se tratar de algo físico e não intelectual (MIRANDA, 2021, S.P).

Nessa linha de raciocínio pode-se discorrer sobre as inúmeras formas que uma ideia moldada sob a lógica onírica proposta pelo surrealismo pode ser interpretada, acessada e colhida conforme a galeria emocional, política, cultural e social de cada um. Dentro das obras de Buñuel, as significações, mais do que construídas pelo diretor, são capturadas e reelaboradas pelo público. Portanto, a fluência conduz-se pela construção e desconstrução.

Um detalhe interessante está na escolha do nome para o filme, que é produto de uma referência a um trecho de O manifesto comunista (1848). Logo, demonstra expressivamente parte da composição crítica e política do diretor, pois a liberdade é capturada como

um aspecto vinculado ao comunismo.

Buñuel brincou ao promover um processo criativo que entrelaçou o absurdo, o quase cômico, a crítica às convenções sociais e ao papel das autoridades. O que, expõe o cerne da mensagem de viés político. Ou seja, um retrato indiscutível de como o cinema enquanto arte pode atuar, simultaneamente, como instrumento de reivindicações, denúncias e manifestações.

Mesmo com muitos anos decorridos desde a produção deste longa, a mensagem ainda se mantém coerente. Buñuel capturou temáticas tão inerentes ao ser humano que alcançou o âmago das configurações sociais e culturais. No desenvolvimento de suas críticas e colocação escancarada de sua visão de mundo, envolvida pela vertente artística surrealista, Buñuel talvez quisesse ilustrar a insanidade inconsciente. Assim, como os sonhos se apresentam distante do factível, a vida humana é cheia de contradições, ainda que composta por elementos com sentidos considerados racionais. Ao fazer suas críticas com a roupagem do surrealismo em sua última fase francesa, o diretor foi pragmático em promover um retrato consciente das contradições e absurdos que residem em teoria no campo onírico, mas que se encontram concretos na realidade empírica do mundo.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar do projeto ter retornado suas atividades há pouco tempo, as produções têm demonstrado resultados satisfatórios, como as análises fílmicas; o debate sobre questões relacionadas ao cinema nacional; discussões sobre expressões ímpares; e o surgimento de novas possibilidades do audiovisual ao incorporar real e ficcional.

As obras de Luis Buñuel são determinantes ao expor um cinema crítico ao sistema vigente que observa as instituições e aponta suas falhas; ao ser um exemplo de vanguarda nesta arte.

As ideias de Walter da Silveira também contribuem ao apresentar o papel do crítico frente ao cinema, principalmente o nacional; o papel do cinema na sociedade, a crítica da forma versus conteúdo e a reafirmação do Brasil com uma identidade nacional única.

Além disso, esse módulo também marca a primeira vez que há mulheres escrevendo no Pequi Crítica: Edeizi Metello, Marcella Peroni e Maryelle Campos, sendo a última aluna do curso de Jornalismo e a Marcella, caloura do curso de Cinema e Audiovisual.

### REFERÊNCIAS

CAMPOS, Maryelle. O fantasma da liberdade. **Pequi com Câmera**, 2021. Disponível em: <http://pequicomcamera.cuiaba.br/critica/19>. Acesso em: 9 dez. 2021.

FERNANDES, Olavo. O fantasma da liberdade. **Pequi com câmera**, 2021. Disponível em: <http://pequicomcamera.cuiaba.br/critica/19>. Acesso em: 9 dez. 2021.

MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

METELLO, Edeizi. Liberdade: conjecturas em uma realidade onírica. **Pequi com Câmera**, 2021. Disponível em: <http://pequicomcamera.cuiaba.br/critica/19>. Acesso em: 9 dez. 2021.

MIRANDA, Michell. O fantasma da liberdade. **Pequi com câmera**, 2021. Disponível em: <http://pequicomcamera.cuiaba.br/critica/19>. Acesso em: 9 dez. 2021.

NOGUEIRA, Cyntia (Org.). **Walter da Silveira e o cinema moderno no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2020.

PERONI, Marcella. Liberdade condicionada. **Pequi com Câmera**, 2021. Disponível em: <http://pequicomcamera.cuiaba.br/critica/19>. Acesso em: 9 dez. 2021.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.