

The logo for Caixa Cultural, featuring the words "CAIXA" and "CULTURAL" stacked vertically inside a white oval shape, which is set against a black square background.

CAIXA
CULTURAL

CINEMA DE GARAGEM

panorama da produção
brasileira independente
do novo século

Marcelo Ikeda
Dellani Lima (orgs.)

A solid black rectangular block located at the bottom right of the page.



CINEMA DE GARAGEM

panorama da produção
brasileira independente
do novo século

Marcelo Ikeda
Dellani Lima (orgs.)

24/7-05/8-2012

CAIXA Cultural
cinemas 1 e 2
av. Almirante Barroso
25 - Centro RJ

www.caixa.gov.br/caixacultural
www.cinemadegaragem.com

Ikeda, Marcelo; Lima, Dellani (orgs.)

Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século / Marcelo Ikeda; Dellani Lima. – Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.
280 fls.

ISBN 978-85-63357-05-2

1. Cinema – Crítica. 2. Cinema Brasileiro. 3. Cinema Independente. I. Título.

A CAIXA Cultural Rio de Janeiro tem a honra de apresentar a Mostra Cinema de Garagem que trará um panorama da produção cinematográfica brasileira independente do novo século. Por meio da exibição de longas e curtas metragens e a realização de debates e sessões comentadas serão apresentados os principais filmes e realizadores responsáveis por um contexto de transformação nos modos de produção do cinema brasileiro. O projeto foi selecionado pelo Programa de Ocupação dos Espaços da CAIXA Cultural e destaca em sua extensa programação a imensa produtividade do jovem cinema independente brasileiro que permanece, no entanto, praticamente desconhecida do grande público.

Ao patrocinar uma iniciativa como esta, a CAIXA, uma das empresas que mais investem e apóiam a cultura no Brasil, espera promover um maior aprofundamento em questões culturais, sociais e políticas da realidade brasileira, além de oferecer uma vasta reflexão sobre a democratização dos meios de produção em nosso país, contribuindo tanto para discussão sobre o nosso cinema bem como proporcionando mais uma mostra de qualidade aos visitantes de seus espaços culturais.

A política cultural da CAIXA, que se pretende ampla e abrangente, como a empresa, vem mais uma vez reafirmar sua vocação social e a disposição de democratizar o acesso aos seus espaços e à sua programação, cumprindo, dessa forma, seu papel institucional de estimular a reflexão e a criação artística, promovendo assim a aproximação da comunidade aos bens culturais.

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL



O “cinema de garagem” e seus campos éticos, estéticos e políticos

Tudo começou muito antes, mas pode-se dizer que um primeiro ponto de partida foi o convite feito por Francesca Azzi para que Dellani Lima fizesse a curadoria de um programa dentro da Mostra Indie, em Belo Horizonte, em 2006. Esse programa foi carinhosamente chamado de Cinema de Garagem. Nele, Dellani reuniu um conjunto de vídeos que se destacavam por sua inventividade mas que ainda eram pouco vistos no cenário do circuito de festivais brasileiros.

A internet abriu muitas possibilidades para os jovens artistas do início do século: possibilidades criativas e de encontro. Foi exatamente a partir da “grande rede” que esse encontro entre nós foi possível. Encontramo-nos a primeira vez na Mostra Indie em 2008, mas já havíamos nos conhecido através dos emails e das trocas de filmes. À margem dos modismos, trabalhávamos – Ikeda no Rio de Janeiro e Dellani em Belo Horizonte – na realização e na curadoria, com diversos caminhos comuns. Sentíamos que ali surgia uma geração com uma postura diferente para o audiovisual, e que vários caminhos começavam a se abrir para essa cena. Somos bastante diferentes, mas essas diferenças pareciam que se alimentavam, e, de uma forma misteriosa, se

complementavam. Ikeda costumava dizer que ele era o zen punk, e Dellani, o punk zen.

Em 2010, quando nos encontramos em Fortaleza – Dellani foi para lá ministrar um curso na Vila das Artes e se preparar para atuar no longa de Alexandre Veras –, surgiu a ideia de trabalharmos juntos. Alguns meses antes, Ikeda já havia mandado as fitas de sua primeira estada no Ceará, em Sabiaguaba, para Dellani montar, o que resultou no curta *Sabi*. Estimulado por Joacélio Batista, surgiu a ideia de prepararmos juntos, em regime de urgência, o livro *Cinema de Garagem*. Era um momento de efervescência da nova cena e sentíamos que era o momento certo de marcar, numa publicação, esse momento favorável. Estipulamos que a Mostra de Tiradentes, no início de 2011, seria o lugar e o momento ideais para o lançamento desse livro. Era preciso agir rápido, não havia muito tempo. O livro seria, então, uma compilação de textos e ideias que apontavam para o amadurecimento dessa cena em vários cantos do país.

Após o lançamento do livro, começamos a perceber melhor certas questões. Havia muitas lacunas no livro que, pela urgência de sua publicação, não puderam ser preenchidas, ou melhor aprofundadas. Sentíamos que o livro, certamente, era um ponto de partida, mas não se pretendia a “definir” a cena ou ser “conceitualmente preciso”. Era, como dizíamos, um “inventário afetivo”. Apostamos numa textura específica para o livro, para a composição das fotos, num certo formato gráfico, quase no formato de um zine, desenvolvido generosamente por Uirá dos Reis. Era uma publicação totalmente independente, “de garagem”, como o próprio espírito dos filmes que analisamos.

Aliás, esse termo “cinema de garagem” também gera

bastante controvérsia. De um lado, com o termo “cinema”. Acreditamos que se faz cinema independentemente da bitola. São todos filmes, apesar de serem, quase todos, gravados ou finalizados em vídeo. Com os novos processos digitais, de hibridização dos formatos, acreditamos que a definição a partir das bitolas perdeu sua importância central. De outro, o termo “de garagem”. Com o termo, queremos apontar para outros modos de produção, para além do “cinema industrial”. Com a acessibilidade das novas tecnologias digitais, é possível, com uma câmera portátil e com um software de edição, fazer e montar filmes em nossas próprias casas, nas nossas próprias garagens. Há um paralelo com a explosão do cenário da música independente, de que Dellani também faz parte, e suas “bandas de garagem”. Esse termo também problematiza as fronteiras entre o “amador” e o “profissional”, que cada vez mais estão borradas. Essas diferenças não estão tão propriamente marcadas no campo da técnica (a tecnologia está cada vez mais acessível) mas sobretudo por uma postura ética do artista, que volta sua produção essencialmente não para o mercado (para o reconhecimento artístico ou para a renda de bilheteria) mas sim para uma vocação de expressão mais propriamente pessoal. É claro que essas fronteiras muitas vezes também começam a se confundir, mas existe uma posição ética e política do artista que precisa, sempre, se mostrar clara. São as suas opções, na sua obra e na sua própria vida. Não estamos propriamente interessados no “psicodrama do autor” mas acreditamos que várias das opções de um autor não estão presentes somente nas suas obras mas na própria forma como ele vivencia essas opções. Suas opções de vida também podem ser um gesto político/ético diante do mundo.

As mudanças puderam ser vistas não apenas com a introdução do digital, mas nos modos de produção: formas colaborativas, com coletivos cinematográficos, com a formação de redes ligando artistas em diversos pontos do país. Mas com o termo “de garagem” não queremos apenas apontar para um modelo de produção, para o barateamento dos equipamentos de produção, e para as possibilidades de uma produção vista antes como “amadorística”. Queremos, também, falar de possibilidades *estéticas, éticas e políticas* que surgiram a partir dessas novas possibilidades. Uma outra forma de estar no mundo, de se conectar com o mundo a partir do audiovisual.

Por isso, muitas vezes é difícil delimitar com precisão as fronteiras que circunscrevem esse cinema – e nem estamos muito preocupados com isso. Não estamos interessados em inventar conceitos, normas ou rótulos. “Cinema de Garagem” é um rótulo, e os rótulos são problemáticos quando falamos em arte, assim como também o são outros rótulos como “novíssimo cinema brasileiro”, “nouvelle vague”, “neorrealismo italiano” ou “cinema novo”. O que buscamos é que, acima de tudo, este seja um “ponto de partida” para refletir sobre o estado das coisas no cinema brasileiro de hoje. Pensar o que aproxima e o que distancia certos filmes, certos realizadores, certos contextos. Pensar na possibilidade de efetuar recortes, sejam estéticos, geográficos, políticos. Interessa-nos mais em alimentar essa discussão do que em delimitar fronteiras. O “cinema de garagem” não é o “cinema de bordas” nem o “cinema trash” e nem se resume simplesmente ao filme barato ou sem incentivo público. Ao mesmo tempo, não somos ingênuos e nos lembramos de uma frase de Gustavo Dahl que citava um crítico marxista italiano que dizia “o primeiro argumento de

um filme é o seu orçamento”. Os modos de fazer também são modos de ser. Os processos de produção nos falam de forma privilegiada de vários pressupostos estéticos e éticos da obra. No cinema contemporâneo, isso é vital. Mas há diversas intercessões com outros modos de fazer, com outros cinemas, com outras artes. Não é porque um filme foi contemplado num edital que se pode dizer de antemão que ele não possa ser “um filme de garagem”.

Da mesma forma, entendemos que essa é uma questão geracional. Mas em alguns casos é difícil estabelecer um recorte preciso, pois há autores de outras gerações “mais jovens que os jovens”, ou ainda, autores de outras gerações que dialogam com essa geração. De um lado, achamos que há autores que continuam produzindo no cinema de hoje e que possuem um diálogo fértil com essa produção, mas que achamos exagerado considerá-los como “de garagem”, como Andrea Tonacci, Luiz Rosemberg Filho e Edgard Navarro, por exemplo. De outro lado, outros autores estão mais ligados a um projeto estético ligado ao final dos anos noventa, quando uma geração se destacou por trabalhos inventivos, para além do cinema narrativo, como Eduardo Nunes, Camilo Cavalcante, Cláudio Assis, Eryk Rocha, e alguns outros. No entanto, achamos que a lógica de produção desses filmes e suas preocupações estéticas e políticas se deslocam um pouco do grupo que aqui apresentamos, ainda que possuam nitidamente pontos de contato. Como exemplo de autores de outras gerações “tão jovens quanto os jovens”, podemos citar a inclusão de Paula Gaitán. Achamos que, ao longo dessa década, Gaitán realizou três longas-metragens memoráveis (*Diário de Sintra, Vida e Agreste*), em como expandem as fronteiras do “documentário de personalidades”, num entremeio entre as artes

visuais e o cinema. Longas baratos, realizados sem editais públicos, e numa linha estética muito contemporânea. Por isso, achamos que ela dialoga com essa geração tanto no sentido político, ético e estético. Assim como poderíamos ter incluído Ricardo Miranda e seu filme *Djalioh*. Se de um lado sentimos ser uma questão geracional, ela não pode ser meramente reduzida a uma questão de faixa etária. A questão central não é propriamente de idade, e sim de coragem. É a isso a que nos referimos quando pensamos em “filmes jovens”.

No ano passado, recebemos a feliz notícia da aprovação do projeto na Caixa Cultural para realizar uma mostra de filmes, complementada com um ciclo de debates e por esta publicação. Insistimos na ideia de não ser apenas uma mostra de filmes, mas que ela só poderia existir se complementada com debates presenciais e com textos variados sobre essa produção.

Se o início de 2011 mostrava-se o momento certo para o lançamento do livro, acreditamos que julho de 2012 é outro momento adequado para se realizar esta mostra. É chegado um momento que, mais do que “uma comemoração festiva”, é necessário uma espécie de balanço. Um balanço que faz uma espécie de retrospectiva dos principais autores e obras que compõem o “cinema de garagem brasileiro” mas que também coloca em pauta desafios e perspectivas para essa cena.

Para a mostra de filmes, tínhamos uma grade de programação que poderia abranger cerca de 25 longas e 40 curtas. Pensamos em organizar as sessões selecionando os principais autores do “cinema de garagem” ao longo dessa primeira década do século XXI. Apenas em alguns poucos casos (exceções) selecionamos obras de 2011 ou 2012.

Tentamos também alcançar uma abrangência geográfica, cobrindo o maior número possível de estados. Na medida do possível, tentamos também exibir obras menos vistas, ou ainda, preferimos exibir os primeiros filmes desses diretores a exibir os mais consagrados. Dessa forma, preferimos exibir *O Quadrado de Joana*, do Tiago Mata Machado, a *Os Residentes; Aboio*, de Marília Rocha, a *A Falta que me Faz; A Fuga da Mulher Gorila*, de Bragança e Meliande, a *A Alegria*. A seleção de filmes procurou mesclar filmes consagrados, como *Pacific, Estrada Para Ythaca* e *Avenida Brasília Formosa*, com outros filmes menos conhecidos, como os de Gui Castor, Tavinho Teixeira e Gabriel Sanna, entre outros. Esse mesmo raciocínio foi utilizado para a sessão de curtas. Acreditamos que o curta-metragem foi um formato privilegiado para o “cinema de garagem” desta década. Diversos autores permanecem realizando trabalhos notáveis no curta, e cada vez mais há a consciência de que o curta não é meramente um caminho em direção ao longa-metragem, mas um formato com características peculiares. Prova disso é que diversos diretores permaneceram realizando curtas-metragens mesmo depois de terem dirigido seus primeiros longas. Para abrir espaço para mais realizadores, definimos que os autores que já participavam da Mostra com longas-metragens não teriam curtas exibidos. De outro lado, apostamos, sempre que possível, na produção coletiva ou colaborativa, com filmes como *Estrada Para Ythaca, Estado de Sítio*, ou o curta *Eisenstein*. Essas opções fizeram, pela restrição de mais espaço na grade de programação, que não conseguíssemos exibir os curtas assinados “solo” por esses diretores. Podemos citar, entre outros inúmeros exemplos, a ausência de curtas marcantes como *Flash Happy Society* (Guto Parente), *Sabiaguaba*

(Irmãos Pretti), *Muro* (Tião), *Décimo Segundo* (Leo Lacca), *Fantasma* (André Novais Oliveira), *A Janela (ou Vesúvio)* (João Toledo e Leo Amaral)

Sentimos que este livro é uma continuação do anterior “Cinema de Garagem”. Cada livro que escrevemos, cada mostra que realizamos é como se fosse um filme. Que filme é este? Uma mescla de filme-ensaio, filme-de-arquivo, “filme colaborativo”, ensaio visual, filme-diário, filme-carta. Um pouco de ficção e documentário. Um videoclipe. De um lado, documento; de outro, delírio. Um mapa; uma aposta; um gesto. Um filme-de-garagem.

Marcelo Ikeda
Dellani Lima

Índice

Artigos

Cinema contemporâneo e artes plásticas: um horizonte de quimeras Ana Moravi	21	O nevoeiro, provisoriamente Marcelo Ikeda	154
Economia de gestos: uma política da intimidade Arthur Tuoto	37	O trânsito intenso nas “garagens” de Minas Gerais Marcelo Miranda	165
Minha memória, senhor, é como um depósito de lixo Bruno Andrade	53	Manifesto canibal Petter Baiestorf	179
Mosaico em construção: breve panorama da nova produção audiovisual cearense Camila Vieira	59	Filmes	183
Filmes de uma nota só: considerações sobre <i>Vida e A Casa de Sandro</i> Carla Maia	77	Debates	247
Gregarismo e teatralidade Carlos Alberto Mattos	95	Sessões comentadas	253
Cinema inclassificável, urgente e afetivo Dellani Lima	109	Programação	257
Lições do fracasso Denilson Lopes	121	Curadores e convidados	261
O cinema pernambucano entre gerações Fernando Mendonça e Rodrigo Almeida	129	Equipe	275



ARTIGOS

Cinema contemporâneo e artes plásticas: um horizonte de quimeras

Ana Moravi

Quando nasci, a ditadura militar no Brasil havia chegado ao fim: eram os últimos anos da Guerra Fria e o capitalismo se coroava como fim da história. Proclamava-se o fim das utopias, da arte, do mundo (em filmes-catástrofe). O próprio século se aproximava do fim, depois de ter experimentado duas guerras mundiais e outros tantos conflitos. Crises que colocaram a humanidade à beira das extremidades e ocasionaram dramáticas transformações culturais: anos revolucionários, de muita contracultura, loucos e antropofágicos, dourados, *beats*, transviados, libertários, psicodélicos, feministas, pacifistas, dançantes, *punks*, eletrônicos e cibernéticos. Nesse século, inventamos lâmpadas, automóveis, telefones, câmeras, satélites, computadores, nanotecnologia; inventamos drogas e analgésicos, mas muitos ainda convivem com a dor; inventamos prazeres, saberes, estesias. E novas artilharias.

Na arte, vanguardas e neovanguardas conclamaram o corpo; a potência de uma ideia, o conceito; a beleza e o equilíbrio do mínimo; intervenções em escalas grandiosas compondo a beleza natural; a ação enquanto agente da ação; o extremo na exacerbação da reprodutibilidade; sonoridades experimentais e ruidosas em seus silêncios. Fomos dos filmes mudos acompanhados de música nos

primórdios do cinema à manipulação ao vivo de imagens e sons pelos VJ's. No fim do século, para além da constante reinvenção das artes tradicionais milenares, o cinema já era centenário; a música eletrônica, cinquentenária; o vídeo, balzaquiano. E no fim da idade da terra todos se tornaram binários. No novo século, presenciamos novas tecnologias concretizarem o surgimento de experiências múltiplas com a imagem e o som. Câmeras de vídeo portáteis ou em aparelhos de telefone celular e ilhas de edição instaladas nos computadores pessoais recriam a realidade sintética e sistematicamente.

Com a difusão dessas tecnologias, uma nova geração de artistas se forma, em pesquisas que experimentam a videoarte, o cinema documental e de invenção, a música eletrônica e as redes de compartilhamento. Artistas que estabelecem diálogos íntimos com gêneros tradicionais da arte, da pintura à performance, da escultura à instalação. Artistas que ocuparam as universidades, as produtoras independentes e os festivais, criando, formando e inspirando novos realizadores, com perspectivas cada vez mais associadas aos questionamentos e proposições do contexto contemporâneo de arte e de tecnologia: multiplicidade de suportes, mistura de gêneros e influências estéticas, fronteiras fluidas entre as linguagens, ações coletivas ou colaborativas, proposições contraculturais. Nas redes ou nas ruas, os artistas vivenciaram mais um esgotamento econômico do capitalismo, o enfraquecimento do sistema industrial disciplinado, a extenuação dos afetos controlados. Lançaram-se na criação em direção ao precipício das forças que agitam a vitalidade da existência, nos imprevistos e improvisos do acaso, no devir-outro dos encontros – novas alteridades, novas afecções, novas empatias.

Ao vislumbrar as relações entre cinema e artes visuais nesse início de século, se avista um horizonte de quimeras. Fabuloso, poético, experimental, inventivo, mobilizador, vital. Nessas relações, decodificamos os fluxos de desejo em busca de exteriorizar sentidos e sentimentos, jogar para o cosmos, manter a vida passando, respirar. Para compreender essa paisagem, é preciso lidar com ventos cambiáveis e tentar criar imagens de movimentos invisíveis, processos e subjetividades que compõem a prática desses artistas. Como pensar a autoria de ventos coletivos? Como dar visibilidade para aspirações? Como manter o vento correndo em meio à ausência de espaços? Nas trajetórias vividas, a prática, a reflexão e a criação de espaços de discussão, exibição e circulação se fazem de maneiras distintas, porém em muitos momentos compartilhadas. Entre centros e eixos, encontros marcam as manifestações desses artistas que trazem como urgências a vida que pulsa ao redor das máquinas. Todos os sentidos são almeçados, são possíveis, são desafiados.

Durante a primeira década deste século, os artistas experimentaram aproximações e distanciamentos entre arte e vida. Em meio ao processo de digitalização na produção de imagens criaram-se novos espaços virtuais de atuação e trocas, inconsistentes sem a materialidade dos encontros, conflitos e intervenções nos espaços físicos. Criaram-se novas temporalidades, múltiplas e rápidas na profusão de imagens e como contraponto a contemplação, as câmeras fixas, as situações óticas e sonoras puras, as fabulações através da montagem, dos arquivos, dos conceitos, a valorização dos processos, das experiências, que podemos vislumbrar como herança cinematográfica.

A genética moderna do cinema contemporâneo

Instância privilegiada de transformação e testemunho do tempo, a arte, que, durante o século XX, efetivou o questionamento e a transcendência das linguagens tradicionais (pintura e escultura), incorporou entre seus suportes materiais os mais diversos objetos e processos, num esforço do artista contemporâneo de “encontrar o melhor meio possível de fazer uma declaração pessoal da arte”¹. Da história da arte à política do eu, entremeando campos epistemológicos diversos, o artista contemporâneo não tem limites ao pensar a forma de apresentar suas questões através de experiências que ultrapassam imagens e sons, que rompem fronteiras, pulam cercas, derrubam muros e sobem em paredes. A experiência artística não mais é determinada por categorias ou especificidades. Nos fluxos mais avançados das práticas e do pensamento estruturaram-se complexos campos de conhecimento e entrecruzamentos criativos. Incorporamos elementos biotecnológicos, binários, digitais.

O cinema contemporâneo carrega em seu DNA o cinema moderno. Mas já não se interessa pelos extraterrestres da maneira como fez de George (Méliès) à George (Lucas). Multiplicou, à potência de pixels, os pontos de vista nas narrativas, inaugurados por Porter, musicados pela revolução em Einsentein, extrapolados pelas subjetividades em Godard. Do cinema de um níquel a Hollywood, as narrativas foram sendo desenvolvidas com forte influência de estruturas literárias determinando seus gêneros: drama, musical, comédia, terror, faroeste, policial. Para além destas narrativas clássicas, a sétima arte foi vislumbrada com

¹ RUSH, Michael. *Novas Mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

bons olhos pelas vanguardas artísticas. Vários movimentos propuseram novos paradigmas cinematográficos dialogando com propostas estéticas surgidas no campo das artes plásticas. Incorporando influências de movimentos como o surrealismo, dadaísmo, impressionismo, cubismo, em filmes carregados de experimentalismo e subversão estética, a avant-garde, por exemplo, explorou artifícios formais como diferentes ângulos de enquadramento, abstrações gráficas, contextos poéticos, montagem pautada pelo movimento e pelo ritmo e questionamentos às convenções sociais e à ordem burguesa. Delluc, Gance, Epstein, Buñuel, Man Ray, Duchamp apostavam num cinema sensorial, de fenômenos visuais.

No expressionismo alemão a razão que afirmava um mundo edificado na mecanização do trabalho foi contraposta pela expressão da subjetividade, de um imaginário fantasioso, distorcido e carregado de dramaticidade, vibrante e alucinógeno. Impulsionado também por questões sociais e com forte comprometimento político, o neorealismo fez o caminho oposto, buscando olhar objetivamente para a realidade afim de germinar mudanças. Ao invés de representar, apresentar. Com forte apelo documental, propunha resistir ao fascismo, mostrando o que o poder insiste em esconder: o povo em seu exercício de sobrevivência. A paisagem também se torna protagonista e determinante para apontar os contextos manifestos da vida naquele momento.

Eis que surge uma nova onda, marcada pela juventude, pela irreverência, pela cinefilia. Novamente as subjetividades entram em cena, mas desta vez amorais, erotizadas, transgressoras. A Nouvelle Vague reconhece o aparato cinematográfico e joga com seus clichês visuais através de

narrativas não lineares e bastante cerebrais, afirmando um cinema autoral voltado para questões existenciais e influenciará o cinema independente americano de Warhol e Cassavetes, que, aproveitando a popularização da película de 16mm, criam novos modos de produzir com equipes reduzidas e baixo orçamento.

A modernidade cinematográfica foi prolífera e deixou uma forte herança estética e técnica que vai ser prato principal na antropofagia do cinema contemporâneo. Um acontecimento determinante na contínua mutação da linguagem cinematográfica é o surgimento do vídeo. Além de um novo status de recepção com a exibição de conteúdos em monitores (de TV ou mais recentemente de computador), que modificam a experiência audiovisual, a televisão vai engolir e regurgitar as experiências cinematográficas em função de comunicar seus reclames publicitários. Imagens que se voltam para a promoção da própria imagem. Para entender o cruzamento entre os suportes fotográfico e eletrônico da imagem em movimento, segue um pouco da história da apropriação do vídeo pela arte. É importante que se faça uma ressalva de que várias técnicas e características estéticas da imagem exploradas pelo vídeo já haviam sido experimentadas em película.

A experiência videográfica na arte

Marco da perene mutação das mídias e práticas artísticas, a pesquisa com o vídeo apresentou relevantes questões conceituais e práticas entre arte e comunicação com desdobramentos expressivos em uma grande diversidade de pesquisas, catalisadas no século XX por “espaços alternati-

vos de exibição e práticas híbridas”², de forma significativa nas atividades das vanguardas artísticas. O vídeo pode ser pensado sobre várias esferas: a indústria do entretenimento associada ao cinema e à TV; a privada ou doméstica (que transforma o espectador também em produtor de conteúdos, com alguns fenômenos alcançando uma audiência semelhante à da produção broadcast) e a artística, que incorporou a tecnologia do vídeo desenvolvida para diversos outros fins.

(...) o desenvolvimento tecnológico nas áreas afins da televisão broadcast, eletrônicos de consumo, hardwares e softwares de computador, vídeos de vigilância e tecnologias emergentes, como a imagem térmica, a ressonância magnética (MRI), e assim por diante, todos tiveram uma influência sobre o desenvolvimento estético da videoarte. (MEIGH-ANDREWS, 2006)

A relação de dependência da tecnologia é problemática em qualquer análise da história da arte. Na pesquisa histórica do vídeo como meio artístico, a discussão das propriedades inerentes ao meio foi o método predominante, não apenas para diferenciá-lo de outros meios das artes como o cinema, a pintura ou a escultura, mas porque essas propriedades também têm muito em comum com outras preocupações do período – especialmente manifestas na arte conceitual, escultura minimal, performance, música de vanguarda, cinema experimental, arte pop, land art, instalações.

² MEIGH-ANDREWS, Chris. *A History of Video Art – the Development of Form and Function*. Oxford e Nova Iorque: Berg Publishers, 2006. Tradução da autora.

As primeiras abordagens possuíam um caráter dogmático e emancipador característico do nascimento de novos meios que precisam se afirmar diante de um contexto e que se dissipou em inumeráveis trajetórias de interdisciplinaridade e hibridizações nos processos criativos. Os artistas pioneiros na utilização do vídeo procuraram fazer afirmações estéticas incorporando avanços dos sistemas de produção de imagem eletrônica e digital em conversas com a ciência e a comunicação. Artistas que produziram no início de 1970 foram atraídos para o meio videográfico por este não ter uma história ou um discurso crítico identificável como os meios artísticos tradicionais. Sua agenda contracultural, subversiva e radical atraiu muitos criadores.

O vídeo chegou ao Brasil logo após os primeiros anos do lançamento comercial da Portapak. Artistas em busca de novos suportes e dinâmicas que subvertiam fronteiras artísticas saíram às ruas ampliando as ações de arte pública com intervenções plásticas, com projeções ou ainda utilizando a paisagem urbana como território para performances em que o próprio corpo é o principal suporte; criaram instalações e happenings em espaços institucionais e alternativos e se apropriaram de tecnologias industriais de produção de imagens como a fotografia, o xerox, o projetor de slides e o vídeo. As pesquisas pioneiras tinham como característica comum documentarem performances ou processos criativos dos artistas em narrativas simples em que se experimentava as relações entre corpo e câmera. Posteriormente buscaram-se novas dimensões discursivas da imagem eletrônica, através da sensorialidade em textos, texturas e sonoridades experimentais que reverberou em obras desafiadoras e sem concessões. Ruídos, interferências, distorções do aparato tecnológico, colocando em

questão o quão vital as imagens ainda podem ser para além dos repetitivos clichês. A desestruturação da imagem e desintegração das unidades discursivas. Os artistas que se apropriaram do suporte vídeo exploraram as possibilidades apontadas pela busca das especificidades como nos livros de Arlindo Machado e Philippe Dubois: nada de planos abertos, nem detalhe em canto de tela mas a afirmação da superfície tátil e pictórica da imagem videográfica, incrustações, verticalidade, etc. Varias gerações de artistas como Hélio Oiticica, Arthur Omar, Paulo Bruscky, Letícia Parente, Sonia Andrade, Rafael França, José Roberto Aguiar, Ana Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Paulo Herkenhoff, Walter Zanini, Cacilda Teixeira Costa, Roberto Sandoval, Eder Santos, Otávio Donasci, Sandra Kogut, Carlos Nader, Lucas Bambozzi, Kiko Goifman, Alexandre Veras, Cao Guimarães, Marcellvs L., Carlosmagnò Rodrigues, Dellani Lima, Kika Nicolela, Marília Rocha, Sérgio Borges, Clarissa Campolina, Pablo Lobato, Cinthia Marcelle, Roberto Bellini, Joacélio Batista, Wagner Morales, Gregorio Graziozi, Erika Fraenkel, Carlo Sansolo, Gustavo Spolidoro, Dirnei Prates, Nelton Pellenz, Luiz e Ricardo Pretti, Marcelo Ikeda, Daniel Lisboa, TV Primavera, Telephone Colorido, entre muitos outros, exploraram as potencialidades tecnoestéticas desta mídia.

Na tecnologia de registro e reprodução de imagens do vídeo, gravação e armazenamento audiovisual se traduzem em um código analógico e/ou digital, preservando o material gravado disponível para incontáveis formas de manipulação posterior, num processo de desmaterialização da imagem, “o vídeo (...) é uma quimera que pode assumir

muitos aspectos”³. Talvez seja essa característica que o fez de meio técnico tornar-se elemento estrutural de ações e práticas artísticas, dialogando com uma variada gama de movimentos, teorias, avanços tecnológicos, ativismo social e político (MEIGH-ANDREWS, *op. cit.*, p. 9). Apoiado por programadores de computador, o vídeo cada vez mais se tornou um instrumento para visualizar narrativas complexas, documentais ou ficcionais.

“O vídeo é um meio artístico explicitamente baseado no tempo. A tarefa do aparelho é gravar seqüências temporais e produzir estruturas temporais”. Essa afirmação de Sylvia Martin (*op. cit.*, p.16) evidencia um caráter do vídeo que o aproxima do cinema, também uma arte do tempo. Frequente tema e intertexto foram significativas as experiências da videoarte com as narrativas temporais cinematográficas, que alcançaram o que se chamou de “cinema expandido”. Através de “performances, ações multimídia, projeções múltiplas e a dissecação de todas as realidades do cinema, para refletirem sobre a estrutura do filme”(*ibidem*, p.54), alguns artistas exploraram essa relação, rompendo com a forma narrativa linear. Imagens em movimento extremamente lento ou ao contrário, muito acelerado, experimentavam o tempo além da concepção de normal ou cinemático.

Com heranças formais que fazem referência transcendendo os limites da escultura, as instalações de vídeo criam novas dimensões de tempo e espaço em vários níveis de experiência. É o espectador quem decide quanto tempo dará à experiência no fluxo de imagens. Sylvia Martin afirma que “percorrer uma instalação de vídeo coloca os es-

³ MARTIN, Sylvia. **Video Art**. Londres, Taschen, 2006, p. 6.

pectadores numa situação na qual veem a sua própria individualidade confrontada com uma imagem eletrônica em movimento” (*ibidem*, p.16) que o envolve. O uso de circuitos contínuos, projeções múltiplas, longas peças de vídeo, às vezes tornavam um pouco mais complexa a experiência, apostando no envolvimento do espectador para estabelecer sentidos e relações com a obra.

Outra técnica de manipulação temporal da imagem em movimento explorada pelo vídeo nas artes plásticas é a repetição ou looping. O loop permitiu criar em cada segmento de tempo a aparência de serem idênticos ou revelar mudanças mínimas percebidas após uma observação mais demorada. Podemos também apontar outra característica marcante do vídeo: a possibilidade de registro e transmissão ao vivo utilizada para performances em tempo real, trazendo a ação passada para o presente, incorporando um comentário e produzindo uma maior estetização (*ibidem*), além de ser dotada de forte apelo documental. Nas transmissões ao vivo, o material é editado antes, durante ou mesmo depois de uma ação ou performance, através de ritmo pictórico das imagens sequenciais na montagem.

Vale fazer aqui um aparte sobre a experiência temporal no cinema e sua aproximação com o cinema expandido no que diz respeito à percepção temporal da experiência. A princípio predeterminada pela duração do filme, a percepção do tempo no cinema contemporâneo não privilegia a narrativa, mas o ritmo, a intensidade, a duração (de cada cena), a atmosfera. Há uma ruptura da noção de plano como registro contínuo de um determinado espaço-tempo (ou melhor, uma mudança na sensibilidade desse contínuo). As narrativas rarefeitas sugerem a ausência de um clímax, uma duração contínua e plácida alimenta a ex-

pectativa de um acontecimento ou situação por vir. O espaço muitas vezes é apresentado como uma metáfora para o tempo. A sensibilidade do espaço como uma experiência tateante. Não há como se inserir no espaço a não ser pelos sentidos. O cinema contemporâneo suscita a ideia de uma estética do fluxo. E, seguindo a direção apontada pela arte contemporânea, reposiciona o público na relação com a obra. Estabelece novas estratégias de compartilhamento dos espaços. Um acordo invisível entre gesto e espaço, que tem o corpo como fisicalidade e virtualidade.

No que diz respeito ao vídeo, as relações entre corpo e máquina serão experimentadas nas pesquisas entre vídeo e performance, explorando o “corpo como material estético, como superfície de projeção e/ou indicador de estados mentais” (*ibidem*, p. 6). Performances em estúdio, em espaços públicos ou em cenários naturais, a videoarte em diálogo com a arte corporal explorou o comportamento do corpo físico diante de experiências de desejo, perigo ou dor. As relações corpo, câmera e espaço físico exploraram as configurações e representações do corpo na arte e na sociedade.

Nos anos 1990 assistimos à consolidação do vídeo no circuito artístico. É difícil encontrar uma exposição coletiva sem a presença das imagens videográficas. O digital elevou as possibilidades de armazenamento e manipulação, acrescentando a sintetização de efeitos estéticos nas imagens (até a cintilação e os riscos de antigas películas são encontrados como *pre-settings*). Textos, texturas, camadas de significação, corpos presentes ou errantes, silêncios eloquentes, a realidade reinventada sem pudores, fabulações, “metamorfoses do verdadeiro”. “O artista é criador de verdade, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada

nem reproduzida, ela deve ser criada”⁴. O caráter documental do vídeo dá lugar a manipulações computadorizadas; o mundo se conecta por meio das redes de comunicação que se tornam cada vez mais velozes; entra em cena a estética de videoclipe e seus padrões visuais e sucessões rápidas de imagens que incorporam símbolos e metáforas.

O termo videoarte se enfraquece diante de tantas possibilidades de experiências entre mídias, qualquer denominação parece não alcançar o sentido das experimentações audiovisuais realizadas pelos artistas. Os comentários em relação à TV e ao cinema tornam-se ainda mais irônicos, em meio ao avanço das dinâmicas de globalização a questão da identidade volta a estar presente na pauta dos artistas. Por volta do ano 2000, vemos uma tendência da videoarte de flertar com o cinema primitivo, moderno e contemporâneo, em enquadramentos de câmera fixa, na situação dispersiva, na coabitação de diferentes imagens, na avalanche de signos, de desejos incompletos, de sentidos amplificados, na errância por um espaço que se traduz em tempo ou ainda na tomada de consciência dos clichês. Artistas exploram diferentes níveis de narrativas, diluem ficção e realidade e extrapolam os limites do documentário.

Uma geração de artistas jovens decifra o crescimento de uma comunidade mundial muito mais próxima através da globalização e de uma rede de comunicação dos media, e no fosso entre universal e particular, Media Art e sociedade, encontra um fragmento da realidade (MARTIN, op. cit., p. 25)

⁴ Em *Cinema II: Imagem-Tempo*, Deleuze vai abordar a potência do falso, na qual a vontade decisória se liberta das aparências e da verdade para reafirmar-se como potência criadora.

A vocação do cinema para as mudanças de lugar, o desejo dos autores de limitar, suprimir ou desfazer a unidade de ação, os momentos em que lida com o improvisado e com a relação intransigente entre presente vivo e presente narrado, os obstáculos encontrados pela câmera, que são também meios indispensáveis de criação de novos dispositivos, modificaram a relação com a imagem de diversas formas. E a videoarte incorporou todas elas e criou outras novas relações que continuam a atirar as imagens “no esvaziamento da estrutura, no desconforto dos tênues ligamentos da ‘coisa’ enunciada”⁵.

Podemos arriscar que o que vai definir a produção artística como desdobramento do vídeo e a aproximação entre cinema e artes plásticas é a articulação do artista entre a materialidade e a vontade, como aproximar o que quer, estética e conceitualmente, do que pode realizar. Na década que se inicia, muitas questões foram superadas, outras tantas se renovaram e os suportes não determinam mais a prática. O que importa é fazer com os meios que se dispõe, encontrar um caminho de exibição e analisar os impactos. A qualidade será fruto de como damos consistência a essas práticas.

Belo Horizonte, junho de 2012.

Obs.: O presente artigo é um recorte a partir da minha pesquisa de mestrado *Horizontes Transversais: artes da imagem e do som em Minas Gerais* (2000-2010) e outros textos que julguei pertinentes para uma melhor costura dos temas.

⁵ AZZI, Francesca. Brazil knows what videoart is. *Revista Arte. mov*, n. 27. Disponível em <http://www.artemov.net/revista.php?idRevistaEdicao=10&page=4>

Economia de gestos: uma política da intimidade

Arthur Tuoto

Já faz algum tempo que a câmera de vídeo deixou de ser um objeto complexo. O surgimento de novas e acessíveis possibilidades de captação lembra um pouco quando a Sony lançou seu Portapak, a primeira câmera de vídeo de fato amadora. Mas o que no final dos anos 60 e começo dos anos 70 foi uma possibilidade apenas para artistas plásticos e outros afortunados que tinham acesso ao dispositivo, hoje, com o celular e a câmera de bolso, qualquer cidadão comum é um agente subjetivo em potencial. E toda essa potencialidade pode enveredar para o caminho que for, um registro inusitado, uma denúncia, um manifesto complexo ou um poema desprezioso. Quanto mais íntimo e caseiro o dispositivo se torna, quanto mais ligado ao corpo (o celular ou a câmera colada ao bolso, a webcam à distância de um clique), mais pessoal e íntimo o objeto gravado tem o potencial de se revelar. O ato de filmar, nos dias de hoje, pode ser comparado ao ato de pegar um lápis e desenhar sobre um papel, fazer um simples movimento com uma dessas câmeras remete ao gesto de um pincel sobre uma tela, pequeno, leve, delicado. Uma ação marcante e certa que, como diria Flusser sobre o produtor das imagens técnicas, exterioriza uma tensão interna, a fim de que aquelas visões ou meras possibilidades imaginativas tornem-se, de

fato, símbolos que se fixem em outras superfícies, seja a tela de um festival de cinema, a janela de um canal no youtube ou a televisão no meio da sala.

Toda essa avalanche possibilitadora gera uma infinidade de propostas que ainda estamos digerindo, de virais esdrúxulos a sacadas interessantes, de propostas de mobilidade a registros afetivos dos mais variados. Nas artes visuais e no cinema brasileiro, essa estética também anda ajudando a fundar novos e instigantes paradigmas, que inclusive influenciam a maneira com que a própria linguagem audiovisual vem evoluindo. Seja com alusões mais diretas ao dispositivo e seu uso íntimo ou de possibilidades móveis mais marcantes, como nos eventos dedicados às novas mídias ou ainda as categorias para “filmes de bolso” em festivais de cinema, seja com alusões mais indiretas, como em toda uma nova possibilidade midiática que traz desde denúncias e testemunhos inusitados gravados por cinegrafistas amadores que se reproduzem mais a cada dia até vídeos de alusão terrorista como os da rede Al Qaeda ou ainda o divulgado pelo PCC em rede aberta em 2006. Essas pequenas câmeras denotam, acima de tudo, uma fragilidade que diz muito sobre a nossa intimidade e outras relações de poder, o que nos leva, cada vez mais, a reflexões sobre uma certa ética do olhar. Até que ponto filmar é um gesto político? Ou, em que momento o testemunho íntimo se transforma em alusão ególatra e apelativa? Os filmes, vídeos, projetos e tudo o que mais forma essa estética nos revelam essas e muitas outras questões.

O dispositivo que integra um trauma

Talvez o caso mais emblemático, e, conseqüentemente, um

dos mais questionados, seja a obra do realizador mineiro Carlosmagnó Rodrigues. Através de uma prática bastante particular, Magno, em seus trabalhos, tende a ficcionalizar um certo acervo imagético pessoal, formado geralmente por filmagens caseiras, performances que vão do patético ao tocante, e todo tipo de intimidade que, uma vez legítima para o próprio, se torna objeto de estudo de um eu lírico dos mais complexos. Em uma espécie de montagem godardiana do descontrole, com direito a uma iconografia toda particular, personagens reincidentes, dramas familiares e todo tipo de *plot point* de apelo universal, o realizador constrói uma obra que, se por um lado pode soar repetitiva e irregular em sua função de todo, nos presenteia com pérolas da natureza humana em seus mais variados estados, como na leitura reveladora de uma carta amorosa nada amigável em *Doriangreen* (2008), no mítico jogo de poder de *Imprescindíveis* (2003), e nessa bricolagem afetiva-niilista de *Sebastião, o homem que bebia querosene* (2007), exibido aqui na Mostra Cinema de Garagem. São trabalhos que geralmente partem de uma dialética muito forte entre a resignação de seu autor perante seus dramas familiares e cotidianos, e uma espécie de tragédia sempre anunciada devido a essa mesma personalidade infantil e anárquica do autor. O caráter intimista das imagens parece legitimar todo ato que for, como em um jogo de desarmonias, em que o que vale é, a cada filme, ir cada vez mais longe; mais íntimo, mais pessoal, expondo uma certa radicalidade dessa dita política da intimidade. No fim das contas, Carlosmagnó Rodrigues é um extremista de si mesmo, e o que nos resta é observar essa batalha sem fim.

Indo para o caminho mais claro de uma ficção convencional, ainda que, remetendo de certa forma ao mesmo

conceito da autoficção de Carlosmagno Rodrigues, *Noite de Sexta, Manhã de Sábado* (2006), de Kleber Mendonça Filho, trabalha também com essa ideia de um aparato móvel íntimo (uma filmadora de 1 CCD em *hand-held*) para contar uma história visivelmente pessoal em relação à vida afetiva de seu realizador. A proximidade quase epidérmica e sempre instável da câmera, o preto e branco ruidoso que homogeniza a paisagem que separa os amantes, as atuações sempre à deriva dos atores, ilustram, outra vez, essa política da intimidade fruto de um aparato possibilitador. Se Carlosmagno vive o cotidiano de uma encenação constante, além de outras performances que visam uma certa desconstrução de sua personalidade como autor/pai/marido/anarquista, Kleber Mendonça Filho busca uma limpeza direta, concisa, regular; sua narrativa é simples e clara, não menos emocional, e sempre dolorosa, como as iconografias instáveis de Carlosmagno.

Em ambos os casos, o de Carlosmagno Rodrigues e o de Kleber Mendonça Filho (em Kleber particularmente o do filme *Noite de Sexta, Manhã de Sábado*), percebemos o vídeo e o cinema, a prática artística em si, como uma tentativa de integrar um trauma pessoal. Freud já dizia que o trauma é um problema de economia psíquica, ou seja, o tom extremo de uma experiência (qualquer ela que seja, de um trauma de guerra ao trauma amoroso), excede a tolerância psíquica do sujeito, impossibilitando a pessoa em questão de elaborar estímulos que tragam sentido para a experiência da qual foi vítima. O vídeo, nesse caso, é a tentativa de criar esse sentido, de tornar essa experiência palpável, agregadora, simbólica. Outro sintoma clássico do trauma é a repetição incessante da experiência na mente da pessoa traumatizada, além de outras características

obsessivas. Ora, não seria essa a própria essência da montagem dos filmes de Carlosmagno? A repetição simbólica, a obsessão compulsiva por contar os planos em seus vídeos mais recentes, características claras de uma tentativa de criar um sentido, uma ordem qualquer que seja, em meio a um turbilhão de emoções irreconciliáveis. E, no caso de Kleber, a própria reencenação cinematográfica de um possível relacionamento amoroso, à distância e fadado ao fracasso, é o sinal dessa tentativa simbólica. Concretizar o trauma para superar o mesmo, usar de um objeto próximo e de fácil manuseio, o dispositivo móvel, para construir uma obra íntima que traga algum sentido para essas experiências.

O plano pictórico

Mas nem tudo é drama. Se alguns optam pela possibilidade reconciliadora-subjetiva do dispositivo, existem aqueles que se utilizam de sua simples qualidade plástica, ainda que agregadora de uma ordem emocional talvez ainda mais sutil. Em *MAN.ROAD.RIVER* (2004), Marcellvs L. capta um flagrante banal, e, por que não, também íntimo. Um sujeito anônimo, mera sombra ruidosa, atravessa a extensão de um lago, de uma margem à outra. Gravado através do que parece ser uma filmadora amadora no limite de seu zoom, a instabilidade da resolução, os pixels à mostra, revelam, nesse simples ato, uma espécie de mergulho impressionista nessa estética digital. Tanto no sentido do ato, a câmera pequena que filma aquele que não sabe que é filmado, quanto no sentido estético, o ruído pictórico. Poderíamos pensar até mesmo no conceito da espessura da imagem videográfica, proposto por Philippe Dubois: em oposição à noção

da profundidade de campo no cinema, a profundidade da imagem digital é uma profundidade composta por camadas, superfícies, uma qualidade plástica sempre instável que é comum apenas nessa tecnologia. O ato aqui não é emocional, mas conceitual; não se almeja uma metáfora ou uma sacada, apenas uma ramificação da vida acontecendo, simples ou complexa, feia ou bonita, como propõe a série VideoRizoma, do qual o vídeo *MAN.ROAD.RIVER* faz parte, ainda que o resultado vá bastante além desse simples dispositivo contemplativo e vislumbre uma poética quase metafísica. Marcellvs L., aqui, propõe ainda uma outra política, a do tempo. O próprio artista já disse, depois de uma apresentação dos trabalhos da série VideoRizoma, que “o tempo é político”. Ao dilatar o tempo em seus vídeos, mais do que aproximar a duração de seus trabalhos a uma temporalidade da vida acontecendo, como se discute ao falar de trabalhos de cineastas como Abbas Kiarostami ou Hou Hsiao-Hsien, entre outros do cinema contemporâneo, o artista parece abrir uma fenda sensorial para outra dimensão que, partindo de atos banais e até marginais, aos poucos inaugura universos próprios, com outras regras e, o que mais nos interessa, novas possibilidades cognitivas. Sem falar em uma certa qualidade totalizadora do plano sequência, como em uma pintura cinematográfica bressoniana, toda a ação acontece naquele mesmo quadro, largo, revelador, agregador de forças. Qualidade essa que nos remete, de alguma forma, à obra da artista plástica Cinthia Marcelle.

Em seus vídeos, Cinthia Marcelle exercita um certo poder de síntese bastante particular. Através de um *modus operandi* quase constante – o plano sequência em plongée – Marcelle realiza pequenos tratados miméticos que lidam geralmente com uma ideia de conectividade e simultanei-

dade. Em seu vídeo *Confronto* (2005), por exemplo, um grupo de malabaristas confronta um exército urbano de carros em um semáforo aberto. O gesto da subversão aqui é o que constrói a performance da desobediência civil. Além de invocar metáforas mais óbvias e primitivas que concernem à constante luta Homem x Máquina, o trabalho, como todos os outros aqui citados, tem sua funcionalidade justamente na economia do dispositivo, um simples plano sequência que filma a ação da rua, um recorte preciso e estático. A totalidade plástica que Marcellvs L. trabalha tão bem, funciona, no caso de Marcelle, em prol de uma ação simbólica, planejada. Essa totalidade pictórica característica da artista é ainda mais clara no vídeo *Cruzada* (2010), quando, através do mesmo plano sequência em plongée, dessa vez em uma encruzilhada, vemos vários músicos, tocando instrumentos distintos, surgindo dos quatro cantos da tela, se encontrarem em uma espécie de jogo geométrico de cores; uma desorientação rica na prática dramaturgica, mas ainda assim econômica e extremamente precisa em sua captação e em seu conceito de mise-en-scène. Ainda que o espetáculo seja grandioso, o dispositivo é o mesmo.

Marcellvs L. e Cinthia Marcelle, hoje, me parecem ser aqueles que, acima de tudo, levam o dispositivo às últimas consequências, nas mais variadas formas. E o mais instigante, com uma simplicidade e um apuro minimalista sempre afiado. Talvez o fato de ambos trilharem o caminho das artes visuais, e não do cinema, facilite nessa espécie de liberdade conceitual, tanto no sentido da resignificação do lugar da câmera, como no sentido estético, uma busca muito mais direta e universal, sempre intuitiva. Não são artistas interessados em contar uma história ou tecer fiapos narrativos, a busca aqui é próxima a de um objeto

audiovisual quase artesanal. São criadores que usam dessa linguagem para fundar novas possibilidades, outras formas de se olhar e se lidar com o cotidiano, conceitualizar ações e trazer à tona uma dimensão que encontra no cinema não uma muleta esteta, mas um modo de se erguer uma nova visão de mundo.

Uma política do olhar

Se em Marcellvs L. a política da intimidade (o dispositivo anônimo) gerou a política do tempo (a dilatação conceitual em resposta ao tempo da vida acontecendo), em Roberto Bellini essa intimidade gera uma outra política, a do olhar: a política da vigilância. Em *Teoria da Paisagem* (2005), Bellini parte de uma ação contemplativa, filmar o horizonte e as nuvens ao entardecer de uma cidade do Texas, mas acaba gerando, indiretamente, uma ação política. Na medida em que vemos as imagens de contemplação no começo do vídeo, ouvimos uma voz anônima, em inglês, que questiona aquele ato. Um policial norte-americano aborda Roberto Bellini e pergunta o motivo daquela filmagem, mas o artista é esperto o suficiente para deixar sua câmera ligada e capta todo o diálogo. Ou seja, enquanto ouvimos o discurso alienado do policial, que invoca até mesmo os acontecimentos de onze de setembro para justificar sua política, vemos, na tela, o contradiscurso de Bellini, que continua gravando aquelas imagens, em um primeiro momento plácidas, mas que no decorrer do vídeo revelam em sua superfície uma tensão latente. A política da vigilância no trabalho se dá justamente nessa dialética entre som e imagem, discurso e contradiscurso, ação ingênua perante um mundo em suposta ameaça constante e ação de

autoridade perante o simples ato de filmar.

Hoje em dia, nós, cidadãos vigiados a todo momento, não teríamos também o direito de vigiar? Se o vídeo de Roberto Bellini não faz essa pergunta de forma direta, mas, claro, constrói um contexto que provoca essa e outras questões, é exatamente essa a pergunta que Igor Amin faz para o segurança de um supermercado, enquanto o artista grava, com seu celular, a câmera de vigilância do estabelecimento que o filma. Ou seja, o artista filma a câmera que o filma, uma espécie de confronto conceitual e simbólico, duas lentes que apontam uma para a outra como duas armas em um embate do olhar. O projeto *Nem só o que anda é móvel*, liderado pelos artistas Igor Amin e Vinícius Cabral, parte de ações muitas vezes simbólicas como essa para evidenciar uma certa semiótica da vigilância e dos novos meios. Utilizando-se de registros instáveis e ruidosos, os vídeos da dupla mantêm uma linha de força bastante particular que vislumbra não só conceitos de vigilância e olhar, mas uma certa representação subversiva da mídia que nos cerca, desconstruindo um imaginário globalizado que toca em questões como atentados, suicídios simbólicos, terrorismo e outras manifestações sempre presentes no cotidiano jornalístico. Uma paisagem sempre instável daquilo que nos chega através da TV e da internet, porém subvertida para uma estética do detrito, da baixa resolução, caso, aliás, deste *Mohammed Gameover* (2008), aqui exibido. O projeto, em sua magnitude, dividido por playlists temáticas e sempre irônicas, constrói um painel digital que vislumbra tanto ações mais diretas, frutos de intervenções que se apropriam do próprio dispositivo tanto como gerador de uma situação simbólica (caso do vídeo *Moyses Dentista* [2006]), quanto dessas pinturas tecnológicas da baixa resolução, sempre insti-

gantes tanto em suas possibilidades plásticas como políticas.

Essa mesma estética, digamos, lo-fi impressionista, nos remete a outra obra que também se utiliza de um símbolo contemporâneo audiovisual para construir uma dialética sintomática de seu tempo: *O fim do homem cordial* (2004), trabalho de Daniel Lisboa. No curta, Lisboa simula uma espécie de vídeo terrorista, como aqueles divulgados pela Al-Qaeda ou outras facções do gênero: um senador baiano sequestrado aparece amarrado, enquanto os sequestradores anunciam o fim do coronelismo no estado. O artista também se apropria de imagens de um telejornal baiano, modificando a voz de seus apresentadores e inserindo legendas, dando a entender que o vídeo em questão estaria sendo exibido dentro do jornal como uma exigência dos sequestradores. Além de lidar com esse imaginário internacional das imagens terroristas, e, de certa forma, até mesmo prever o que aconteceria em 2006 no Brasil, quando a TV Globo foi obrigada a divulgar um vídeo-manifesto do PCC depois de o grupo sequestrar um repórter e um técnico da emissora, Lisboa parece lidar com uma estética das frequências; sinais clandestinos e outras interferências simbólicas são sempre simulados em seus vídeos, como se através da apropriação desse ruído fosse possível vislumbrar um questionamento marginal, um sinal perdido que revela uma faceta invisível aos olhos conservadores da televisão, ou de qualquer outro meio de comunicação interessado em manter uma imagem estável do nosso estado político. O vídeo *Frequência Hanói* (2006) parte também dessa mesma ideia: um presidiário utiliza-se de uma tecnologia clandestina, no caso, um celular dentro de uma penitenciária baiana e, através de uma fala livre, esse homem revela sua origem, sua revolta e traça uma espécie de manifesto

que é sempre entrecortado pelo som ruidoso das frequências ilegais e pela imagem de cabos elétricos e telefônicos que se conectam pela cidade. Essa geometria instável das comunicações, do vídeo terrorismo ao celular clandestino, evidencia outra vez uma ética do olhar e do filmar. A simulação desses dispositivos na obra de Lisboa é outro indicativo de uma geração que, como aquela de Igor Amin e Vinícius Cabral do projeto *Nem só o que anda é móvel*, ao invés de permanecer passiva perante essa nova ordem das imagens, essa semiótica do poder, é bastante feliz ao se apropriar dessas mesmas estratégias e criar obras subversivas nesse sentido, que se utilizam do audiovisual para um questionamento atual e sempre inspirador.

Ainda nessa ideia de um dispositivo indicador de novas relações de intimidade com o meio, temos um exemplo bastante ambicioso, tanto em sua forma, um inteligente jogo de apropriações partindo de material amador, como em seu conteúdo, revelador de um grupo bastante sintomático, que tem na obsessão pelo registro a sensação de uma experiência total. Trata-se do longa-metragem *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso. O filme é formado por registros de viagem filmados pelos próprios turistas e, além de agrupar boa parte dos conceitos já analisados até aqui (o aparato móvel que revela a intimidade, as ambiguidades da ética do olhar, a obsessão pela vigilância e etc.), a obra de Pedroso vai além, utiliza-se do microcosmo de um cruzeiro de luxo para vislumbrar todo tipo de possibilidade contemplativa e sede por um espetáculo sempre à disposição (e que o navio está sempre preparado para oferecer). Impossível não pensar em *Film Socialisme* (2010), filme de Jean-Luc Godard, que também utiliza-se de uma operação semelhante, pelo menos na escolha do navio como um

ecossistema simbólico, mas vai para um caminho distinto ao construir uma dialética entre a historicidade de certas imagens e acontecimentos míticos dos ambientes por onde o navio passa e o ambiente burguês-espetacular e suas mil resoluções em que habitam seus passageiros. O filme de Pedroso está mais interessado em expor as particularidades e as estratégias sempre curiosas que esses novos agentes subjetivos, munidos de uma câmera móvel e pequena, têm a oferecer. Talvez a principal ideia que a obra questiona, e que é extremamente sintomática dessa nossa geração que tem uma câmera sempre à disposição, é a sensação de que apenas através do registro filmado/fotografado uma experiência se torna concreta. Para os tripulantes do *Pacific*, não basta olhar os golfinhos que nadam junto ao navio, é preciso gravá-los de todos os ângulos possíveis, não basta dançar na pista de dança ou presenciar um espetáculo musical, é preciso documentar o que se olha, da mesma forma que em qualquer show ou apresentação ao vivo nos dias de hoje, iremos nos deparar com as mesmas centenas de mãos segurando celulares e outros dispositivos de captação. Esse deslumbre, se por um lado é aceitável, visto a necessidade quase instintiva do ser humano em simplesmente guardar para si aquilo que considera único, por outro, até que ponto a própria experiência em si não acaba se desfalecendo nessa preocupação constante em gravar tudo o que nos cerca? Nos dias de hoje, muitos preferem apreciar a experiência pelo viewfinder da câmera a de fato contemplar diretamente o objeto desejado, o que, de alguma forma, até mesmo limita a tentativa de uma experiência satisfatória. Como o filme de Pedroso parte de um material bruto (e ele funciona justamente porque aceita essas imagens como brutas, sem tentar criar uma dinâmica especial, mas simplesmente

organizando uma ordem natural de acontecimentos), esse paradoxo é ainda mais revelador, visto que, além desse registro obsessivo, existe quase uma encenação por parte daqueles que filmam e são filmados: todos conversam diretamente com a câmera, pedem por depoimentos de seus companheiros de viagem, fazem paródia de si mesmos em vários momentos, constroem personagens alegres e sempre bem dispostos, ou até mesmo invocam um status, como o casal que faz questão de anunciar para a própria filmadora que foi convidado para um coquetel com o comandante. Para quem eles estão falando? Quando Pedroso se apropriou de tais imagens, elas já existiam, nenhum cinegrafista sabia que aquilo iria se tornar um filme, com um público de fato. Qual a finalidade de tantas horas de gravação? A câmera, pelo simples fato de captar uma realidade sempre limitada, pode dar a ilusão de uma outra dimensão, uma segunda realidade, aquela em que nós escolhemos quem somos, aquela em que podemos ser sempre pessoas alegres e bem humoradas, sempre apreciando experiências únicas e inesquecíveis. É como se, mesmo que inconscientemente, quando podemos eleger o que vai ser lembrando (ou seja: o que foi gravado pela câmera), temos a possibilidade de escolher quem somos, o quanto nos divertimos, como somos felizes. Se *Pacific* funciona dentro dessa outra realidade, aquela fundada pela câmera, um dos objetivos do filme é justamente o de trair esse movimento, já que, depois de tantas imagens, de tantos espetáculos e “novas experiências”, essa realidade já soa entediante e mesmo plastificada, sem ironia ou qualquer tipo de manipulação por parte do diretor/montador. O devir desse material bruto já é mais do que suficiente para nos atestar uma encenação talvez inconsciente, comum a quase todos, desse mundo criado pela simples presença do dispositivo.

A intimidade que revela um mundo

Em todos os exemplos aqui citados, podemos dizer que o dispositivo de captação é um meio revelador de uma intimidade humana sempre latente. Cada um à sua maneira, esses trabalhos não revelam apenas as intenções de seus autores, mas são sintomas de uma linguagem cada vez mais presente nos nossos dias. Se para escrever um poema basta um lápis e uma folha de papel, um gesto mínimo e econômico, o mesmo pode acontecer com a imagem em movimento, um gesto revelador que, ao mesmo tempo em que se mostra cada vez mais democrático, também denota uma fragilidade constante; se um verso necessita de uma boa escolha de palavras, uma imagem filmada também deve ser colhida com certa meditação. E da mesma forma que é concentrando-se em si mesmo que o poeta revela um mundo, o criador de imagens em movimento também descobre novos e instigantes lugares, funda novas possibilidades e relações sensoriais ainda pouco exploradas, quando simplesmente olha para si. Seja com uma exposição mais direta, como nos trabalhos de Carlosmagnó Rodrigues e no curta-metragem de Kleber Mendonça Filho, dois casos em que um certo afeto subjetivo da parte dos realizadores é o que direciona a obra. Seja nas imagens totalizadoras de Marcellvs L. e Cinthia Marcelle, dois pintores do cinema que evocam o plano sequência como uma experiência plástica e geradora de outras dimensões audiovisuais. Seja no dispositivo e na apropriação como guia de uma certa ética de olhar, como nos trabalhos de Roberto Bellini, Igor Amin, Vinícius Cabral, Daniel Lisboa e Marcelo Pedroso. São todos artistas que partem de um gesto econômico, mas que constroem conceitos provocadores e distintos entre si,

reveladores de uma estética que, se fundada por gestos delicados e certos, evoca todo um mundo de novas possibilidades perante o ato do gravar, fotografar, editar; segurar uma câmera, enfim.

Minha memória, senhor,
é como um depósito de lixo

Bruno Andrade

Os melhores filmes brasileiros – ou seja, os mais livres – são *A Idade da Terra* (Glauber Rocha, 1980) e *O Signo do Caos* (Rogério Sganzerla, 2003).

Os melhores atores brasileiros – ou seja, os menos utilizados e reconhecidos como tais – são Fábio Jr. (tributário de Stanislavski, como Mickey Rourke) e Tarcísio Meira (tributário de Bertolt Brecht e Shakespeare, como Charlton Heston).

* * *

Primeiramente, é preciso entender como o que se convencionou entender por “novíssimo cinema brasileiro” surgiu dentro do contexto da produção cinematográfica do país.

De um lado, vimos nos últimos anos uma decadência que hoje se espalha por todo o globo tanto da cinefilia como do público médio. As gazetas e as grades televisivas cada vez mais ignoram ou banalizam o cinema como um produto destinado a distrair uma platéia ociosa durante a sua folga. Para entender esse panorama de “contra-ataque” da crítica e dos “novíssimos” cineastas brasileiros, de fato, precisamos resgatar algumas lembranças da década passada.

Em passos minúsculos, depois daquilo que foi inicial-

mente nomeado como “retomada”, galgou-se um caminho de ruptura que, primeiramente, deflagrou-se na crítica brasileira. Com os esforços pioneiros da revista eletrônica *Contra-campo*, foi estabelecido um modo mais exigente de reivindicar-se a descoberta e o incentivo a novos diretores e alguns cineastas ostracizados do passado.

Como foi o caso com Inácio Araújo – pelo menos entre os idos dos anos 90 e início dos 2000 –, a revista *Contra-campo* pôde, inclusive, encaminhar seus leitores ao conhecimento de uma rica literatura crítica nacional e internacional, gesto mais do que salutar num país com hábitos atávicos como o Brasil, tanto na produção propriamente crítica (as exceções históricas – Sganzerla, Jairo Ferreira, Dahl, Grünewald, Inácio – não fazem mais que confirmar a regra) como na acadêmica (na qual devemos ter uma das piores literaturas do mundo relacionadas ao cinema). Muitos aspirantes a críticos surgiram, cursos de audiovisual foram mais procurados. Mesmo levando-se em conta o que tudo isso teve de admirável num primeiro momento, constatou-se uma espécie de estagnação nos anos posteriores. As pesquisas a novos cineastas e teóricos do cinema ficaram pelo meio do caminho, e conseqüentemente o aprimoramento desses primeiros intentos acabou interrompido. O modelo balizado pela revista (incipiente em recursos teóricos, ainda que admirável por seu ímpeto de renovação) de se conceber o cinema e introduzir novos nomes aos leitores acabou por se engessar, como no caso dos modelos americanos ou franceses.

Não surpreende, portanto, que a repercussão dos primeiros êxitos do “novíssimo cinema” (com o papel preponderante que festivais como os de Tiradentes e Ouro Preto e mostras como a Semana dos Realizadores tiveram na

sua divulgação) coincide diretamente com a derrocada do que compunha o que era então chamado de “jovem crítica”. Pensamentos vulgares acerca da “sensorialidade” e da “sideração” em alguns filmes propalados no circuito internacional, uma utilização truncada e até mesmo inexata da política dos autores no caso de muitas das defesas feitas desses filmes e, acima de tudo, a concepção de modernidade como ruptura de formas, um continuum informe que acolhe qualquer tipo de poesia ou iconoclastia, deixaram um legado amargo para quem vislumbrava o Brasil como uma potência do pensamento crítico e, talvez, inspirador a jovens cineastas.

Com a globalização das informações, o Brasil acabou sendo bastante influenciado pelas linhas editoriais de revistas estrangeiras já decadentes, ansiosas por novos nomes que pudessem justificar toda uma fauna apta às coberturas de festivais e, conseqüentemente, validando-os imediatamente como críticos profissionais, entendedores de cinema ou desbravadores de importantes descobertas. Os brasileiros, de modo geral, restringiram-se a ir à cata de filmes recomendados por “sumidades” norte-americanas e francesas.

É difícil, portanto, em vista desse quadro, afirmar que houve de fato algo como uma “renovação” – tanto na crítica brasileira como no cinema brasileiro que dela, de uma forma ou de outra, depreendeu-se. Se, por um lado, houve uma abertura para filmes com estruturas de produção mais habilmente acordadas às necessidades estéticas específicas de seus projetos, por outro esses filmes assumiram muito rápida e comodamente algumas preposições formais frágeis apregoadas na época por esse conjunto da crítica de cinema brasileira batizado de “jovem crítica”.

Foi provavelmente nesse ponto que se chegou a uma concepção de contemporaneidade bastante frívola, em que instaladores e emuladores de um credo moderno já desgastado com o tempo instigaram jovens cineastas e críticos. Para quem acompanhou a maioria das revistas que surgiram depois da Contracampo, foi possível notar uma tendência acentuada a se enxergar a história do cinema como um processo preestabelecido por uma noção de modernidade que, na sua atualização contemporânea, acabou por se revelar bastante impotente. Uma quase que completa falta de adequação entre a matéria fílmica vivente e os dispositivos adotados para animá-la, filmes “poéticos” e “sensíveis” que da poesia não possuem as características fundamentais – o rigor da construção e o apuro técnico *alinhados* à assunção do risco e à chance do erro –, uma abundância de “imagens” na pasteurização mais inofensiva para circulação em festivais os mais distintos, frequentemente acompanhada de uma ausência fundamental de visão, caracterizam não apenas os filmes que conhecemos do período como a forma com que foram suscitados e descritos pelos textos que a eles se referiram.

Trata-se, contudo, de um quadro ainda incompleto, em vias de um desenvolvimento mais pleno e satisfatório, ao qual devemos permanecer atentos se quisermos identificar suas novidades quando e onde estas ocorrerem. Se houve uma bastante fácil e apressada aclamação deste “novíssimo” cinema por méritos que ele ainda não foi de fato capaz de sedimentar, o que deve ser levado em consideração hoje é que este cinema ainda tem um caminho – seu – a trilhar. Seja em forma de prosseguimento ou de ruptura, o que se deve esperar é que os realizadores consigam se liberar das imprecisões de alguns modismos em que se acomodaram

– e cujos filmes, é necessário deixar claro, fizeram com que a parcela da crítica que os enalteceu da forma mais inconseqüente acabasse por se acomodar igualmente. Mais que uma voz, é necessário encontrar um timbre, uma tonalidade e uma amplitude que não suceda somente da superfície das formas como também e principalmente do seu *espírito*.

* * *

Talvez seja o caso agora de se optar, finalmente, como numa encruzilhada, entre a falsa subversão e a verdadeira liberdade, como em seus tempos fizeram Glauber e Sganzerla.

E talvez isso passe por algo simples como finalmente prestar o tributo que esses atores magníficos que são Fábio Jr. e Tarcísio Meira há tanto tempo merecem do cinema brasileiro.

Talvez não.

Mosaico em construção: breve panorama da nova produção audiovisual cearense

Camila Vieira

Propor um mapeamento da recente produção audiovisual cearense é, no mínimo, tarefa hercúlea. Diante do extenso número de filmes realizados apenas em Fortaleza a partir dos anos 2000 e de sua diversidade de propostas, a realidade apresenta-se mais complexa que a tentativa de recorte, de segmentação ou de classificação. Na capital cearense, a cena audiovisual vem se manifestando nos últimos anos não só como espaço rico e fértil de criação cinematográfica, mas também como lugar de troca entre realizadores que pensam e fazem cinema, em sintonia com o cinema mundial contemporâneo.

Tentar abarcar o complexo conjunto de filmes em uma só designação pode até servir como exercício didático, mas não ajuda a compreender melhor as diferentes articulações em jogo, tanto em relação ao que cada filme convoca em sua singularidade quanto ao modo de produção em que foi realizado. Talvez o ponto de partida possível a ser conduzido neste debate seja repensar determinados núcleos de formação e, a partir da reflexão sobre alguns filmes específicos, considerar suas reverberações, ainda que outros tantos filmes fiquem de fora. Em vez de apontar origens desta nova produção e correr o risco de engessar aquilo que ainda se constrói em processo, o recorte aqui empreendido

tentará situar os momentos em que tal produção recente esteve em maior evidência.

Apesar de considerar que a cena já vinha sendo construída e consolidada bem antes de ser devidamente reconhecida em festivais de cinema no Brasil e em outros países e em outros circuitos alternativos de exibição, o que se pretende aqui é pontuar períodos em que certos filmes e núcleos de formação projetaram maior visibilidade e repercussão, para construir junto com eles um mosaico da trajetória deste novo cinema cearense. É claro que tal tarefa não pretende esgotar esta mesma trajetória e certamente muitas ausências serão percebidas. Mas, como todo bom mosaico, a tentativa é pensar uma totalidade, ainda que de forma fragmentada e incompleta, sem excluir a possibilidade de se somar a outros tantos mosaicos já criados ou a serem pensados em futuras publicações.

A experiência do Alpendre

Com o enfraquecimento do Instituto Dragão do Mar¹ e sua posterior extinção no início dos anos 2000, um núcleo in-

¹ Criado por uma ação da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, o Instituto Dragão do Mar foi uma escola técnica modelo que realizou vários cursos de formação artística em Fortaleza, no período de 1996 a 2003. Além das áreas de design, teatro e dança, o instituto contemplava o audiovisual com o Colégio de Realização e o Colégio de Dramaturgia (em parceria com o teatro), que ofereciam cursos de até três anos de duração. Em 1999, é inaugurado o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, considerado ainda hoje um dos principais equipamentos culturais de Fortaleza, criado por iniciativa do Estado do Ceará, que também passou a implementar, a partir de 2001, sua política de editais para incentivo à produção artística. Era o momento em que vários realizadores defendiam a criação e a manutenção de um pólo de cinema no Ceará, durante a gestão do segundo mandato do governo Tasso Jereissati, de 1995 a 2002.

dependente de formação artística começa a ganhar força em Fortaleza. Em um antigo galpão abandonado, alugado e reformado para realizar suas atividades na Praia de Iracema, o Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção surge em 1999 como organização não-governamental² e se consolida como espaço efervescente de encontro de artistas e de pesquisadores em várias áreas da cultura.

No início, eram artistas de diferentes linguagens que tinham interesse em pensar a cidade e as questões relacionadas à contemporaneidade. Ao longo de sua trajetória, que já soma 13 anos e continua em plena atividade, o Alpendre realizou debates, palestras, cursos e oficinas, exposições de filmes, exposições e outras inúmeras ações. No campo do audiovisual, foi responsável pela execução do projeto NoAr, núcleo de formação nas áreas de vídeo e internet, que reunia jovens de comunidades em situação de risco, como o Poço da Draga.

À frente da coordenação do núcleo de vídeo e um dos principais fundadores do Alpendre, Alexandre Veras destaca-se não só como organizador de cursos e oficinas teóricas e práticas de audiovisual, mas especialmente como realizador que pensa e faz filmes como lugar de experimentação, que cruza outras linguagens artísticas, como as artes visuais, a poesia e a dança.

Projeto contemplado pela segunda edição do programa

² De acordo com a coreógrafa Andréa Bardawil, uma das fundadoras do Alpendre, a instituição “surgiu como ideia num grupo de estudos que reunia oito artistas, de diferentes áreas: Alexandre Veras (videomaker), Eduardo Frota (artista plástico), Solon Ribeiro (fotógrafo), Manoel Ricardo de Lima (escritor), Carlos Augusto Lima (escritor), Beatriz Furtado (videomaker e jornalista), Luis Carlos Sabadia (gestor cultural) e eu, Andréa Bardawil (coreógrafa)”. Confira texto completo no link <http://doqueseopededizer.blogspot.com.br/2009/03/alpendre-dentro-e-fora.html>

DOCTV³, o documentário em média-metragem *Vilas Volantes – O Verbo Contra o Vento* (2005) é o trabalho dirigido por Alexandre Veras, com maior repercussão nacional. Inspirado livremente na dissertação de mestrado em sociologia de Ruy Vasconcelos, o filme parte de uma pesquisa formal rigorosa sobre o modo de vida de pescadores no litoral noroeste do Ceará, mais precisamente em Tatajuba. Transformadas pela forte ação dos ventos que deslocaram dunas e destruíram abrigos, tais comunidades de pescadores resistem na região e recriam seu passado pela memória sobre a antiga cidade, transmitida para futuras gerações pela tradição oral.

Diferente das fórmulas clássicas do documentário tradicional, *Vilas Volantes* empreende uma forte pesquisa visual e sonora, em que a fotografia (de Ivo Lopes Araújo), o som (de Danilo Carvalho) e a montagem (do próprio Veras, com assistência de Fred Benevides) exercem papel criativo em conjunto. Ao buscar diferentes associações dos relatos dos personagens à forma como eles estabelecem relações com o espaço em que estão inseridos, o filme se constrói como ensaio de força plástica-sensorial que prima pela experimentação e investe em recursos pouco convencionais,

³ Criado em 2003 pela Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura, o Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro – conhecido pela abreviação de DOCTV – é um projeto de viabilização de documentários feitos por realizadores independentes e de exibição em televisões públicas. Na primeira edição do programa, o cearense Wolney Oliveira foi contemplado com *Borracha para a Vitória*. No segundo ano, *As Vilas Volantes*, de Alexandre Veras, e *Cidadão Jacaré*, de Firmino Holanda, foram os projetos cearenses contemplados. No terceiro edital, é a vez de *Sábado à Noite*, de Ivo Lopes Araújo, e *Uma Encruzilhada Apreciável*, de Ruy Vasconcelos. Na última edição, em 2009, *Espelho Nativo*, de Phillipe Bandeira, e *Linhas de Organdi*, de Glauber Filho, são os cearenses selecionados.

como a dilatação do tempo, o investimento no cromatismo dos planos, a valorização dos vazios no quadro e o som desnaturalizado com ruídos amplificados.

É importante pontuar que o modo de produção em que *Vilas Volantes* foi concebido também se distancia do tradicional. Com reduzida equipe de amigos, Veras ficou mais de um mês na região de Tatajuba no período de pré-produção, captando imagens e sons que eram cuidadosamente revistos e repensados, sem pressa para finalizar a construção do filme.

Pela radicalidade de sua estética e pela proposta diferente de produção, *Vilas Volantes* serviu de inspiração para futuros realizadores cearenses que também passaram a criar filmes com enorme radicalidade estética, a partir de modos de produção longe da escala industrial e com poucos recursos. Sem precisar de prazos previamente estabelecidos e sem depender de políticas públicas de fomento por editais, novos realizadores abraçaram a possibilidade da criação coletiva de filmes, que ainda hoje marcam a recente produção audiovisual cearense.

Depois de *Vilas Volantes*, Alexandre Veras realizou a *Trilogia da Deriva*, composta por *Partida* (2006), *Marahope 14/07* (2007) e *O Regresso de Ulisses* (2008)⁴, que amplia sua pesquisa visual-sonora em relação mais estreita com a dança. Nesta trilogia, há um investimento em blocos temporais de imagem que apontam para o movimento, para o lugar que um corpo ocupa no espaço e seus deslocamentos, capazes de solicitar ao espectador um tipo de percepção diferente que não passa pela lógica motora de causa e efei-

⁴ Os dois primeiros filmes foram realizados respectivamente em codireção com Luiz Carlos Bizerril e Paulo Caldas.

to. Em 2012, Veras se prepara para lançar *Quando Todos os Acidentes Acontecem*, título provisório de seu primeiro longa-metragem de ficção, aprovado pelo edital de longas de baixo orçamento do Ministério da Cultura.

O coletivo Alumbramento

Em 21 de abril de 2007, o documentário *Sábado à Noite*, de Ivo Lopes Araújo, estreou para mais de mil pessoas no então Centro Cultural SESC Luiz Severiano Ribeiro, antigo Cine São Luiz, na Praça do Ferreira, no centro de Fortaleza. Projeto contemplado pela terceira edição do DOCTV, o filme ganhou visibilidade nacional em festivais⁵ e fortaleceu o nome de Ivo Lopes Araújo como um dos principais realizadores da nova geração do cinema cearense.

Após a formação em cinema pela Estácio de Sá no Rio de Janeiro, Ivo Lopes retorna a Fortaleza, onde começou a fazer parceria com Alexandre Veras, tanto como facilitador de oficinas de audiovisual no interior do Ceará como fotógrafo de *Vilas Volantes*. A repercussão do documentário de Veras foi o primeiro passo para Ivo Lopes passar a receber vários convites para trabalhar como fotógrafo. Foi diretor de fotografia do também cearense Petrus Cariry, em curtas como *Dos Restos e das Solidões* (2006) e *A Montanha Mágica* (2009) e no longa *O Grão* (2008). Ivo também fotografou longas do coletivo mineiro Teia, como *A Falta que me Faz* (2009), *O Céu Sobre os Ombros* (2010) e *Girimunho* (2011).

⁵ *Sábado à Noite* ganhou os prêmios de melhor filme pelo júri jovem da 11ª Mostra de Cinema de Tiradentes (2008); de melhor experimentação como dispositivo pelo Cine Esquema Novo 2008 – Festival de Cinema de Porto Alegre e o Prêmio Caríssima Liberdade, na 8ª Mostra do Filme Livre (2009).

Na direção, o projeto de maior destaque de Ivo Lopes é *Sábado à Noite*, que partiu de um dispositivo claramente exposto no filme: a ideia era que a equipe acompanhasse, sem qualquer combinação prévia, pessoas que fossem encontradas ao longo de um sábado à noite em Fortaleza. O filme nasceria dessa espécie de deriva urbana, motivada pelo encontro com estas pessoas e por seguir seus percursos pela cidade naquele período de tempo.

Como o encontro não se efetivou⁶, o filme assumiu a perda do controle do dispositivo e passou a investir em um olhar singular sobre Fortaleza, a partir de planos estáticos contemplativos, de duração prolongada, cheios de silêncios e de um sentimento de espera por algo que pudesse irromper em uma cidade vazia – o contraponto de uma Fortaleza banalmente reconhecida como lugar de festas, de divertimentos e de alegrias.

Sábado à Noite também foi o filme que projetou nacionalmente o trabalho da Alumbramento Produções Cinematográficas. Criada em 2006, a Alumbramento surgiu como um coletivo de 10 artistas residentes no Ceará (Danilo Carvalho, Fred Benevides, Gláucia Soares, Ivo Lopes Araújo, Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Rúbia Mércia, Thaís de Campos, Themis Memória e Ythallo Rodrigues)⁷, que tinham interesse em criar projetos em parceria.

Motivado pela amizade e pelo amor ao cinema, o co-

⁶ No início de *Sábado à Noite*, ouvimos em off a fala de Armando Praça que abordou um grupo que saía de um carro da rodoviária. Praça sugeriu ao grupo que a equipe do filme pudesse acompanhá-lo dentro do carro, numa espécie de carona, até onde o motorista fosse. A carona foi negada e o filme tomou outro rumo.

⁷ Em 2012, a produtora é formada por seis pessoas: Caroline Louise, Guto Parente, Ivo Lopes Araújo, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti.

letivo aposta na criação de projetos audiovisuais de baixo custo, pensados e executados de forma coletiva. Um realizador colabora no projeto do outro, assumindo alguma função técnica específica, e vice-versa. Como bem explica o texto de apresentação do site da produtora, o que une os realizadores é a vontade de criar juntos. “Acreditamos na possibilidade de se existir nesse mundo podendo se dedicar à criação e à construção de obras consistentes, apaixonadas e realmente significativas. Arrisquemos uma possível definição para a Alumbramento: viver a utopia”, explica o texto⁸. Até 2012, a Alumbramento já realizou 28 curtas e médias, seis longas, além do projeto *Livro Livre*⁹.

Em 19 de julho de 2008, o coletivo novamente promoveu uma sessão de lançamento, com ampla divulgação na mídia local. Formado por 15 episódios realizados por 18 jovens cineastas – a maioria do Ceará e alguns residentes em outros Estados¹⁰ –, o longa-metragem *Praia do Futuro* teve pré-estreia também no antigo Cine São Luiz, despertando a atenção do público fortalezense, que lotou o cinema. O

⁸ O texto pode ser encontrado no site www.alumbramento.com.br

⁹ O projeto de intervenção urbana *Livro Livre* espalhou 100 livros brancos, com páginas em branco, em vários pontos da cidade de Fortaleza, por dez pessoas divididas em cinco equipes. Em cada livro, havia uma mensagem para quem o encontrasse pudesse escrever, desenhar, deixar marcas nas páginas em branco. Para cada livro deixado pelos realizadores, foi feito um pequeno registro em vídeo de um minuto. Os vídeos juntos resultaram em filme de 100 minutos, apresentado em uma videoinstalação no Centro Cultural Banco do Nordeste, no Centro de Fortaleza.

¹⁰ Além de Guto Parente, Thaís Dahas, Fred Benevides, Ivo Lopes, Salomão Santana, Mariana Smith, Ricardo Pretti, Thaís de Campos, Themis Memória, Luiz Pretti, Rúbia Mércia, Ythallo Rodrigues, Armando Praça, Diogo Costa e Wanessa Malta, o longa *Praia do Futuro* também contou com a participação de Felipe Bragança e Pablo Assumpção, respectivamente residentes em Rio de Janeiro e São Paulo.

filme gerou amplo debate entre realizadores, críticos e público em encontro realizado no Alpendre e ficou em cartaz por um mês no mesmo cinema.

Realizado de forma independente e sem qualquer financiamento externo (a não ser para a divulgação do filme¹¹), *Praia do Futuro* soma diferentes olhares a partir da relação de cada realizador com o lugar que dá nome ao título. Sem o interesse de se enquadrar em um padrão esquemático de documentário que pudesse retratar o local, o longa arrisca-se em uma montagem que encadeia microfilmes que revelam o imaginário afetivo de cada realizador com a Praia do Futuro e que defendem a liberdade de trânsito e experimentação entre diferentes linguagens por meio do cinema.

Além de vários curtas que circularam em festivais e conquistaram prêmios¹², a Alumbramento também foi responsável pela produção de três longas, criados em codireção por quatro realizadores: os irmãos Luiz e Ricardo Pretti e os primos Guto Parente e Pedro Diógenes. *Estrada para Ythaca* (2010), *Os Monstros* (2011) e *No Lugar Errado* (2011) também marcam a proposta colaborativa dos quatro diretores na criação do roteiro, da fotografia, do som e da montagem.

¹¹ O lançamento de *Praia do Futuro* contou com o patrocínio da Secretaria de Turismo (Setur) e de Cultura (Secult) do Estado do Ceará, Secretaria da Cultura de Fortaleza (Secultfor), Sesc, Banco do Nordeste e Maresia, além do apoio das empresas Enox e Graphix.

¹² Podemos citar como alguns exemplos de maior visibilidade os curtas: *A Amiga Americana* (2009), de Ricardo Pretti e Ivo Lopes Araújo, premiado como melhor produção cearense no 20º Cine Ceará, e menção honrosa no III Janela Internacional de Cinema do Recife; *Flash Happy Society* (2009), de Guto Parente, que recebeu o prêmio de melhor argumento experimental, no Cine Esquema Novo 2009 – Festival de Cinema de Porto Alegre, e melhor filme no II Janela Internacional de Cinema do Recife; e *Longa Vida ao Cinema Cearense* (2008), dos irmãos Pretti, que recebeu menção honrosa do júri no I Janela Internacional de Cinema do Recife.

Guto e Pedro foram alunos da primeira turma da Escola de Audiovisual da Vila das Artes – outro núcleo de formação do qual falaremos posteriormente – e os gêmeos Luiz e Ricardo Pretti já acumulavam uma trajetória de produção intensa de curtas e longas independentes no Rio de Janeiro. Ao optarem por residir em Fortaleza, os irmãos Pretti encontraram não só um espaço fértil para realizar filmes em parceria com amigos, sem esperar incentivo de editais públicos, mas também uma oportunidade rica e única de conversar sobre audiovisual, em cursos e palestras sobre cinema contemporâneo, além de exposições e debates em cineclubes, como o Cine Caolho e o Cine Alumbramento.

A troca de ideias sobre cinema, estimulada por um interesse primordial de cinefilia, explica o conjunto de referências que atravessam a criação dos filmes dos quatro realizadores. Talvez a questão principal que une *Estrada para Ythaca*, *Os Monstros* e *No Lugar Errado*, com todas as suas particularidades, seja a potência da amizade que se coloca como possibilidade de vida e de criação, de relação com o outro, de estar no mundo.

A Vila das Artes e a proposta de uma escola de audiovisual

Antes do surgimento da produtora Alumbramento, nascia em Fortaleza um importante núcleo de formação audiovisual por iniciativa de política pública, com o objetivo inicial de suprir a demanda deixada pela extinção do Instituto Dragão do Mar. Em 2006, é criada a Escola de Audiovisual da Vila das Artes, projeto fundado pela Prefeitura de Fortaleza e localizado em um casarão no centro histórico da cidade. Pensado como projeto de extensão com duração de

dois anos em parceria com a Universidade Federal do Ceará, o curso de realização em audiovisual da Vila das Artes formou até 2012 duas turmas, que tiveram aulas de módulos técnicos, teóricos e práticos com professores locais e convidados de outras capitais do país.

Ao reunir em um só equipamento um núcleo de produção digital e as escolas de dança e de audiovisual, além da recente escola de teatro e o centro de artes visuais, a proposta da Vila das Artes é promover não só a formação em cada linguagem artística específica, mas estimular um intercâmbio possível entre os artistas que frequentam os diversos cursos da instituição.

Apesar das dificuldades iniciais¹³, a primeira turma da escola contribuiu para a formação de jovens realizadores que ajudaram a consolidar a nova cena do audiovisual cearense. Coordenadora da escola em sua fase inicial e uma das responsáveis pela montagem do projeto pedagógico do curso, Gláucia Soares foi um dos nomes centrais neste processo ímpar de formação, que instigava os alunos a realizar curtas dentro dos seis ateliês propostos pelo curso. Vários trabalhos começaram a circular em festivais e a experiência da Escola de Audiovisual passou a ter repercussão nacional.

Entre os principais curtas, merecem ser citados *Cruza-mento*, de Pedro Diógenes e Guto Parente; *275m²*, de Thaïs Dahas e Marco Rudolf; *Espuma e Osso*, de Guto Parente

¹³ Apesar da promessa de iniciar as aulas na primeira turma em agosto de 2006, o curso precisou ser adiado por dois meses e teve início apenas em outubro do mesmo ano, em uma sede provisória na Casa Amarela Eusélio Oliveira. Em fevereiro de 2007, como forma de protesto, os alunos ocuparam a Vila do Barão, que ainda estava sem prazo definido de reforma. Em 2012, apenas uma das três casas do espaço está reformada e em pleno funcionamento.

e Ticiano Monteiro; *Coma*, de Rúbia Mércia; *Para: Macedônio*, de Claudemir Barata; *Palavras Mortas*, de Marina Mapurunga; e os trabalhos de conclusão de curso – a ficção *Selos*, de Gracielly Dias; e o documentário *Vista Mar*, de Pedro Diógenes, Claugene Costa, Rodrigo Capistrano, Henrique Leão, Rúbia Mércia e Victor Furtado.

Durante o período de formação da primeira turma, alguns alunos passaram a integrar o coletivo Alumbramento, além de Gláucia Soares, Ivo Lopes e Danilo Carvalho – estes últimos inclusive ministraram módulos no curso. Era a vontade de realizar projetos audiovisuais em parcerias que extrapolavam os limites do curso e exigiam uma liberdade de criação maior a ponto de agregar em um só coletivo diferentes olhares cinematográficos. O que havia em comum também era o interesse em dialogar com experiências de vanguarda e com o cinema contemporâneo mundial, através do compartilhamento de uma cinefilia, proporcionada pelo acesso aos filmes pela internet e por festivais, mostras e cineclubes.

A segunda turma da escola de audiovisual deu continuidade à proposta de formação da Vila das Artes, à frente de uma nova coordenação e um novo perfil de alunos, oriundos de escolas particulares e públicas. Dos curtas realizados, alguns foram exibidos em festivais, como *Princesa*, de Rafaela Diógenes; *Além da Rua*, de Natália Viana; *Breviário da Decomposição*, de Davi Queiroz; e os recentes *Epifânio*, de Gláucia Barbosa, e *Elefante Invisível*, de Elisa Ratts. Vale ressaltar que alguns alunos desta segunda turma realizaram trabalhos anteriores também devidamente reconhecidos em festivais, como é o caso de Hugo Pierot e Gláucia Barbosa, que dirigiram *Alto Astral* e *O Homem Bifurcado*; e Annádia Leite, que realizou os curtas *Vidança*

e *Primas*, em codireção com Salomão Santana.

Os cursos de graduação
em audiovisual: UFC e Unifor

Com o terreno da formação em audiovisual desbravado pelo Instituto Dragão do Mar e consolidado com a Escola de Audiovisual da Vila das Artes, a Universidade Federal do Ceará (UFC) e a Universidade de Fortaleza (Unifor) também empreenderam esforços para criar seus próprios cursos superiores na área de audiovisual.

A Unifor implanta em 2008 o curso de Audiovisual e Novas Mídias e a UFC inicia seu curso superior de Cinema e Audiovisual em 2010. Com propostas pedagógicas radicalmente diferentes, o curso da Unifor é orientado para um perfil mais profissionalizante do audiovisual, enquanto o da UFC busca um diálogo mais rigoroso com a história do cinema e com as artes contemporâneas.

Em pouco tempo de curso, já é notória a repercussão de determinados trabalhos de alunos da UFC, realizados seja como resultado de exercícios de disciplinas do curso ou como projetos feitos fora da instituição. Selecionados em mostras e festivais importantes como o Festival Brasileiro de Cinema Universitário (FBCU) e o Janela Internacional de Cinema do Recife, os curtas também tiveram seu espaço de exibição garantido na Mostra Percursos, realizada semestralmente pelo próprio curso.

Em parceria com os performers e bailarinos Daniel Pizamiglio e Andréia Pires, o jovem Leonardo Mouramatus realiza o espetáculo de dança *Cavalos* e o vídeo *Fui à Guerra e Não te Chamei*, ambos projetos concretizados em 2010. Pensado como projeto coletivo com as estudantes

Luana Lacerda e Roseane Moraes dentro do ateliê de Poéticas Contemporâneas do próprio curso, *Fui à Guerra...* partiu de uma pesquisa sobre a sutil relação entre violência e afetividade. Dividido em duas sequências em forma de blocos “narrativos”, o vídeo mostra no primeiro momento os dois performers Daniel e Andréia retirando roupas de seus respectivos armários e guardando em malas, enquanto no segundo momento acontece o confronto entre os dois – um casal em crise? – que lançam um ao outro as mesmas roupas.

Filmado em grande plano geral fixo em duração contínua de pouco mais de nove minutos, o embate entre os dois ganha um estatuto de escritura no filme, de acordo com as peças lançadas e com o movimento dos corpos dos performers que, aos poucos, vão demonstrando exaustão física. Por vezes demasiadamente agressivo e em outros momentos com tom de comicidade, o confronto compõe um interessante jogo de encenação a partir dos diferentes ritmos dos corpos dentro do plano, colocando o filme no limiar da relação entre cinema, artes visuais e dança.

Depois de *Fui à Guerra...*, Mouramateus finaliza no mesmo período (2011) os curtas *Europa* e *Dias em Cuba*, que propõem maneiras distintas de olhar para a cidade a partir dos afetos do jovem realizador. Com uma potência performática e aberta ao improviso, *Dias em Cuba* foi criado em parceria com um grupo de amigos que aceitaram habitar um apartamento no bairro de Fátima, em Fortaleza, no período em que a proprietária do lugar viajava para Cuba. Nesse estranho espaço a ser habitado, os amigos encenam performances para a câmera, algumas improvisadas e outras que parecem ensaiadas.

Já o documentário *Europa* é um ensaio sobre a Mara-

ponga, bairro onde Mouramateus mora e lugar de nascimento de sua mãe e avó. Na relação afetiva com os personagens do bairro, o realizador captura rostos com uma câmera próxima, de profundo rigor formal, que dimensiona uma sensação de pertencimento. Não existe negação ou repulsa de Mouramateus à realidade que o acolhe. A dança final é um gesto de celebração, em que o realizador se coloca como parte daquele bairro e, ao mesmo tempo, sem esquecer todo seu repertório. Ainda em 2011, Mouramateus concretizou outros dois projetos: a videoinstalação *Força Humana* e o curta *Charizard*.

Dentro das produções que apontam um diálogo mais direto com a cidade, vale mencionar o curta *Próxima Parada* (2011), de Samuel Brasileiro, que mescla fotografia e cinema, em uma proposta de claro tensionamento entre filme-diário e ficção, a partir do ponto de vista de um passageiro dentro de um ônibus. Com o despojamento de suas imagens amadoras, *Meruoca* e *Presídio* (ambos de 2011), de Victor Costa Lopes, constroem percursos afetivos despreziosos que apontam para a vivência do realizador com lugares e pessoas encontradas em viagens à Serra da Meruoca e à Praia do Presídio, regiões localizadas respectivamente no interior e no litoral leste do Ceará.

Na busca por uma *mise-en-scène* que concretizasse a ausência na ação de uma atriz (novamente Andréia Pires) em cena, Breno Baptista realiza o curta *Monja* (2011), que tem como ponto de partida a imagem de uma mulher sozinha em uma cama de casal. É uma personagem que se caracteriza mais por suas ações físicas do que por suas intenções psicológicas, que em nenhum momento são apresentadas no filme. É a natureza de um corpo performático na cena que marca o tom deste curta.

Já Luciana Vieira realizou dois curtas que investigam de forma delicada sua própria intimidade: *Jaime* (2011), um breve ensaio que acompanha a visita do pai da realizadora ao avô internado em um hospital; e *A Namorada do Meu Pai* (2011), que surgiu de uma pesquisa do arquivo familiar da realizadora e resultou em um filme-sachê – como costuma pontuar a realizadora – com duração de apenas 34 segundos, criado em parceria com Lara Vasconcelos.

É importante não deixar de considerar o trabalho de Salomão Santana como montador de boa parte destas produções dos estudantes de cinema da UFC, em parceria colaborativa com sua produtora Peixe-Flor. Como realizador, Salomão criou curtas como *A Curva* (2007), *Jarro de Peixes* (2008) e *Roberto Cabeção* (2011), que usam imagens de arquivo de família como matéria-prima para a construção de suas narrativas.

Últimas anotações

Ao abrigar uma pluralidade de estéticas e múltiplas visões de mundo, a nova produção audiovisual cearense demonstra a cada dia maior amplitude e a possibilidade de se desenvolver ainda mais. Mesmo com propostas tão distintas, os filmes que brotam desta cena compartilham características comuns: são produções realizadas com poucos recursos, com equipamentos baratos e de fácil acesso e que buscam ousar na linguagem.

Na contramão de um cinema tradicional local que sedimentou suas bases em filmes que investem em temas regionais, a recente produção audiovisual cearense procura estar sintonizada com as questões que atravessam o cinema contemporâneo, em uma relação transnacional que

ultrapassa territórios geográficos. São filmes que também se deixam contaminar pelo envolvimento com processos criativos de outras artes e que assumem a imperfeição e o inacabado como estratégia política de um cinema possível de ser feito no Ceará.

Filmes de uma nota só: considerações
sobre *Vida* e *A casa de Sandro*

Carla Maia¹

Uma antiga história: Zêuxis e Parrásios, certa vez, disputaram quem seria capaz de pintar o melhor quadro, o mais próximo da perfeição. Embora Zêuxis tenha pintado uvas com tamanha precisão que atraiu os pássaros, foi Parrásios quem venceu a disputa. Ele não pintou uvas, mas uma cortina. Diante do quadro, seu adversário solicitou que as cortinas fossem abertas, para que ele pudesse ver o que se escondia atrás dela. O vencedor da disputa foi aquele capaz de aguçar o desejo do espectador, através do gesto de velar, em vez de revelar seu objeto. O triunfo de Parrásios é o da opacidade sobre a transparência.

Pintar um retrato como véu é o procedimento de dois filmes que compõem a mostra Cinema de Garagem: *Vida* (2008), de Paula Gaitán, e *A casa de Sandro* (2009), de Gustavo Beck. Embora bem distintos em forma e conteúdo, esses são documentários que optam pelo encobrimento, e não pela revelação. Os filmes também compartilham o fato de serem focados numa única personagem – a atriz Maria Gladys, no caso de *Vida* e o artista Sandro Donatello Teixeira, em *A casa de Sandro*.

¹ A autora agradece à Cláudia Mesquita pela colaboração na escrita e leitura do texto.

Cláudia Mesquita (2010) já chamara a atenção para a recorrência, na cinematografia brasileira recente, desses filmes de uma personagem só, de verve biográfica. Entre eles, além do próprio *Vida*, a autora inclui *Acácio* (2008), de Marília Rocha, *Santiago* (2007), de João Moreira Salles e *Pan cinema permanente* (2008), de Carlos Nader. Em comum, tais filmes teriam o fato de se constituírem como “discursos particularizantes”, que suspeitam da interpretação, da totalização e da mera informação, e assim evitam “remeter o dado pessoal a um quadro geral; declinam valores tais como representatividade, generalidade, tipificação, diagnóstico crítico” (MESQUITA, 2010: 105). Como consequência, em lugar de pensar o outro como um “tipo” que remeteria a um “outro generalizado” (o negro, o pobre, o estrangeiro, a mulher), o foco é reduzido ao ponto mínimo da relação entre sujeito que filma e sujeito filmado, fazendo vacilar os polos entre eu e outro num jogo em que cineasta, personagem e espectador estranham-se uns aos outros, mais do que se reconhecem. Trata-se mesmo de fazer deslizar a noção de alteridade, de um “outro” substantivo para um “outro” relacional, firmado na relação, no encontro, “outro” que permanece como segredo jamais apreendido, jamais decifrado.

Dentre as principais características apontadas por Mesquita para esses filmes biográficos ou filmes-retratos, está a não separação, ou não apagamento do retratista. Estes implicam-se na obra que compõem, como séculos antes também fizera Jan van Eyck em *O casal Arnolfini*, ao incluir, no retrato de um rico comerciante com sua esposa, a frase: “Jan van Eyck esteve aqui”. Semelhante não apagamento vem sublinhar o fato de que ambos, retratista e retratado, estiveram juntos, compartilharam um mesmo

espaço e um mesmo tempo e criaram algo novo através dessa partilha. Como consequência, tais obras resistem à pretensão de conferir, ao mundo filmado, uma autonomia ou uma aparente naturalidade que o viesse descolar do gesto que, afinal, o recria.

A casa de Sandro e *Vida* são filmes que investem nesse gesto de recriação a partir dos encontros que efetivam de modo bem particular. Avessos a qualquer naturalização do discurso, esses são filmes fortemente marcados por suas características formais. O que merece nota é o modo como tais características acabam por compor “retratos quase apagados em que se pode ver perfeitamente nada”, como gostaria o poeta. São filmes de imagens veladas, que convocam o espectador ao trabalho de ressignificar as imagens e sons, sem determinar uma interpretação unívoca e definitiva. Se “aos filmes falta, em geral, o mistério” (BUÑUEL, 1983: 335), é por apostar numa linguagem que sugere mais do que expõe seu sentido que essas obras ganham força e relevância.

* * *

É assim que Gustavo Beck visita a casa de Sandro: discreta e pacientemente, trabalhando cada plano e cada corte com uma consciência cinematográfica sem afrouxamento. Trata-se de um filme extremamente econômico, que investe na duração e no enquadramento de cada um de seus planos. Na contramão do que se espera de um filme dedicado a um personagem, Beck evita se aproximar demais, forjar uma intimidade que viesse revelar confissões ou segredos daquele que filma. Antes, o diretor faz da distância um operador visual e sonoro: a câmera está sempre posicionada ao longe, os planos são abertos, com raros primeiros planos.

Frequentemente, há obstáculos que encobrem parcialmente a visão (uma vidraça, algumas folhagens), como que a impedir o acesso imediato ao outro filmado. Ao fazer uso da teleobjetiva, a fotografia trabalha também com uma distância focal que destaca ora o fundo ora a frente da imagem. Sandro e seu entorno, corpo e casa, destacam-se um do outro, pelo trabalho focal. Desse modo, torna-se dificultoso afirmar o pertencimento do personagem até mesmo à sua própria casa – ele permanece apartado e, à medida que o filme avança, esse distanciamento não se dilui, apenas se reafirma. Permanece lá, ao longe, o personagem, e de cá, permanecemos igualmente apartados de seu universo.

Semelhante modo de trabalhar a distância como elemento fílmico é coerente com um dos principais dilemas envolvidos na dinâmica do encontro: “a questão de até onde ir, que distância manter em relação ao outro, que garantias prever no dispositivo” (MIGLIORIN, 2010: 15). Um dos maiores desafios do documentário é justamente encontrar uma forma de estar com o outro, “tornar visível um modo de vida sem fazer com que essa aproximação se confunda com um modo de gestão da vida do outro, um modo de inventariar mais uma excentricidade” (MIGLIORIN, 2010: 12). Desafio ao qual *A casa de Sandro* responde ao se colocar ao longe, à espreita, criando imagens e sons marcados pela sutileza e pela discricção.

Semelhante estratégia de preservar um distanciamento que não se elide está presente também em *Chantal Akerman, de cá* (2010), outro filme de Beck com uma personagem só (e poderíamos citar, ainda, o curta *Ismar*, de 2007). Em *Chantal Akerman, de cá*, filme-dispositivo, Beck filma uma entrevista com a diretora do título num único plano-sequência, com a câmera posicionada do lado de fora

da sala em que acontece a ação, a uma distância suficiente para que o batente da porta configure um quadro dentro do quadro. As lições de Chantal reverberam no trabalho do diretor: é preciso fazer sentir o tempo, não roubá-lo do espectador, é igualmente preciso compor com as linhas, com a geometria da casa, suas portas, janelas, corredores. Em *Sandro*, não seria errôneo afirmar que a casa torna-se, ela também, personagem, quiçá assumindo o protagonismo (como sugere o próprio título). Esse modo de conferir função significativa ao espaço é bem caro ao cinema de Akerman e, ao que tudo indica, também ao de Beck.

Se o espaço é o da casa, há uma aposta em sua face exterior: é fora dela que acompanhamos Sandro durante boa parte do filme. Essa atração pelo exterior, também indicada no modo como a paisagem sonora é construída – com a predominância de ruídos e rumores do mundo (cantos de pássaros, silvos de insetos) – contribui para complexificar o retrato que se faz do artista, sem apelos a uma interioridade que se veria finalmente exposta pelo filme. Antes, de Sandro se conserva nada mais que sua aparição fugaz, momentânea, no jardim, entre os bichos, entre as plantas. Sabemos pouco, bem pouco sobre ele – já teve uma hérnia, cumpriu exército, tem uma companheira, bebe coca-cola. A figura do artista, sobretudo na primeira parte do filme, permanece numa espécie de anonimato obstinado, que o desapossa de sua identidade, o esvazia, nada revela. Assim, o filme opera por subtração, não pelo acúmulo de elementos.

Se o tempo é da espera, é por investir nele que se alcança os momentos marcantes da narrativa. O primeiro plano do filme já nos oferece um desses momentos: vemos uma rã boiar n’água, a adivinhamos morta frente a seu corpo inerte até que – pequeno milagre – ela finalmente

se move e nada para a margem, para algum lugar fora do quadro. Foi preciso esperar para que ela se movesse, como será preciso esperar para que Sandro finalmente venha a executar alguma ação significativa, lá pela metade do filme – começar a pintar um quadro, apenas para, num segundo momento, encobri-lo de tinta branca, como quem retira da obra sua forma, propondo um recomeço que não encontra desenlace.

Mais uma vez, o conteúdo e o sentido restarão velados, encobertos. O quadro de Sandro – e o filme de Beck – apostam na opacidade como recurso expressivo, recusam qualquer identificação ou determinação. Investe-se numa linguagem que nada mais busca que o exterior de toda linguagem, sua matéria – tinta e óleo, no caso do quadro, imagens e sons, no caso do filme. O encontro do artista e do diretor não resvala numa amizade explícita, num pacto de companheirismo ou coisa que o valha. O dialogismo entre os dois é firmado não como conversa direta, aos moldes da entrevista, recurso recorrente e até um pouco gasto no documentário, mas através de um eco sutil que as ações de um encontram nas ações de outro. Beck e Sandro têm algo em comum quanto ao método de criação: se atentarmos para o modo como Sandro pinta seu quadro, veremos como ele executa um traço, faz uma pausa, toma distância, observa, volta à tela e faz outro traço, e daí uma nova pausa, uma mudança de ângulo, mais uma observação. O filme revela uma minúcia análoga em seu modo de lidar com as formas que cria: é preciso compor o quadro, mas é preciso, antes de mais nada, esperar e observar para descobrir qual o próximo passo, o próximo traço.

Se a força do filme está em sua recusa a ceder ao jogo da transparência, seria preciso, no entanto, questionar se se-

melhante procedimento que impõe uma *mise-en-scène* rígida, extremamente controlada pelo diretor, encontra sempre sua medida exata. Pois o filme, ao permanecer atrelado a essas escolhas – planos fixos e abertos, *travellings* calculados com precisão, longa duração – acaba por se privar de um certo risco necessário para o documentário, aquele que permite que algo do mundo filmado venha afetar a cena, no sentido mesmo de criar afeto e vínculo. O dispositivo prevê garantias demais, e embora boa parte do mérito do filme seja devido a esse uso consciente dos recursos cinematográficos, isso não impede que, por vezes, ele se torne rarefeito e distante em excesso, fazendo com que a mão ou o olhar do retratista pese sobre o retratado. Isso pode se tornar problemático, uma vez que é importante para o documentário que a relação com o outro seja tratada como questão pulsante, jamais como recusa ou diluição: ainda que exposta em suas dificuldades, é preciso não abrir mão dessa relação, insistir nela. O plano final do filme, em que vemos o diretor entrar em cena para uma espécie de jantar de despedida, acaba por lhe restituir algo dessa relação que se ameaçava rompida à força de um formalismo autossuficiente, muito bem cuidado e visualmente notável, mas por vezes desprovido de alguma perturbação que o viesse desestabilizar.

De todo modo, considero *A casa de Sandro* um filme relevante para uma reflexão sobre os limites da representação, e sobretudo para o que permanece como ruído e rumor, resistindo ao apelo realista ou naturalista. O minimalismo formal do filme sugere mais do que uma primeira visão permite acessar e, a cada vez que o revejo, algo de inédito se apresenta à minha compreensão, algo que apenas meu trabalho como espectadora permite aparecer. É por

convocar o olhar do espectador, olhar ativo que deve produzir sentido a partir de elementos mínimos e discretos, que o filme alcança seu mérito.

* * *

É através de recursos e procedimentos bem distintos que Paula Gaitán compõe o retrato de Maria Gladys em *Vida*. Se *A casa de Sandro* encontra um tom e uma forma estáveis, que constroem um discurso homogêneo e coeso, *Vida* aposta no hibridismo e na heterogeneidade dos registros. O encontro da diretora com a atriz sustenta-se através de uma parceria criativa que propõe, para além do clássico recurso dos depoimentos e do diálogo, uma série de situações e performances nas quais ambas se implicam. Logo na sequência inicial, vemos uma série de porta-retratos velados e desvelados por um tecido vermelho, que culmina na imagem de um porta-retrato... sem retrato. Enigmática, a abertura do filme já coloca questões: “impossibilidade do retrato, ou retrato a preencher a partir da relação contingente e criativa que o filme (que ali se inicia) vai erigir e reportar?” (MESQUITA, 2010: 117).

Como procedimentos recorrentes, além do uso do véu e da constante utilização de fotografias da atriz, há a visitação de lugares da memória (como a ponte do Méier, na região da estação de trem que a levava para escola), a repetição (de versos e/ou poemas inteiros) e o uso das imagens de arquivo, trechos de filme em que Gladys atuou. É na sequência de Gladys na estação de trem que vemos a primeira inserção de uma imagem de arquivo – uma breve cena (de qual filme, não nos é dado saber) em que ela diz “Adeus”. A personagem está de partida, como, de resto, a atriz que se quer retratar, sempre a esquivar-se do enquadramento de

um retrato convencional. É nessa mesma sequência que se ouve o primeiro poema do filme, versos de Fernando Pessoa: “No tempo em que festejavam os dias dos meus anos / Eu era feliz e ninguém estava morto / Raiva de não ter trazido o passado, roubado na algibeira!...”²

Em sequência ao poema, após vermos mais algumas imagens parcialmente veladas pela sombra, a Gladys de hoje caminha ao longo de um muro. Feito o corte, ela continua a caminhar, mas em imagem realizada cerca de 45 anos antes, em plano de *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra. Com o passado “roubado na algibeira”, o filme realiza um deslocamento temporal que irá se repetir em “lampejos”, numa montagem “por contato” que, como sugere Mesquita, é orientada por afinidades visuais, por um certo modo de repetir um mesmo enquadramento ou dar continuidade a um movimento:

Desse modo, multiplicam-se sugestões: podemos pensar em uma espécie de súbita coincidência extratemporal entre passado e presente (segundo a lógica das lembranças involuntárias, que Proust tematiza tão bem); mas também lembrar, com Bergson, que “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças” (MESQUITA, 2010: 118).

Imagens heterogêneas passam, desse modo, a sugerir um vaivém entre tempos e lugares que sublinham os percursos da memória na medida de sua oscilação e de suas falhas. Fora de qualquer cronologia ou racionalização, o filme apresenta as imagens do passado enquanto fragmentos que retiram daí, de sua incompletude e instabilidade, sua

² Fragmento do poema Aniversário, escrito em 1929 sob o pseudônimo de Álvaro de Campos [N.E.]

força expressiva, abdicando de qualquer pretensão à totalidade ou organicidade. Antes, o filme investe num constante movimento “entre uma espécie de memória-ação, que se inscreve no corpo da personagem, através de *performances* no presente (...) e memória-evocação, presente no gesto mais tradicional de recordar o passado, que aparece na forma de relatos para a câmera” (MESQUITA, 2010: 117).

Nos momentos mais performáticos, vemos Gladys caminhar, dançar, recitar poemas, fumar, contemplar o espelho, cobrir-se com véus. Cada movimento resulta de um jogo mútuo de invenção da cena pela personagem tanto quanto pela diretora. Sem apostar na naturalidade e na espontaneidade, o filme investe em situações catalisadas pela câmera. Desse modo, como ressalta Mesquita, a dimensão representacional é amortecida pela performativa – em lugar de um tipo sociológico sobredeterminado por ideias prévias, o filme investe nos gestos e falas da personagem com um elevado grau de liberdade. Há um abandono das pretensões biográficas convencionais, evidente no modo como o filme abre mão de uma cronologia ordenada dos fatos da vida da atriz. Mesmo quando resgata trechos de filmes estrelados por Gladys, tais trechos são montados com a mesma liberdade com que a atriz inventa seus passos de dança ou repete os versos de um poema. Não há créditos sobre as imagens, que pudessem nortear o espectador entre títulos e anos de produção. As imagens do passado são articuladas com as imagens do presente da tomada, de modo a criar camadas de significação que ultrapassam, em muito, qualquer sugestão de uma trajetória biográfica coerente e estável.

Como sugere Mesquita, tais excertos do passado articulam a memória íntima da atriz com uma história coletiva, sugerindo interpenetrações e mútuos afetamentos entre o

privado e o público. Aqui, vale marcar uma diferença entre *A casa de Sandro*, filme todo dedicado ao presente da tomada e que se exige de qualquer esforço de contextualização, e *Vida*, que, embora recuse tomar o contexto como elemento ordenador da obra, não deixa de convocá-lo.

À medida em que opera um registro desses tempos heterogêneos (imagens de arquivo/imagens do presente), o filme inventa um tempo próprio, composto em saltos e lampejos, bem aos modos da memória (que só recupera o vivido na medida em que elide boa parte dele e o reinventa). É assim que Gladys dá início a suas lembranças: ela conta que, a cada aniversário, sua mãe escolhia uma cor de vestido e acrescenta que, no ano em que ela se vestiu de amarelo, sofreu com uma paralisia infantil. “Nunca vista amarelo”, disse sua mãe, “não te deu sorte.” Trata-se de uma memória que recupera cores e detalhes, sem com isso reconstruir o passado por inteiro: uma memória que se recupera como fragmento e não como monumento (MESQUITA, 2010: 118). As falas de Gladys não são plenas; antes, dão testemunho do que há de inacabado nessa autoconstrução da personagem.

O uso expressivo da repetição também é revelador desse modo de tratamento temporal afeito a lacunas e elipses. Em diversas cenas, Maria Gladys declama poemas e versos diversos, repetidamente: “lembrar é quase promessa, é quase, quase alegria”. Ecoando nos versos declamados repetidas vezes por Gladys, o pensamento de Deleuze lembra-nos que “não é por acaso que um poema deve ser aprendido de cor. A cabeça é o órgão das trocas, mas o coração é o órgão amoroso da repetição” (DELEUZE 1988: 11,12). Seria simplista fazer uma leitura do filme encontrando nessa repetição dos versos um recurso estilístico gratuito. Prefiro

ler a repetição à maneira sugerida por Deleuze, enquanto “uma conduta necessária e fundada apenas em relação ao que não pode ser substituído. Como conduta e como ponto de vista, a repetição concerne a uma singularidade não trocável, insubstituível” (DELEUZE 1988:11). A cada vez que Gladys repete um verso, ele soa diferente, ainda que seja o mesmo. “Para ser parecido, tem que ser muito diferente”, declama a atriz, lendo em voz alta a frase de Caetano Veloso anotada em sua agenda. Assim, a repetição não remete a qualquer generalidade, semelhança, igualdade ou equivalência, mas a algo que é único e singular, algo que, de tal modo insubstituível, só pode ser repetido. Afinal, a vida inventa na medida em que se repete e procria.

Nesse sentido, é marcante no filme a aparição da filha de Gladys, Maria Thereza Maron, sobretudo na sequência em que ambas dançam juntas, numa coreografia que aponta não para o passado, mas para algum tempo futuro, indeterminado, apenas entrevisto. Longe de toda posse, a relação com a filha é a que permite pensar esse tempo do novo, tempo futuro, promessa de continuidade. Como defende o filósofo Levinas, a relação de filiação é preciosa, na medida em que “é uma relação com outrem em que outrem é radicalmente outro, e em que, apesar de tudo, é de alguma maneira, eu” (LEVINAS, 1982: 61). O futuro é o tempo do Outro, como também o tempo do amor:

Há que reconhecer o seu lugar excepcional entre as relações. É a relação com a alteridade, com o mistério, quer dizer, *com o futuro*, com aquilo que, num mundo onde tudo está dado, nunca está lá, com aquilo que não pode estar onde tudo está (...)” (LEVINAS, 1983: 81,82)

O amor sela o pacto com o imponderável, o imprevisível e o milagre. Seu tempo é aquele que não sabemos identificar, nem controlar, que aponta para fora do que conhecemos. Assim, o enigma de *Vida* se sustenta amorosamente, através das idades: pelas memórias que recupera, pelos encontros que agencia no presente, e sobretudo por se lançar ao futuro, nos passos coreográficos entre mãe e filha. Cabe notar ainda como, nessa sequência da dança, quem comanda a câmera é a atriz, fazendo as vezes de diretora. O filme conta com esse dinamismo da atriz para se fazer – daí novamente se afastando dos procedimentos de *A casa de Sandro*. Se, neste último, identificamos um distanciamento central para os procedimentos do filme, em *Vida* há uma proximidade entre as duas mulheres – não por acaso é um filme que abusa dos primeiros planos – proximidade que se revela sobretudo no modo como elas inventam juntas as imagens e sons que compõem a obra. Gaitán não controla tudo, ela abre seu filme a Gladys, deixa que sua performance o afete e o conforme, o que certamente contribui para seu hibridismo. Seu método de trabalho aposta na intuição, menos que na racionalidade, contrastando com as escolhas plenamente controladas e conscientes que notamos em *A casa de Sandro*.

Entretanto, Gaitán não deixa de imprimir traços de sua estilística, sobretudo sua predileção por um tom poético e fortemente carregado de simbolizações. Não por acaso, objetos como o espelho e o véu são explorados no filme como instrumentos de produção de sentido, numa clara aproximação às vanguardas não narrativas, que recusam a transparência da construção clássica da história em proveito do relacionamento entre a câmera e os objetos filmados. “Se observa assim, se olha no espelho”, pede Gaitán a Gladys,

como quem propõe que a atriz faça, dessa autocontemplação, seu auto/alter/retrato. A certa altura, vemos no reflexo não apenas a atriz, mas novamente sua filha, entre outros rostos de mulheres. Afirma-se com isso uma imagem da atriz que se compõe de outros, ou outras, num procedimento que também comparece em *Agreste* (2010), mais um filme de Gaitán dedicado a uma só personagem, no caso, a também atriz Marcélia Cartaxo. A sinopse do filme já indica esse interesse pela desidentificação de sua personagem: “*Agreste* pode ser vários lugares, tal como Marcélia Cartaxo pode ser várias mulheres, inclusive ela mesma.” Uma sequência específica desse filme, por volta do vigésimo oitavo minuto, é emblemática. Vemos uma série de primeiros planos fixos, com diferentes rostos de mulheres que encaram a câmera. Na banda sonora, sinos, sons de vozes e, de repente, algo que soa como um canto de mulheres indígenas. A série tem fim com a imagem de Marcélia, de volta, deitada sobre a relva. A atriz, desse modo, faz elo com todas as mulheres, não por uma identidade, e sim pelo traço inexorável da alteridade – o enigma contido no rosto de cada uma delas.

Outro recurso que *Vida* compartilha com *Agreste* é o uso das fotografias, que está presente também em *Diário de Sintra* (2008). Em *Vida*, as imagens de Gladys quando jovem são bem mais que um testemunho ou lembrança de sua história passada. Assim como as imagens de arquivo de seus antigos filmes, as fotografias guardam em si uma potência temporal que as lança, novamente, ao futuro. Desde Roland Barthes, sabemos como a fotografia força a convivência de dois tempos heterogêneos: “isto foi” e “isto

será”³. Ao reter um instante já passado, a fotografia o faz reverberar num tempo por vir em que a imagem resiste e é ressignificada (no filme, pelo menino que encontra uma foto na areia da praia e a contempla, e, afinal, por nós mesmos, espectadores).

É por se esquivar de fazer do presente um mero palco para os relatos do passado, e por investir no futuro enquanto promessa e renovação, que Gaitán cria para Gladys seu retrato sem retrato, emoldurado pelo lirismo de suas imagens e sons. Na cena final, vemos, uma vez mais, o véu – só que, dessa vez, já não buscamos saber o que se esconde por detrás.

* * *

Buscamos argumentar como esses filmes se configuram através da opacidade, da incompletude e da abertura de sentidos. Na recusa da vocação mimética do retrato (presente desde sua etimologia, posto que a palavra é originária do latim *retrahere*, “copiar”), ambos inventam para si modos muito particulares de representação. Para além da compreensão rasa que toma o documentário como um cinema firmado sob uma espécie de contrato com o real, um certificado de garantia de representação da “vida como ela é”, estamos diante de dois trabalhos que dão testemunho da potência da linguagem enquanto inventora de possíveis, linguagem com a qual se experimenta e se recria, fora da lógica da informação que domina o repertório visual e sonoro de nosso tempo. Que isso desestabilize o espectador, retirando-o de sua posição confortável e forçando-o

³ Citação a BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. [N.E.]

ao trabalho de produzir sentido a partir de significantes nublosos, indeterminados, é o mínimo que esses filmes alcançam. No limite, tais obras vêm desafiar um certo modo de funcionamento dos poderes, que só “sabem lidar com as reivindicações que partem de um lugar definido”, reafirmando o documentário como “lugar de indefinição, inapreensível”, “nome de uma liberdade no cinema” (MIGLIORIN, 2010:9).

Como questão a ser desenvolvida, resta pensar em que medida uma aposta na indeterminação não chega a gerar também seus impasses e contradições. Há que se concordar que “o interesse desse movimento de particularização (e de intensificação do ‘performativo’) não impede que o vejamos como sintoma da dificuldade de se representar a experiência social hoje – especialmente se pensada coletivamente” (MESQUITA, 2010: 106). É preciso cautela para que esse elogio da singularidade, da distância e da opacidade não implique numa desconexão ou retirada dos filmes em relação às questões de nossa época. Saber criar com liberdade sem esquivar-se da necessidade de pensar e continuar o mundo – eis a urgente tarefa que o cinema lança aos que hoje, nele, se engajam.

Referências bibliográficas

- BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (org). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- LEVINAS, Emmanuel. Ética e Infinito. Lisboa: Edições 70, 1982.

_____. Le temps et l'autre. Paris: Quadrige, 1983.

MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. Revista Novos Estudos CEBRAP, n.86, março de 2010, p. 105-118.

MIGLIORIN, Cesar (org.). Ensaios no real. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

Gregarismo e teatralidade

Carlos Alberto Mattos

Minha relação com os chamados Novíssimos tem sido tensa, crítica, dividida, mas por isso mesmo vital, pelo menos para mim. Quando resenhei o livro *Cinema de Garagem* para a revista *Filme Cultura*¹, destaquei os aspectos que mais me tocam nessa produção. A começar pelo fato de que os filmes respondem a um desejo mais de expressão que de reconhecimento. Em alguns casos, o propósito de viver “no” cinema supera o de viver “do” cinema, refletindo uma linha de continuidade entre o profissional e o vivencial.

Interessa-me uma noção mais contemporânea de autoria, em que os vários signatários ora se agrupam em conjuntos, ora se permutam em redes através de vários estados. No entanto, não compactuo com a desqualificação completa da ideia de autoria apenas porque ela seja repartida ou mesmo supostamente partilhada. Quando um agrupamento procura a harmonia ou certo diálogo na criação coletiva, temos, mais que a dissolução do autor, a afirmação de um autor suprapessoal, uma espécie de corpo com várias cabeças.

A busca da harmonia, ao que parece e é celebrado em

¹ MATTOS, Carlos Alberto. *Cinema de Garagem*. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 54, p. 88-89, maio 2011. [N.E.]

livros como *Cinema de Garagem*, configuraria uma virada afetiva no cinema jovem brasileiro. Um modo de criação e produção, assim como um sistema de recepção crítica, que quer se pautar pela afetividade entre seus integrantes. Sob o signo do gregarismo, diretores, produtores, técnicos e atores de variada geografia se associam em colmeias para fazer filmes de maneira quase angelical, sem pretender o *mainstream*, nem o circuito “de arte”, nem qualquer proposição política institucional. A ideia de política, aliás, é frequentemente empurrada para as bordas nos momentos de debate, sendo tomada mais como regime de escolhas estéticas ou como articulação de relações no nível do cotidiano.

A superposição de funções entre cineastas, críticos e curadores, se por um lado gerou uma fertilidade de discussões e eventos, por outro deu margem também a um certo apagamento de arestas no campo da recepção. Isso transformou-se numa saudável polêmica a partir do artigo de Felipe Bragança no jornal *O Globo*, em 12/03/2011, e minha resposta no mesmo jornal uma semana depois².

Naquele texto, movido um pouco pelo desejo de contestar diretamente alguns argumentos de Bragança e um pouco pelo propósito de questionar o pacto de cumplicidade então reinante, procurei apontar a distância entre a qualidade dos textos e a qualidade de grande parte dos filmes aos quais se referiam. Correndo o risco de ser o ogro dos

² BRAGANÇA, Felipe. Meu último texto de cinema. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 mar. 2011. Prosa e Verso. Disponível em <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/03/12/meu-ultimo-texto-de-cinema-por-felipe-braganca-368213.asp> e MATTOS, Carlos Alberto. Menos silêncio, por favor. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 mar. 2011. Prosa e Verso. Disponível em <http://carmattos.com/2011/03/19/menos-silencio-por-favor/> [N.E.]

novíssimos (cheguei a ser “bem-vindo ao clube dos malditos”), mencionei a síndrome de autocontentamento com o filme barato e sem rumo. Cheguei a me referir a uma espécie de masturbação recíproca coletiva que acompanhava os intercâmbios de talentos entre grupos e estados da federação. Detectava uma permuta de legitimações ocupando o lugar de uma real aproximação crítica dos filmes.

Descontados os calores da polêmica, e considerados os seus eventuais efeitos sobre a cena, cabe agora aprofundar o olhar sobre uma produção que se apresenta como alternativa a um cinema de resultados comerciais, neste ou naquele espectro do mercado. Trata-se de uma malha de filmes um tanto difícil de delimitar, mesmo por quem se dispõe a fazê-lo, como Marcelo Ikeda e Dellani Lima. O rótulo “Cinema de garagem” tem cola frágil, desliza com o suor da cerveja e muitos convivas nele não se reconhecem. Tem áreas de intercessão com outros modos de produção, sobretudo em Pernambuco, Minas, Rio de Janeiro e São Paulo.

Na medida em que abrimos um pouco mais o foco para o campo de um “jovem cinema brasileiro do século XXI” (parte do subtítulo do livro de Ikeda e Lima), fica mais interessante o trabalho de detectar opções estéticas, processos de construção e mesmo filiações de filmes entre si tão diferentes. Aqui encerro essa pequena crônica da minha recepção durante as últimas temporadas e passo a desenvolver um traço que me parece constitutivo de grande parte desses filmes, que é a teatralidade da performance.

* * *

Em texto publicado no número 56 da revista *Filme Cultu-*

ra, lançada em junho último³, abrangia também filmes que não se enquadram estritamente ao “cinema de garagem”. Abordei o assunto a partir de uma tensão, presente no cinema brasileiro contemporâneo, entre a busca de novos caminhos e a referência a formatos do passado; entre a pulsação de vida que anima certos filmes e o desejo de construir marcas estéticas reconhecíveis. Nessa tensão, algo que se pode aferir como concreto e visível é o recurso frequente à teatralidade. Não me refiro aqui a uma relação explícita e nominal com o teatro, esta também bastante frequente. Falo de uma qualidade teatral que apenas contamina a estrutura e a enunciação de tantos filmes, fazendo com que a linguagem cinematográfica muitas vezes se condicione ao jogo entre atores e espaço cênico, ou mesmo potencialize esse jogo pelos efeitos da duração e da montagem.

Podemos localizar duas tendências predominantes numa retomada de sentidos de teatralidade próprios de outros momentos históricos do cinema brasileiro. Enquanto um segmento do cinema mais voltado para a invenção e a experimentação retoma signos e comportamentos cênicos do Cinema Marginal das décadas de 1960 e 70, filmes de ambições mais comerciais assumem seu parentesco com a chanchada dos anos 1930 a 60. Cabe ressaltar que essa separação não é rígida, uma vez que muitos procedimentos da chanchada foram reabilitados pelos ditos marginais e hoje se fazem igualmente presentes em filmes de pretensões bastante distintas. A teatralidade é um deles.

Essa nova-velha teatralidade envolve diversos traços gramaticais a partir da concepção das cenas e de sua par-

ticipação na economia narrativa dos filmes. De maneira geral, ela se manifesta no entendimento da cena não como recorte de uma realidade em pleno fluxo, mas como situação vivida num palco virtual, cujos limites são vistos claramente. Limites não apenas espaciais, mas também temporais, uma vez que a cena contém uma semiautonomia, relacionando-se com as outras de maneira rarefeita, poética, indireta.

Vejam os exemplos de dois *road movies* recentes: *Estrada para Ythaca*, dos Irmãos Pretti e Primos Parente, e *A Fuga da Mulher Gorila*, de Felipe Bragança e Marina Meliande. Por mais que o gênero imponha sua narratividade por natureza progressiva, o movimento (a história) importa bem menos que as grandes pausas (situações), quando a ação se exerce mais como performances isoladas do que como elos de uma corrente dramática. Há em cada uma dessas grandes pausas uma unidade de tempo e espaço que remete à cena teatral, mesmo quando não se constituem de planos-sequência. Em *Ythaca*, tanto a parada para almoço numa clareira quanto a conversa com dança e música diante dos faróis do carro (que transformam um trecho de estrada escura em palco frouxamente iluminado), fazem do quadro uma espécie de *tableau vivant*, com atores reunidos em esquetes assumidamente teatrais.

A reunião de atores dentro do quadro, quase sempre em posição frontal, era exercida com frequência tanto nas chanchadas quanto nos filmes marginais. Nas primeiras, valia a herança do teatro de revista, onde os atores se dirigiam ambigualmente uns para os outros e para a plateia. A clássica comédia *Aviso aos navegantes*, por exemplo, trazia arranjos cênicos que “justificavam” essa frontalidade: as conversas no convés do navio, num balcão ou na plateia dos

³ MATTOS, Carlos Alberto. Cinema de Performance. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 56, junho 2012. [N. E.]

shows, transcorridas inteiras num único plano com todos os participantes dentro do quadro. Poucas cenas, as mais funcionais ou de correria, eram decupadas em diversas tomadas. A maioria das sequências compreendia alguma performance musical, número de mágica ou gag, vistos em sua inteireza.

Nos filmes recentes de diretores jovens identificados com o cinema de invenção, percebe-se o que Cezar Migliorin atribui a uma “crise do roteiro”. E aqui cabe citar um trecho de seu ensaio *Por um cinema pós-industrial*⁴:

“O desconforto com o modelo industrial é algo que está nos filmes, na organização dos sets, na dimensão processual das obras que com frequência têm rejeitado a ideia de continuidade entre projeto e produto, como na lógica industrial. Se pensarmos em alguns importantes cineastas contemporâneos, como Pedro Costa, Abbas Kiarostami, Eduardo Coutinho, Miguel Gomes, Apichatpong Weerasethakul, Jia Zhang-ke, todos eles teriam sérios problemas para aprovar projetos e terem suas contas aceitas na grande maioria dos editais brasileiros, uma vez que trabalham o filme dentro de um processo de construção em que o projeto é composto de intenções, encontros, performances, compartilhamentos – e não de roteiro e realização, como prevê a lógica industrial”.

Como vários desses longas são feitos à margem dos editais, a preocupação com a escritura se dilui em benefício do momento da filmagem. As cenas são então con-

⁴ MIGLIORIN, Cezar. Por um cinema pós-industrial: Notas para um debate. In: Revista Cinética. Fevereiro de 2011. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. [N. E.]

cebidas como algo que fica entre a experiência (vívida) e a experimentação (encenada). O resultado são filmes compostos por uma sucessão de performances. *Os Residentes*, de Tiago Mata Machado, com seus esquetes godard-debordianos sobre guerrilha e poder, é talvez o exemplo mais acabado desse tipo de filme “espatifado contra a parede” (no feliz dizer do crítico Fábio Andrade)⁵. A recusa à progressão e à continuidade dramática transfere a ênfase para o fragmento, a cena estanque. É claro que nem todos são filmes em cacôs. Nem todos enfocam situações nas vidas de seus personagens de maneira tão pouco linear quanto *O Céu Sobre os Ombros* (Sérgio Borges), *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro) e *Transeunte* (Eryk Rocha). Mas, ainda quando há cronologia e lógica de causa e efeito, como em *Riscado* (Gustavo Pizzi) e *Os Monstros* (Prettis-Parentes), a força das unidades e a sua relativa completude se impõem sobre a tênue linha que as une.

Os Residentes, história de um grupo de jovens atores encerrados numa casa prestes a ser demolida, enfeixa uma série de características extremas desse modelo. Seu diretor admitiu que cada momento deveria ter “a sua autonomia em relação ao todo”. E acrescentou: “Mesmo porque não quero nem consigo filmar cenas meramente funcionais”. Esse princípio é levado para dentro do filme através da fala de um personagem que soa como manifesto. Ele diz que “o jogo deve tomar conta da vida inteira” no rumo de uma “construção experimental da vida cotidiana”, composta de

⁵ Crítica de Fábio Andrade a *Os Residentes*, publicada na Revista Cinética. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/osresidentes.htm> [N.E.]

⁶ Entrevista a Marcelo Miranda, publicada no Jornal O Tempo em 17/02/2012. Disponível em <http://noextracampo.blogspot.com.br/2012/02/tiago-mata-machado-fala-de-os.html> [N.E.]

“momentos percíveis deliberadamente preparados” e cujo êxito é seu “efeito passageiro”.

Tanta rarefação de intenções e resultados pretende, de alguma maneira, apagar os limites entre arte e vida, incorporando elementos de uma à outra – algo aliás muito caro à *performance art*. Estamos então no terreno da teatralização da vida e da distensão da arte para fora dos limites da economia narrativa. A performance se aproxima do ritual, em que o tempo é aquele que a cerimônia requer, não o que lhe seria imposto por outras razões. Um casal de atores que são cônjuges de fato discute sua relação entre lágrimas e depilações numa sequência de 15 minutos de *Os Residentes*. Os quatro atores de *Os Monstros* entregam-se a uma igualmente longa performance de improvisação jazzística nos minutos finais do filme. Outra longa cena de jazz aparece em *As Horas Vulgares* (Rodrigo de Oliveira e Vitor Graize). O jazz, por sinal, consolida esse ideal de unidade na improvisação, permitindo que o inconsciente do grupo aflore e seja assimilado pelo Outro, que é a plateia.

Nos rituais da performance, a confusão entre atores e personagens é uma constante. Isso está na raiz das experimentações de vários desses filmes, com destaque para *A Falta que nos Move*, transposição para a tela da aventura de criação teatral proposta por Christiane Jatahy. O fato de os atores se tratarem por seus próprios nomes, levarem à cena fragmentos de suas realidades e incorporarem o acaso das filmagens cria uma área cinza na representação, uma hibridiz de registros já bastante praticada nas combinações de ficção e documentário. Quem diante de filmes como esse lembra-se do trabalho de Jorge Bodanzky, Orlando Senna e João Batista de Andrade nos anos 1970 (*Iracema, Giti-rana, Diamante Bruto, Caso Norte, Wilsinho Galileia*) cer-

tamente está pensando na mescla de procedimentos e na disposição para atirar o filme na poeira da realidade. E terá mais razão ainda em remontar ao cinema marginal, que forneceu as bases para tais experiências.

O próprio Andrade, com *Gamal, o Delírio do Sexo* (1970), assim como José Agrippino de Paula em *Hitler Terceiro Mundo* (1968) e Rogério Sganzerla muito especialmente em *Sem Essa, Aranha* (1970), calçou seus filmes na sucessão de performances, boa parte delas ocorridas nas ruas, diante do olhar surpreso dos populares. A intervenção no espaço público era então uma estratégia de produção e autoproteção (o desembarque súbito da equipe numa praça ou numa favela, a filmagem improvisada e a retirada rápida antes que a polícia desse as caras). Ao mesmo tempo, era uma afronta à tentativa do Cinema Novo de produzir uma representação racional do país. Isso numa época em que mesmo Glauber Rocha aprofundava sua veia performática com *Câncer* (1972) e depois *Di* (1977) e *A Idade da Terra* (1980). Vale citar a seguinte passagem do ensaio de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (UFRN) a respeito de *Orgia ou o Homem que Deu Cria* (João Silvério Trevisan, 1970)⁷:

“A maneira como se filma, os temas e personagens que se escolhe, os gestos que os personagens realizam, a cenografia, a maquiagem, as vestimentas, as falas, os corpos dos atores, as performances que realizam, compõe (sic) não apenas a mensagem es-

⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Encontros com a Sifilização Brasileira (*Orgia, O Homem que Deu Cria*). In SILVA, Marcos e CHAVES, Bené (orgs.) *Cenas brasileiras. O cinema em perspectiva multidisciplinar (1928/1988)*. Natal, EDUFRN, 2009. Disponível em http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/encontros_com_a_sifilizacao.pdf [N.E.]

tética do filme, como sua mensagem política, uma micropolítica, atenta para as revoltas individuais, microscópicas, cotidianas, aquela que se passa ao rés dos corpos, aquela que provém do desejo, aquelas práticas que instauram novas relações, que abrem as pessoas para linhas de fuga, para viagens e miragens, filmes como se fossem alucinógenos, que dão acesso a uma nova forma de perceber e viver a realidade”.

Algo desse ideário estético-político comparece em filmes como *Os Residentes* ou *A Alegria*, este de Bragança e Meliande, embora reconfigurado por uma preocupação de acabamento, construção de simetrias etc., traços estranhos à maioria dos marginais. A provocação direta e o tom agressivo de antes foram substituídos por alusões mais poéticas e uma enunciação lacônica, às vezes mesmo depressiva. Tampouco há mais a deliberada intervenção no real coletivo. Quando a rua ou a estrada aparecem nesses novos filmes, são espaços ermos percorridos apenas pelos personagens. São como palcos para suas atuações. A performance tem lugar quase sempre entre as paredes de casas, apartamentos e galpões, refletindo talvez a obsessiva autorreferência, o confinamento dos temas a grupos restritos, geralmente de amigos.

A ideia dos companheiros que se reúnem para uma festa, uma viagem ou uma pequena aventura qualquer se repete em todos os exemplos citados até aqui, mais *As Horas Vulgares* e *No Lugar Errado* (Pretti-Parente). Um componente erótico chega a se insinuar nessa onda de performances mútuas, nessa troca de estímulos em busca de sintonia, clímax e catarse. O objetivo de “gozar junto” não é estranho à fenomenologia das performances grupais. Enquanto

isso, o mundo lá fora permanece num eterno extracampo.

Em *A Falta que nos Move* há mesmo o comentário de que o apartamento era algo apartado da realidade. Ou seja, na mesma medida em que esses filmes procuram colar a arte à vida privada pelos caminhos da teatralidade, reconhecem e enfatizam sua distância de qualquer comprometimento com uma representação do real para além das fronteiras daqueles aposentos.

Uma série de marcas da teatralidade dos anos 1970 prevalece, contudo, no cinema de invenção contemporâneo. Além da frontalidade e da reunião de personagens em quadros (*tableaux*), há um frequente recurso às máscaras e fantasias, o que associa os filmes de Bragança e Meliande ao *Bang Bang* de Andrea Tonacci (1970) e a *Hitler Terceiro Mundo*, apenas para citar alguns. A performance corporal ou musical assumida como cena teatral dentro do filme é outro traço a ligar os dois tempos históricos – ou mesmo os três, se considerarmos certas interpretações paródicas como herdeiras do espírito das chanchadas.

Típico da estética das performances é também a consideração do movimento dos atores como geometria dentro do espaço cênico. A par de toda deambulação sem rumo muito definido, é comum nesses novos filmes vermos corpos que cortam o quadro de uma ponta à outra, desenham círculos no seu perímetro ou caminham em direção à câmera até preencher todo o espaço visual. O plano concebido como sucedâneo do palco (frontal, simétrico e performático) é também recorrente nos filmes dos Pretti-Parente, em *Os Residentes* e em *Djalioh*, o Flaubert-performance de Ricardo Miranda.

Por vezes a performance deixa de ser um recurso expositivo e se assume como ato performático de verdade. As

apresentações da mulher gorila, os números musicais dos Pretti-Parente e de *Desassossego (Filme das Maravilhas)*, realização coletiva coordenada por Bragança e Meliande, as performances corporais de *Os Residentes*, o choro coletivo que encerra *A Falta que nos Move* são momentos em que se cristalizam e radicalizam os princípios que regem os filmes inteiros.

Filmes de performance não se restringem ao ramo puramente ficcional. Aí se situa também a crescente inflexão da filmografia de Eduardo Coutinho para o campo do “depoimento encenado”, com a incursão explicitamente teatral de *Moscou*, que certamente inspirou, entre outros, *Mentiras Sinceras*, de Pedro Asbeg. São eminentemente performáticos filmes como *Estamira* (Marcos Prado) e híbridos como *Terra Deu, Terra Come* (Rodrigo Siqueira), *Girimunho* (Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina), *Avenida Brasília Formosa* e *Uma Longa Viagem* (Lúcia Murat). Isso sem falar nos documentários que tratam da performance em si e dela se imantam, a exemplo de *Pan-cinema Permanente* (Carlos Nader) e dos filmes de Paula Gaitán sobre/com as atrizes Maria Gladys (*Vida*) e Marcélia Cartaxo (*Agreste*).

Eternizar o transitório é uma das mais nobres atribuições do cinema. Mas o que presenciamos hoje nas telas é bem mais que isso. É o resgate de uma teatralidade que o cinema sempre vai buscar quando quer contestar ou desviar-se do ilusionismo transparente. É uma volta ao corpo, ao sentido de cena construída e, em última análise, ao primado da fantasia.

Cinema inclassificável, urgente e afetivo

Dellani Lima

O fim do começo

A princípio, seria cômodo anunciar que não há nada de novo no front. Afinal de contas, as vanguardas do século XX propuseram e produziram grande parte do legado estético contemporâneo. Mas a questão não é identificar apenas as características formais, estruturais, dramáticas ou mesmo conceituais das obras (no caso, as cinematográficas) que foram produzidas desde a década de 2000 no Brasil. O que é novo é o front!

As formas de produzir, de ver e de ouvir imagem e música mudaram profundamente nos últimos anos e ainda muitas outras transformações virão (equipamentos e softwares cada vez mais acessíveis e potencialmente de alta qualidade para produção e reprodução imagética e musical, downloads mais rápidos, avanços no armazenamento e na transmissão de dados: bluetooth, USB, firewire, pendrive, chips, mais sites e blogs especializados, mais utilização de redes sociais para divulgação, distribuição e colaboração em rede, ...).

Nunca se acompanharam mudanças radicais na história do país e do mundo de tão perto como agora. Na última década, as pessoas tiveram a oportunidade de vivenciar intimamente as inúmeras transformações sociopolíticas, científicas e econômicas através de variados pontos de vista

(artístico, mercadológico, jornalístico, íntimo e amadorístico) e de mídias (impressos, rádio, televisão, salas de cinema e Internet), tudo simultaneamente.

Experimentou-se a incrível evolução do suporte vídeo (analógico > digital) até o seu hibridismo com os suportes cinematográficos (HD). Houve um momento em que artistas e críticos que pensavam e se expressavam com aquele suporte, principalmente associados às artes plásticas e a comunicação, buscaram sua própria identidade, suas ações e seus espaços, então surgiu, na década de 1960, a necessidade do termo “videoarte”. Hoje se fala da arte do vídeo com nostalgia, pela forte influência no cinema contemporâneo, e também anacronismo, como um termo que não dá mais conta do hibridismo do cinema com o vídeo.

Antes mesmo do que se convencionou chamar de “videoarte”, poetas, coreógrafos e artistas plásticos já usavam o cinema como suporte para expressar suas idéias, como as criações das clássicas e ainda jovens vanguardas e neovanguardas e seus ícones experimentalistas (Maya Deren, Man Ray, Jean Vigo, Duchamp, Kenneth Anger, Brakhage, Joseph Beuys, Hélio Oiticica, Nam June Paik, Arthur Omar, Warhol, ...).

Já existem suportes portáteis e de baixas resoluções “mais acessíveis” desde que cinema é cinema e vídeo é vídeo (pinhole, 8mm, 16mm, portapack, H8, mini-DV, ...). E seus exploradores, o cinema mágico de Méliès, a documentação de Flaherty, o documentário poético de Vertov e de Joris Ivens, o cinema verdade de Jean Rouch, as infiltrações populares dos próprios Irmãos Lumière, de Thomas Edison, da nossa Boca do Lixo, as peripécias eletrônicas de Paik, a crueza e o lirismo radical do cinema novo e marginal brasileiro, entre tantos.

Então, o que há de novo no indício ou na indefinição do objeto representado, na mobilidade do gesto ou da coreografia captada, na interferência das texturas ou das cores da baixa resolução ou na escolha de uma poética do íntimo, do singular ou mesmo da alteridade?

O cinema (do grego: κίνημα – kinema “movimento”), como todas as artes, buscou também sua própria identidade, mesmo que esbarrasse muitas vezes na pintura, na fotografia, e, principalmente, na literatura. Hoje temos um grande acervo com mais de cem anos de experimentação cinematográfica e suas inúmeras confluências com escolas e gêneros artísticos. Antes acessíveis em escassos cineclubes, cursos de cinema ou mesmo locadoras especializadas em “filmes de arte”, mesmo assim mal podíamos ler sobre tais filmes.

Com a cinefilia de Internet, p2p, blogs, entre outros sítios de compartilhamento, possibilitou-se um campo maior de pesquisas e quereres. Toda uma geração baixou e assistiu obras antes de difícil acesso. Além de obras audiovisuais, também estão disponíveis inúmeros arquivos de músicas, de fotos, de quadrinhos e de livros na Internet, ampliando ainda mais o escopo de influências para se apaixonar. Os realizadores, como todos os artistas contemporâneos, buscam refletir e experimentar em suas produções esse grande escopo de saberes e de referências artísticas sem segui-los em todos os seus pur(ismos). Por isso, há grande margem para o hibridismo, tanto de mídias como de estéticas. É importante frisar que não existe também nenhum conflito geracional: os artistas contemporâneos não buscam rótulos e não ignoram suas influências.

Cada vez mais é difícil classificar ou simplesmente rotular as expressivas produções artísticas contemporâneas,

principalmente no Brasil. Mesmo que curadorias, críticas ou imprensa especializada insistam em “nomear” o que acontece hoje de emergente na produção artística no país e no mundo, o fato é que é uma grande junção de desejos e uma mistura tão excêntrica de afetos, que em nenhum nome caberia tanta inquietação.

Existem autores que transitam, produzem e misturam os gêneros cinematográficos com bastante experimentação e autenticidade. Por isso, qualquer rótulo é equivocado e prejudicial ao entendimento das obras e da trajetória artística dos seus autores. Certos estatutos da arte não se aplicam mais às obras, nem aos artistas contemporâneos.

Diferente da banalização da imagem, perceptível na comunicação de massa (mercado publicitário e do entretenimento), existem ainda realizações artísticas que buscam autenticidade, força e beleza nas diferenças, mesmo com todos os riscos que tal atitude e liberdade implicam.

Do “faça você mesmo”, do totalmente independente e do visceral. Cada vez mais são realizadas inúmeras produções com imagem e som. Nunca se produziu tanta arte e entretenimento como atualmente. São tantos os motivos, desde equipamentos, informações técnicas, tratados estéticos, blogs de crítica cinematográfica, espaços de compartilhamento, todos mais acessíveis. O surgimento de mais cursos universitários e técnicos de audiovisual e de artes visuais, a descentralização da informação e de alguns recursos públicos, no que se refere à cena brasileira da última década. Não implica que tudo seja positivo com esse modo de fazer, de experimentar bastante, sem medo do erro, cada vez mais possível através das tecnologias digitais. Nem tudo que é produzido é relevante. Nunca foi assim, nem tudo que foi produzido na história da humanidade foi posi-

tivo no todo. Mas sem dúvida há uma grande importância nessa “possibilidade” ou experiência de se produzir imagens de forma “mais acessível”, principalmente no que se refere (mesmo que de forma intuitiva) a belas descobertas no meio de tantos desperdícios ou mesmo de idéias equivocadas.

O fazer será sempre uma forma de se descobrir o mundo e a si mesmo e nem sempre precisa resultar em entretenimento ou obras de arte. Só existem dois caminhos: fazer ou não fazer. Sempre haverá algo autêntico, genuíno ou crítico, bem como algo desprezível, alienado ou mesmo sem nenhuma importância. Experimentar é a vida!

Existem artistas que conseguiram exibir suas obras para um número significativo de espectadores através de ações inventivas, espaços alternativos, cineclubes e redes sociais e de compartilhamento. Mas ainda, infelizmente, a mídia corporativa ou “grande mídia” e o processo de massificação imperam com seus veículos de comunicação, de maneira completamente arcaica e produtora de uma ignorância hegemônica.

Fazer muito ou pouco também não importa mais. Mas sim a constante reinvenção do mundo pelo artista junto com o autoconhecimento e sua própria reinvenção. Descobrir com a própria produção artística e se surpreender antes de qualquer estratégia para atingir um público ou mesmo uma crítica. Antes de tudo, o artista tem que gostar realmente do que faz. Depois, resistir e se reinventar sempre. Posicionar-se diante das questões e dos acontecimentos do mundo. Sem pensar em mercado ou crítica. Existem pessoas, isso é o que interessa. Não números ou adjetivos. As pessoas se identificam com o que é feito com desejo, vêem como suas as obras dos outros: ouroboros. Suas in-

quietações são também de outros indivíduos no mundo. Cada pessoa se identifica de muitas maneiras com a alma de quem faz sua arte com sinceridade. É da própria arte. Mesmo que hoje se identificar com algo seja mais difícil, em meio a inúmeras tecnologias e informações, que muitas vezes mais nos isolam que nos unem.

São muitas informações, muitas imagens, muitos sons. Ainda assim, a maioria das pessoas não sabe pesquisar na Internet, acaba mesmo no óbvio, no simples consumo de produtos do entretenimento já estabelecido pela mídia corporativa ou “grande mídia”.

Na arte, trabalhos coletivos ou totalmente independentes fazem parte da história. Quase todas as vanguardas trabalharam coletivamente. Mas isto acontece hoje em dia (principalmente por causa das novas tecnologias) de outra maneira. Espaços ficam cada vez mais próximos tanto virtualmente, com as redes geradas pela Internet, quanto pelo acesso aos transportes físicos, cada vez mais acessíveis. Com muito mais alcance (distâncias, velocidades, indivíduos conectados, ...) em todos seus sentidos. O coletivo de arte poderia ser indispensável na vida de um artista. Um exercício constante contra o individualismo. Uma ação política. Não importa o tempo, o processo, os percursos, os pontos positivos ou negativos. Vivenciar a criação em grupo é uma experiência inexprimível. Cada coletivo tem suas peculiaridades, e na maioria das vezes, não é feito para durar. Morre um aqui, nasce outro acolá.

Hoje as estratégias de divulgação e distribuição são inúmeras. Mas todas necessitam da ação direta do artista ou do coletivo. É preciso encontrar e construir seu público, por afinidade ou provocação, através da divulgação em sítios especializados, grupos e fóruns de discussão, blogs crí-

ticos e de entretenimento, redes sociais e de compartilhamento de imagem e som, e-mails, ... Estamos no momento de compreender mais a rede virtual e seus desdobramentos no mundo físico, com muitas possibilidades ainda para se descobrir e experimentar. Existem iniciativas exemplares de compartilhamento e de colaboração coletiva. O financiamento coletivo ou colaborativo (crowdfunding), que são ações na Internet com o objetivo de arrecadar dinheiro para inúmeros fins. Uma alternativa às distorções dos incentivos públicos. O jornalismo cidadão ou colaborativo, produzido por cidadãos sem formação jornalística, em colaboração com jornalistas. O software livre, programa cujo código-fonte é disponibilizado para permitir o uso, a cópia, o estudo e a redistribuição. A resistência das mídias alternativas e independentes, que, além da Internet, usam as rádios comunitárias, jornais de baixa circulação e fanzines para suas ações. Ou mesmo as intervenções inusitadas e instantâneas em locais públicos dos “Flash Mobs”, organizadas por e-mails ou redes sociais.

Outras maneiras de se pensar, de se produzir e de se experimentar sensorialmente as imagens e os sons também eclodem na última década. As mídias móveis estão cada vez mais com inúmeros recursos que possibilitam a produção, reprodução e compartilhamento de imagens e sons. As narrativas hipertextuais dos videoblogs e das webséries. O cinema expandido e a reinvenção radical das salas de cinema em outros espaços e por diferentes mídias.

Os antigos recursos mecânicos e analógicos foram construídos para obterem as melhores captações, armazênamentos e exibições possíveis, desenvolvidos durante décadas da indústria cinematográfica. Do contraponto da tecnologia digital, ou dos desdobramentos negativos

desse impacto. Existem também as crises tecnológicas. Já existem é claro, câmeras digitais e suas super lentes, que ultrapassaram a qualidade da película. Mas não são tão acessíveis assim. São caras e de difícil manuseio ainda. Estamos em processos e descobertas com essas tecnologias digitais que não param de evoluir e de convergirem para no máximo duas mídias principais: os computadores pessoais e o celular. Cada instante surgem novos recursos e melhorias significativas nos suportes anteriores. Como a própria exibição digital nas salas de cinema. Mas é importante ter em conta a fragilidade da memória virtual e do armazenamento binário de informações, pois é comum (e às vezes dramática) a perda de dados. Como ver películas em chamas! O papiro ainda preservará mais seus caracteres que o HD. Ainda assim, é melhor carregar cinco longas em um HD do que encher o porta-malas do carro com inúmeras latas de película.

A essência do corpo sem nome

Do impuro. Nenhuma imagem intacta. Nos olhos o coração desperta a imaginação. Num jogo de palavras em que verdade, intenção e virtude são substituídas por liberdade, criação e atitude. É necessário consciência crítica de riscos explícitos, de muitas incertezas. Desse excêntrico processo, dessa forma de fazer, que nasce no espontâneo e na singularidade e se expande na poesia. Em toda poesia há contradição, poesia é multiplicidade. Da anarquia das coisas à metodologia da recombinação. Para corpos incomodados ou mapas imperfeitos, a obsessão pela poesia e pela afetividade é crucial.

O interesse pela vida, por coisas perigosas, desconheci-

das, suas possibilidades de deslocamento, de improviso, de mobilidade, de transcender todo fetichismo. Pensar sempre de outro modo, mudar sempre a perspectiva de enxergar as coisas. Vitalizar a experiência humana, reconhecer a complexidade da vida cotidiana e da vivência no mundo.

Arte e vida se tornaram cada vez mais híbridas. Outros campos do saber (ciência e filosofia) se encontram com a arte. Da convivência entre sagrado e profano, razão e emoção, corpo e mente, erudito e popular, tradição e tecnologia, ciência e arte. Da valorização da experiência cotidiana, da estimulação da sensibilidade, do diálogo entre campos diferentes de saberes.

Criação artística, ação política direta e vida. A arte se aliou ao ativismo, dando expressão à potência política. Dimensão estética na ação política direta. Reinvenção da vida, vida como obra de arte. Devir, diferença e multiplicidade. Força de invenção e de experimentação nos modos de produção de conhecimento. Um território em transformação. A arte como ação de uma comunidade, não só de um indivíduo. Entre os silêncios, mútuos desejos, tendências à desorientação, ao fluxo clandestino de informação: Quem conhece o outro? Quem conhece a si mesmo? Um céu tormentoso, um território de surpresas, um lugar estranho.

Através de olhos caleidoscópicos, uma fuga para além das fronteiras. Criar a partir da confusão do risco, da celebração do nada, da solidão do abismo, da inquietação da alma. Despertam-se lembranças estranhas, memórias deslocadas. Da beleza e da feiúra, da fantasia e do fantástico, do sentido comunitário, dos novos imaginários. Dos signos inconscientes do improviso, das danças do acaso numa lente de vidro. Entre limites e transgressões, o desvio do olho.

Da consciência poética e ideológica da imagem, o po-

der da reinvenção, dos modos distintos de apropriação. Do processo radical de mudanças nos dispositivos cinematográficos, uma profunda desordem nos laboratórios.

Dos softwares, as ferramentas mais acessíveis de intervenção imagética, múltiplas capacidades de pastiche. Da cópia, da citação, do grotesco, da hibridação, da ambiguidade, da indefinição, da polissemia, da indeterminação. Do mundo visual, virtual e imaginário. Ao sensível, às diversas formas de sociabilidade, ao mundo de paradoxos. Viver e expressar nosso ser com o espírito crítico e reflexivo, com os riscos que o sentimento de urgência e a liberdade proporcionam.

Das questões políticas subversivas, a busca de outros espaços e canais de expressão, de intervenção crítica. Novas formas de produção e de disseminação de saberes, de informações, de práticas culturais. A inovação pelo compartilhamento do imaginário íntimo e social. É possível compartilhar conhecimento e múltiplas práticas colaborativas em rede.

A criação de novos modos de vida e de novas formas de agir, de pensar, de se posicionar, a singularidade no exercício da diferença. Amizade como junção de desejos. O imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo. Gozar e fazer gozar.

Do potencial comunitário e democrático da criação estética. Recriar o nosso modo de ver, viver e conviver em sociedade. A superação de fronteiras entre pensar, sentir e agir. Tornar a vida possível. Do direito do outro de ser reconhecido como pessoa, ser ouvido, visto e valorizado. Sua singularidade e o respeito à do outro. Conjugar sua diferença, sem negar a diferença do outro. É um grande desafio ser autônomo com a alteridade. Uma articulação

especialmente através da amizade, mas com o exercício da diferença.

Existência de todos e de cada um pelo efêmero, pelo único, pela subversão da ordem das coisas, através da prática experimental e de uma maneira mais expressiva. A ênfase na diversidade contra o poder hegemônico da razão. Nada de convenções sociais estabelecidas como verdades. Não há verdade geral, nada é absoluto.

Do exercício da singularidade, do prazer, da negação do sacrifício. Cheirar, tocar, provar o gosto de mais variados sabores. A própria vida, um grande ateliê. Um personagem como uma obra aberta. Constante devir, contínua construção de sua própria obra enquanto existência. Permanente construção, sem nunca chegar a um ponto final. O instrumento é a vontade, o material, a vida.

Confrontar-se com o destino, infringir suas leis e desprezar a morte. Uma luta contra o caos, o informe, as facilidades de todas as ordens. Produzir através do belo, da potência e da força, com uma postura afirmativa diante da vida.

Força e beleza, alegria e vontade, determinação e elegância. Subverter o estabelecido e experimentar a existência de forma inventiva. Reencantar o mundo submetido à economia, num movimento contínuo de afirmação da vida.

30 de maio de 2012

Belo Horizonte, Minas Gerais

(Anotações, enredos e distorções livremente inspiradas nas obras de Spinoza, Nietzsche, Antonin Artaud, Deleuze, Guattari, Giorgio Agamben, Peter Pál Pelbart, Peter Lamborn Wilson, Michel Onfray)

Lições do fracasso

Denilson Lopes

“Ever tried. Ever failed. No matter.
Try again. Fail again. Fail better”.
Samuel Beckett, “Westward ho”

Meu contato com a geração no Brasil que nos últimos três anos produziu seus primeiros longas metragens teve um momento marcante na Mostra de Tiradentes de 2009. Foi a primeira vez que fui à mostra e fui sobretudo para assistir as pré-estreias de *A Fuga da Mulher Gorila*, de Felipe Bragança e Marina Meliande e *No Meu Lugar*, de Eduardo Valente. Já tinha ouvido falar nas transformações que tinham sido feitas na mostra sob a curadoria de Cléber Eduardo. Na semana que passei em Tiradentes, me interessou o espaço de debate que ultrapassava as habituais e, com muita frequência, monótonas discussões que focavam em anedotas sobre processos de criação e agruras de produção que fizeram me afastar desse tipo de evento em mostras e festivais. Mais do que as discussões, diria mesmo, mais do que um filme em particular, me senti curioso, instigado por uma atmosfera, por um desejo de fazer um outro cinema que não já era mais o Cinema da Retomada. Não, não era mais o gesto de afirmação do fazer após o arrasamento das formas de produção no governo Collor. Não o desejo conciliador de atingir o mercado, o grande público que persistiria, se desdobraria na realização de grandes produtoras, à sombra da televisão e com apoio maciço do mecenato dos editais públicos.

Este Novíssimo Cinema Brasileiro, Cinema de Garagem, me fez reconectar com o cinema brasileiro como só acontecera antes com a geração do Cinema Pós-Moderno, o Neon Realismo dos anos 80. Na passagem do fim da ditadura e entrando na universidade em 1984, me deparei com esses filmes urbanos, sem temor do cinema de gênero, bem distantes do Cinema Novo, que me fizeram sentir parte, de uma forma existencial, dos filmes que se faziam no Brasil então. Não por reverência, importância histórica, respeito a um passado, mas filmes que faria se fosse cineasta então.

Voltando à Mostra de Tiradentes, em 2010, quando fui convidado a participar do júri, que deu o prêmio de melhor filme a *Estrada para Ythaca*, de Luiz e Ricardo Pretti, Pedro Diógenes e Guto Parente, o fascínio voltou mas com muitas questões. Sim, era muito mais fácil do que em outros tempos fazer filmes com grupos de amigos, mesmo sem conseguir financiamento de editais. Mas o que se pretendia? O que vi, dizia, me diz, de um impasse que só se acentuou.

Agora, em 2012, aqueles estreantes deixaram de ser estreantes. E o que fazer quando não se é mais uma jovem promessa? Silvano Santiago, em uma conversa, me dizia que o artista brasileiro contemporâneo poderia escolher entre o fracasso, o sucesso e a margem. Se bem me lembro, para ele, sem que tivesse desenvolvido muito, o fracasso era ser um artista independente, o sucesso era trabalhar na mídia, sobretudo na televisão, e a margem seria se vincular à universidade. Claro, nenhuma dessas escolhas tinha ou tem agora nenhuma conotação de valor, apenas dizem respeito a dilemas éticos que todos nós temos que enfrentar para sermos o que somos e cada artista tem que responder nem que seja no escuro do seu quarto para continuar

seguindo ou não. Talvez estes dilemas sejam melhor compreendidos não como escolhas ou o que cada artista possa julgar como sucesso ou fracasso, mas como a sociedade constitui o lugar da arte e do artista. Ou seja, trata-se de pensar como a sociedade brasileira vê o artista hoje. Sociedade atravessada pelo culto da celebridade, pela concentração de grandes conglomerados de entretenimento e, ao mesmo tempo, pela proliferação de circuitos de produção e exibição por mostras, cineclubes, movimentos sociais e pela internet.

Passados alguns (poucos) anos, a profissionalização decorrente dos novos circuitos continua precária, o sucesso não bateu à porta e/ou não foi o caminho escolhido, possível. A expressão, ouvida na mostra de Tiradentes do ano passado, da busca de um cinema comercial de qualidade, parece ainda não ter vingado nem comercialmente nem como alternativa estética. Esta geração também (ainda) não chegou aos blockbusters nacionais nem ao mundo da novela. Se fez seriados e programas televisivos, nada foi muito central ou marcante para seus projetos nem de muito impacto midiático. Também o espaço da margem foi pouco procurado. Ainda que tenha sido a universidade (para me ater apenas a ela mas acho que o raciocínio não muda se pensarmos em espaços nas instituições de cultura vinculadas ao Estado), com seus cursos de cinema e audiovisual, estimuladora da cinefilia e de um público de mostras, um importante amparo para estas produções; nelas, estes artistas também raramente encontraram um espaço em que pudessem criar um outro modo de vida, longe das pressões de um mercado que exige não só ser artista, mas ter uma vida de artista constantemente visível e presente. Nesse sentido, a universidade, em que pese suas crescentes demandas ad-

ministrativas que pesam sobre o professor, talvez pudesse ser um espaço mais receptivo do que a tradição do artista funcionário público para quem o trabalho é só uma forma de sobrevivência na qual deve gastar o menor tempo e energia possíveis. Ao receber um salário fixo, o artista tinha parte de seu tempo ocupado por um trabalho que não o interessava, mas poderia ter mais tempo e segurança mínima para pagar as contas. É a conta da sobrevivência, que nos grandes centros urbanos só tem crescido diante da especulação imobiliária e dos valores da sociedade de consumo, defendidos inclusive governamentalmente como traço do crescimento econômico. Definitivamente, é cada vez mais difícil uma vida alternativa como já foi mapeada desde o esquecido romance *A Mocidade Morta* (1899), de Gonzaga Duque.

Já estou falando do que restou, do que resta: o fracasso. Talvez a sombra que pesa sobre boa parte dessa geração. Nem pela via do circuito dos festivais internacionais sua trajetória se alterou. Apesar da circulação crescente, muitas vezes com apoio do Estado, os jovens cineastas andam pelos festivais mundo afora, mas o jovem cinema brasileiro não conseguiu prêmios importantes em festivais de peso nem muito menos virou uma onda que catapultou diretores chineses, iranianos, coreanos e romenos.

Mas há que se estar preparado tanto para o sucesso quanto para o fracasso. Se o sucesso representado pela televisão, mas também pela indústria fonográfica, dá emprego mas também tem diluído talentos; o fracasso, no seu lado mais perverso, pode gerar ressentimento e ex-artistas ou artistas que vivem de promessas da juventude não plenamente realizadas, à sombra de uma boa ideia, repetida e esvaziada no decorrer dos anos.

No entanto, o fracasso pode ir além do ressentimento, da síndrome do artista incompreendido, do gênio com seu pequeno séquito de seguidores. Resta saber se estes artistas, agora não mais estreados, estão preparados para este teste de fogo. Agora, começa, já começou a caminhada do deserto, aquela em que cada um é testado na sua capacidade de sobrevivência, nos seus desejos, na capacidade de compor diálogos que assegurem uma carreira, uma longevidade.

Como antídoto aos males do fracasso, palavras como amizade, coletivo, trabalho colaborativo foram lançadas. Forma de resgatar, de forma irônica, ou não, atitudes que vêm desde a vida boêmia da modernidade do século XIX, passando pelos grupos de vanguarda do século XX. Estratégia de uma nova geração para ocupar espaços. Um modo de vida, como me disse Alexandre Veras, que não é garantia de nada. Mas, penso eu, pode ser uma aposta para além das promessas não-cumpridas da juventude ou do estigma, do destino de ser ex-cineasta, cineasta de um filme só que tanto foi visível no Cinema Marginal e não só.

“O cinema brasileiro é experimental ou não é coisa alguma”, provocava Julio Bressane. Talvez no quadro atual de excesso de imagens, tenho medo que não seja, não será. Que o cinema, diferentemente das artes plásticas, não esteja conseguindo criar um circuito que vá dos realizadores à crítica, dos produtos aos espectadores, fora e dentro do Brasil, que o potencialize, estabeleça diálogos fortes, ganhe densidade, possibilite uma carreira como, por exemplo, a que o próprio Julio Bressane conseguiu.

A amizade pode possibilitar a realização de um filme mas ela pode possibilitar um circuito? Mas como fazer o próximo? Como fazer o próximo filme e não desistir, secar? Curiosamente, a amizade que vejo falada nas conversas e

presente mesmo em alguns filmes, de fato, não é garantia de nada e é sintomático que ela venha junto com o fracasso. A amizade faz de um apartamento ocupado por festas e orgias mais do que férias descompromissadas em *A Conceção*, filme de José Eduardo Belmonte, feito um pouco antes dessa geração. Um grupo de amigos realiza uma volta a experiências de vanguarda artística e política como farsa em *Os Residentes*, de Tiago Mata Machado. Em *As Horas Vulgares*, de Rodrigo de Oliveira e Vitor Graize, a amizade parece recuperar o espaço de rede, mais de sobrevivência do que de experimentação, para além do mundo da família e do trabalho. Em *Estrada para Ythaca*, a morte do amigo que não resistiu ao fracasso se transforma em guia afirmador de um outro fazer, de um cinema do terceiro mundo, divino, maravilhoso, sem tempo de temer a morte, para usar palavras do filme. Contudo, o espaço desse outro cinema parece não ir além do grupo de amigos. Na cidade deserta, na madrugada, é só o grupo de amigos que vemos. A sensação de isolamento é ainda maior em *Os Monstros*, também de Luiz e Ricardo Pretti, Pedro Diógenes e Guto Parente. A amizade tem dificuldades de sair para além do grupo e do quarto onde os personagens acabam por se encerrar para poderem fazer o que querem, mesmo que ninguém ou apenas eles mesmos queiram vê-los, escutá-los. Os órfãos, filhos e netos de 1968 que vêem revolução na menor fumaça ou os cultuadores de grandes desregramentos e transgressões podem se decepcionar. Esta geração, ou ao menos estes cineastas identificados como Cinema de Garagem, passa, em grande medida, ao largo de um cibernetivismo mais visível, estão longe de grandes utopias ou de um engajamento político maior do que demanda o próprio fazer.

No mundo em que se é mais fácil fazer, cada vez parece que menos pessoas vêem. Ou será que somos nós que não estamos conseguindo identificar este novo público? Num mundo de relações fragmentárias, fugazes, como esperar que a amizade resista a um esvaziamento do espaço público contaminado pelo individualismo e pela mera competição por ocupar um lugar ao sol do mercado? Como não emprendermos uma volta nostálgica a valores e formas de viver que não nos satisfazem? Família e emprego estável satisfarão agora ou serão apenas portos em meio ao desespero? Qual será a força e o amparo que serão extraídos da solidão? Se o fracasso é uma atitude existencial, ele seria uma estratégia formal?

“Your time has come, your second skin. You climb so high and gain so low. Walk through the valley. The written word is a lie. May the road rise with you. I could be wrong. I could be right.”
John Lydon/PIL, “Rise”

Não sendo mais jovem nem sendo artista, é este impasse que consigo ver, perceber. Já há um pouco mais de tempo, nunca tendo atingido os cumes das montanhas, ando nos vales, sem saber nenhuma resposta e mesmo sem saber se as perguntas têm algum interesse. A sensação, no momento, é amarga.

O cinema pernambucano entre gerações

Rodrigo Almeida e Fernando Mendonça

Durante a comemoração dos dez anos de Cinema da Fundação, mal terminara a concorrida sessão dupla de lançamento de *Muro* (2008), curta-metragem de Tião premiado no Festival de Cannes, quando os presentes no tradicional reduto do cinema pernambucano ouviram um grito estrondoso vindo da última fileira: “finalmente minha geração foi superada. Tião, você superou a nossa geração!”. O responsável pelo berro, que naturalmente se transformou num gesto poético, foi ninguém menos que Cláudio Assis, acompanhado na ocasião de seu amigo e também cineasta Lírio Ferreira. O resto da sala, ainda imóvel diante da potência vista na tela, permanecia num devastador silêncio, não podendo saber que aquele momento representava um passo decisivo para que novos horizontes cinematográficos fossem testados no estado, adentrando estatutos imagéticos diversos, buscando singularidades do dispositivo, passeando nos limites do documentário enquanto linguagem, abrindo espaço para afetos, gêneros e memórias, articulando pontes com diferentes cinematografias mundiais e, especialmente, entrelaçando estética e política de maneira mais contundente. A sessão também projetava o encontro simbólico entre o cânone do cinema pernambucano da retomada e a subversão desse cânone, subversão maior por

negar sem negar um projeto recém estabelecido, não precisando fazer remissões ou entrar em conflito direto, mas simplesmente dirigindo o *olhar* para outro lado.

No entanto, essa anedota serve menos para escavar um abismo ou fosso entre duas gerações da produção audiovisual de Pernambuco e mais para pensar como o longa *Baile Perfumado*, realizado há quinze anos, e seus sucessores diretos *Simião Martiniano – O Camelô do Cinema* (1998), *Clandestina Felicidade* (1999), *Texas Hotel* (1999), *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (2000), *Amarelo Manga* (2002), *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), *Baixio das Bestas* (2006), *Árido Movie* (2006) e *Deserto Feliz* (2007), abarcando o trabalho de cineastas, roteiristas e produtores como Paulo Caldas, Marcelo Gomes, Hilton Lacerda, João Vieira Jr, Camilo Cavalcante e os já citados Cláudio Assis e Lírio Ferreira, fundamentaram um terreno mais firme para que a geração posterior pudesse *experimentar*. Afinal, existe uma ligação umbilical em termos de campo entre subversão e cânone: o primeiro passa a existir quando o segundo demonstra o seu inevitável cansaço, estimulando pontos transversais que terminam até por reverter a direção da influência (ou seja, subversão influenciando o cânone). Enquanto os mais velhos viveram a necessidade de afirmação de projeto, um cinema *árido-movie* como conceito, proclamando uma juventude tardia do *mangue beat* encurralada entre tradição, rebeldia e modernidade, em muitos casos visitando espaços da cultura popular com uma intenção cosmopolita, a produção dos últimos quatro anos atua justamente numa *dispersão de projeto único como projeto*: tanto nas narrativas, como nos modelos de produção e circulação.

Portanto, caminhamos aqui pela produção audiovisual

pernambucana dos últimos quatro anos, percorrendo de forma panorâmica e ciente da impossível totalidade, no intuito de montar ao final uma lista comentada de doze filmes representativos do período, marcado pelo trabalho de cineastas como Marcelo Pedroso, Gabriel Mascaro, Kleber Mendonça Filho, Leo Sette, Marcelo Lordello, Felipe Peres Calheiros, Leo Lacca, o casal Sérgio de Oliveira e Renata Pinheiro, Daniel Aragão, o também casal Tião e Nara Normande, Pedro Sotero, Chico Lacerda, Mariana Porto, entre outros. Eles foram responsáveis por uma das cinematografias mais festejadas do país, incluindo, entre curtas, médias e longas, títulos como *Garotas do Ponto de Venda* (2007), *Amigos de Risco* (2007), *Muro* (2008), *Solidão Pública* (2008), *Sentinela* (2008), *KFZ – 1138* (2008), *Eiffel* (2008), *Décimo Segundo* (2008), *Ocidente* (2008), *O Menino Aranha* (2008), *O Incrível Trem que Alçou Vôo* (2008), *Nº 27* (2009), *Superbarroco* (2009), *Cinema Império* (2009), *Balsa* (2009), *Pacific* (2009), *Um Lugar ao Sol* (2009), *Recife Frio* (2009), *Confessionário* (2009), *Não me Deixe em Casa* (2009), *Avenida Brasília Formosa* (2010), *As Aventuras de Paulo Brusky* (2010), *Vigias* (2010), *Acercadacana* (2010), *Tchau e Benção* (2010), *A Banda* (2010), *Aeroporto* (2010), *Pacífico* (2010), *Faço de Mim o Que quero* (2010), *Ela Morava na Frente do Cinema* (2011), *Calma Monga, Calma* (2010), *Mens Sana in Corpore Sano* (2011), *Dia Estrelado* (2011), *Zenaide* (2011), *[Projetotorregêmeas]* (2011), *Projetos Vurto* (a partir de 2011), *Corpo Presente* (2011), *Praça Walt Disney* (2011), *A Febre do Rato* (2011), *Projeto Desurbanismo* (a partir de 2012) e o ainda inédito na cidade, *O Som Ao Redor* (2012).

Antes de prosseguirmos, contudo, é importante contextualizar uma cena com alguns apontamentos. Primeiro,

praticamente todos os cineastas aqui citados, desta geração e os da geração anterior, possuem uma intensa formação cineclubista, movimento que se fortaleceu com a criação da Federação de Cineclubes de Pernambuco em julho de 2008, mas cuja história transcorre décadas atravessando iniciativas como o *Jurando Vingar* no início da década de 1990, o *Barravento* em meados dos anos 2000 e o *Dissenso* já no final dessa primeira década e ainda em atividade. Hoje o estado conta oficialmente com 30 cineclubes em funcionamento. Essa formação se associa à própria consolidação do Cinema da Fundação como reduto da cinefilia e o lugar preferido dos realizadores pernambucanos para promoverem suas criações em curtas e longas-metragens (atualmente dividindo esse entusiasmo com o recém restaurado Cinema São Luís). Com curadoria de Kleber Mendonça Filho e Luiz Joaquim, a salinha discreta de 196 lugares rompe diariamente com a dependência da distribuição *blockbuster* da cidade, mesmo com alguns recentes problemas técnicos no sistema de som, mantendo firme uma política da diversidade e do cinema poliglota, além de funcionar como um lugar de *encontros*, alguns dos quais silenciosos, entre pessoas que não se conhecem, não se acenam, mas cuja co-presença no mesmo local foi percebida algumas dezenas de vezes. Há sempre um rosto anônimo ou amigo saindo de alguma sessão.

Naturalmente, o repertório cinematográfico da geração mais nova está condicionado pelo acesso a filmes de diferentes lugares e épocas através da internet, fortalecido por meio da criação de comunidades virtuais em nível global, da ascensão da crítica cultural nesse meio e do visível aumento da velocidade de transferência de dados. Gabriel Mascaro, por exemplo, comenta repetidas vezes como suas

melhores experiências cinematográficas foram diante de um computador e vários dos realizadores finalizam o percurso de seus filmes, depois de festivais e mais festivais, disponibilizando-os no ciberespaço. Além disso, na ausência de um curso formal de cinema na cidade (o curso na UFPE foi aprovado em 2008, com primeira turma em 2009 e poucos resultados criativos até então) todos começaram a fazer seus primeiros filmes num *modus operandi* conhecido localmente como *brodagem*, ou seja, sem dinheiro algum, contando apenas com ajuda dos amigos, usando os amadores equipamentos que tinham em mãos, seguindo numa lógica de *aprender fazendo*. Finalizado esse primeiro momento, alguns deles, como o próprio Mascaro e Daniel Aragão, envolveram-se em algumas produções profissionais da cidade para ganharem experiência de set na produção de longas-metragens, ambos trabalhando com Marcelo Gomes em *Cinema*, *Aspirinas* e *Urubus*. Quando seus filmes foram lançados não apenas no circuito local e participaram de vários festivais ao redor do país e do mundo, esses jovens voltavam e ainda estão voltando não apenas com prêmios, mas com vínculos formados, entre contatos e afetos, com cineastas que viviam uma ansiedade estética e um contexto produtivo semelhante, tais como o *Alumbra-mento*, do Ceará e a *Teia*, de Minas Gerais.

A experiência formativa num cinema de baixíssimo orçamento, com os olhos atentos para onde poderiam enxugar gastos de produção, igualmente ampliando vislumbres estéticos, fez com que alguns cineastas ganhassem editais para desenvolverem curtas-metragens, podendo simular condições quase ideais de filmagem, mas voltassem ao fim do processo com um média ou um longa prontos. É o caso do longa *Vigias*, de Marcelo Lordello, vencedor do Con-

curso de Roteiros Rucker Vieira da Fundação Joaquim Nabuco, assim como do média *Balsa*, de Marcelo Pedroso, e do longa *Um Lugar ao Sol*, de Gabriel Mascaro, ambos premiados com o edital Ary Severo / Firmo Neto. No caso dos dois últimos, ainda existiu um dilema na entrega do produto final, pois o edital pedia um curta finalizado em 35mm, mas eles tinham entregue um média e um longa digitais. O ano de 2008 também marca o nascimento de um novo festival na cidade do Recife, algo bastante emblemático para pensar uma distinção entre as gerações: se a primeira edição do Cine PE aconteceu em 1997, ano do lançamento de *Baile Perfumado*, o Janela Internacional de Cinema do Recife surge com ênfase na curadoria de curtas-metragens, estimulando jovens no desenvolvimento de um pensamento crítico, trazendo trabalhos de ímpar qualidade a nível mundial e com olhar aguçado para o escoamento da própria produção marginal do país. A presença de realizadores de fora na cidade também proporciona parcerias, intercâmbios e experiências sobre as inúmeras fragilidades do circuito independente. Aliás, se falamos num cansaço de projeto no início do texto, talvez seja importante pensar na própria falência gradual e encolhimento do Cine PE, festival que enfrentou um protesto, no ano passado, dos cineastas pernambucanos durante a cerimônia de encerramento. Quando o primeiro deles ganhou um prêmio, todos os presentes subiram no palco em forma de bolo de quinze anos e, para apontarem um desarranjo de intenções entre realizadores e festival, abriram uma faixa com letras garrafais: “Menos glamour, mais cinema”.

A principal reivindicação era o respeito técnico pela projeção das obras, pois alguns filmes eram cortados antes do final dos créditos, e, especialmente, a incorporação

da mostra exclusiva de filmes pernambucanos ao espaço do Teatro Guararapes, onde é realizado todo o resto do festival. As demandas, nesse ano, foram atendidas; no entanto, a iniciativa viveu sua edição mais esvaziada e ainda inchada de cafonas homenagens, com problemas técnicos registrados todos os dias, de filme com som prejudicado pelo equipamento até outro exibido com os rolos trocados. Não podemos esquecer também que, a pesar de a produção pernambucana figurar entre as mais representativas do país, o ainda escasso parque exibidor comercial do estado, praticamente inexistente no interior, não incorporou minimamente o cinema pernambucano em sua grade. Os filmes terminam restritos aos iniciados do circuito independente, rodando o mundo em festivais, espalhando internacionalmente uma vontade intensa de observar e lutar por uma sociedade menos refém do *urbanismo da desfaçatez*, mas não estabelecendo uma relação sensível com o público de seu próprio lugar e com o qual, em teoria, deveriam melhor se comunicar. Os pernambucanos não conhecem o cinema de seu estado, a garagem de produção fica no Recife, mas a plataforma de exibição está sempre lá fora. Uma saída que vem sendo encontrada na cidade pode ser visualizada no já citado *Balsa*, que apenas por ser um média já colocava em questão seu espaço no próprio circuito alternativo, seguindo por um lançamento que contemplou simultaneamente exibições em mostras como a *Semana dos Realizadores*, espaços como Cineclubes e sessões em escolas públicas, com presença do diretor. A distribuição contou ainda com uma tiragem de mil DVDs, estimulando projetos posteriores e mais amadurecidos como o de *Pacific*, *Um Lugar ao Sol* e *Avenida Brasília Formosa*, cada qual com a distribuição gratuita de um DVD para pontos de exibição gratuitos,

junto com uma cartilha de cunho *educativo* com artigos para subvencionar o debate com o público (depois, claro, de terem sido exibidos em alguns cinemas do país por meio do projeto *Vitrine*).

Seja como for, o último pressuposto refere-se à afirmação de uma política pública de cultura consolidada, que mudou as condições materiais do cinema pernambucano de uma forma ampla. Só para termos ideia, a quinta edição do *Funcultura – Audiovisual*, mantido pelo Governo do Estado em parceria com a Prefeitura do Recife e modelo de inspiração para propostas semelhantes em vários outros estados, destinou nesse ano R\$ 11,5 milhões para distintas categorias, tais como longas-metragens, curtas, produtos para televisão, oficinas, festivais, mostras e até incentivo ao cineclubismo. Essa iniciativa é resultado de uma pressão de anos por parte dos envolvidos com o audiovisual que passam ambas as gerações e que sempre produziram sem um apoio financeiro efetivo. Preocupada com o futuro e a instabilidade recorrente durante mudanças de gestão, tomando inclusive o caso de Paulínia como exemplo, a classe audiovisual já começou a se articular para transformar o edital do Funcultura em lei, ficando em definitivo esse compromisso do estado com a cultura (independentemente de quem seja o gestor). Se por um lado, o edital pode terminar gerando uma dependência entre cineastas e poder público, condicionando a realização a partir do incentivo financeiro e apagando uma experiência histórica, por outro tornou a produção do estado mais profissional; cineastas, produtores e atores estão conseguindo viver de seus trabalhos e ainda assim continuam envolvidos em iniciativas, digamos, mais ideológicas, propostas com um caráter efetivo de garagem e de luta cidadã, na promoção de conte-

údos livres para internet, especialmente refletindo sobre o assombroso desenvolvimento urbano da cidade.

A cidade ocupa o cinema, o cinema ocupa a cidade

Se pensarmos em termos comparativos, alguns centros urbanos subalternos da América Latina modificaram realmente o aspecto de sua paisagem no período entre 2001 e 2011, apostando numa conduta da verticalização conduzida por grandes construtoras, cuja lógica é transformar espaços públicos em espaços privados, não convivendo com o patrimônio cultural, mas destruindo brutalmente a história e a memória das cidades. Esse é o caso do Recife, que atualmente ocupa o posto de 21ª cidade mais vertical do mundo (no Brasil, fica atrás apenas de São Paulo e do Rio de Janeiro), um lugar cujos vinte maiores arranha-céus foram todos construídos nos últimos dez anos e que vem vivendo sucessivos confrontos entre sociedade civil organizada, administradores das empresas e gestores públicos. Diante desse cenário de transformação abusiva disfarçado de modelo de desenvolvimento, intensificado a partir da construção arbitrária das Torres Gêmeas — dois edifícios residenciais com 40 pisos cada um — no bairro histórico de São José, a cidade passou a protagonizar inúmeros filmes produzidos em Pernambuco. Recife ocupa o cinema e o cinema ocupa o Recife. Dispostos a repensarem a forma como o projeto de desenvolvimento urbano vem sendo conduzido, apontando contradições e propondo alternativas aos empreendimentos, cineastas vêm se reunindo, inclusive com diversos segmentos da sociedade, de maneira sistemática, todos acusando a própria prefeitura de ter se

transformado num mero balcão imobiliário. Não é novidade para ninguém que a lógica de verticalização é uma solução que segrega as pessoas nos condomínios, eliminando completamente qualquer capacidade de circulação, de mobilidade ou de acesso direto às mais banais necessidades. O cinema pernambucano está prontamente mobilizado contra a construção desenfreada de edifícios, muitos dos quais sem estudos de impacto ambiental e que anotam efeitos ampliados na vida coletiva, formulando uma urbanização — ou desurbanização — que desumaniza o espaço compartilhado da cidade.

Nesse sentido, um primeiro produto a mostrar a cidade sem delongas turísticas, o longa *Amigos de Risco*, dirigido por Daniel Bandeira, mas com participação de metade do Recife — todos presentes na sessão de lançamento para se reconhecerem e serem reconhecidos pelos outros — remonta a Veneza Brasileira como um lugar que vem perdendo suas particularidades, um lugar distante dos cartões-postais que rodam o mundo, revelando uma periferia encardida numa noitada fétida por meio de uma imagem igualmente suja. O filme produzido com menos de R\$ 50 mil, imanta seu projeto estético com um caráter duplo, as imagens granuladas captadas em Mini DV endossam o ambiente hostil de um espaço em plena perda de personalidade, assim como escancara os limites do seu orçamento, apontando a garra e os percalços da produção independente. Seguindo por uma pegada mais sociológica, Gabriel Mascaro (que ao lado de Bandeira, Marcelo Pedroso e Juliano Dornelles formavam, até o ano passado, a produtora Símio Filmes) desenvolveu *Um Lugar ao Sol*, tomando como objeto de seu documentário uma elite específica: habitantes de diferentes cidades do Brasil que moram

em coberturas. O filme foi muito criticado por criar uma *teoria falsa*, resumindo uma situação complexa em depoimentos de um grupo isolado, de modo a induzir os espectadores ao erro simples de acharem que a culpa estava ali, na tela diante deles. No entanto, o cineasta consegue captar a cidade em suas linhas e sombras de maneira inquietante, rompendo com o pressuposto básico da linhagem mais clichê dos documentários ao quebrar qualquer compromisso de complacência entre documentarista e entrevistados. Sua postura ideológica fica clara como alguém que usa a câmera como uma arma e filma um inimigo e especialmente seu discurso.

Sem dúvida, a iniciativa mais emblemática desses filmes sobre urbanismo, não necessariamente pelo resultado em si, mas pelo processo e por plantar uma plataforma vigorosa de debate, é o [*projetotorregêmeas*], disponível na página <http://projetotorregemeas.wordpress.com/>. A iniciativa reuniu durante dois anos cerca de 60 pessoas, direta ou indiretamente envolvidas, tomando os prédios da construtora Moura Dubeux, para conglomerar distintas visões sobre os rumos e transformações da cidade. O modo de produção foi bastante incomum, com abertura de inscrições para que as pessoas interessadas em participar enviassem vídeos, fotografias, áudios, ilustrações, trilhas sonoras, entre outros. O resultado trouxe uma variedade de linguagens, formatos e possibilidades de roteiro que, depois de sucessivas reuniões, terminaram decupados por cinco editores com a missão de transformarem um material bruto desvinculado entre si num filme. As várias mudanças e opiniões, contudo, não mudaram o intuito do projeto: debater as relações de poder em Recife, a partir de iniciativas que influenciam o cotidiano de quem reside na cidade. Todos os indivíduos

que participaram do [*projetotorresgêmeas*] se mostraram inquietos com a situação, queriam protestar, revelar o nível problemático que atingimos, de tal modo que o filme funciona — para além das dissonâncias internas — como um manifesto que marca o fim da melancolia e da nostalgia enquanto pontos de fuga do cinema pernambucano, algo muito presente em outras produções sobre o mesmo tema, assumindo um tom acima para reafirmar sua militância cidadã diante da paisagem arquitetônica da cidade. Lamentar para sempre não os levariam a lugar algum. O filme foi lançado simultaneamente no IV Janela Internacional de Cinema do Recife e disponibilizado na internet, contando com mais de cinco mil visualizações. Atualmente, o mesmo grupo está começando a produzir da mesma forma colaborativa, material para um novo projeto, com o título temporário de “Eleições: Crise de Representação”.

A não só vontade, mas necessidade, de problematizar os modelos de desenvolvimento do Recife ganhou força com aproximação da Copa do Mundo e a ansiedade administrativa dos gestores em resolver em pouco tempo problemas estruturais da cidade, sempre numa lógica de priorizar edifícios e o transporte de carros em detrimento das ciclovias e do elemento humano. Dois empreendimentos são importantes de serem citados. O primeiro propõe “resolver” o problema do trânsito – sempre vale repetir a frase de que *não estamos no trânsito, nós somos o trânsito* – com a construção de quatro viadutos sobre a Avenida Agamenon Magalhães, uma das mais importantes da cidade, ignorando em absoluto os impactos visuais e sociais, além de suplantando a existência de pedestres e ciclistas enquanto habitantes da cidade. O segundo é um empreendimento imobiliário faraônico, chamado cinicamente de

Novo Recife, que pretende numa região próxima às Torres Gêmeas, no Cais José Estelita, destruir os antigos armazéns ali existentes para construir nada menos que treze torres, entre residenciais e comerciais de luxo. Para quem não conhece essa história, trata-se de um terreno de mais de 100 mil m², que era da União, mas foi leiloadado em 2008 e arrematado por um grupo de empresas. A participação se tornou mais ativa, transpondo as telas, colocando cineastas e outras pessoas como interlocutores em audiências públicas, envolvendo-os na produção de uma petição *online* e até mesmo na ocupação de espaços em termos similares ao movimento #occupy. Nessa leva surgiram ao menos dois coletivos que estão produzindo conteúdo exclusivo para a internet e divulgando de maneira ampla nas redes sociais, com olhares pujantes e renovados. São eles o Vurto (<http://www.vurto.com.br/>) e o Contravento (<http://vimeo.com/user11414332>), o primeiro reunindo nomes como Marcelo Pedroso, Felipe Peres Calheiros e Gabriela Alcântara, o segundo, bem mais interessante e com menos sentimento de “Justiceiros da Cidade”, é levado por Luís Henrique Leal, Caio Zatti, Cristiano Borba e Lívia Nóbrega. Todos estão mobilizados na intenção de ampliar o debate sobre a privatização da Praia do Paiva e sobre a forma como os gerentes de uma grande construtora observam áreas estratégicas do Recife, trazendo, para frente das câmeras, especialistas de diferentes áreas para falarem sobre os recentes acontecimentos e o direcionamento geral desse processo, muitas vezes resgatando uma história cíclica de desmandos e equívocos ou mesmo retratando de maneira crítica a ideia desenvolvimentista presente no Porto de Suape.

Fica clara a preocupação nesse conjunto de filmes como a paisagem não é só uma imagem visual, mas algo feito pela

participação, pela atitude, pelas crenças, pelas práticas sociais, pelo dia a dia dos cidadãos. É unânime a ideia de que as áreas em discussão não podem ficar restritas ao uso ou ao usufruto de uma pequena parcela da população, ou seja, tomando como parábola de outros espaços, a paisagem do Cais, uma das mais bonitas da cidade, não pode ser simplesmente privatizada. Não é surpresa afirmar que a experiência urbana é também uma experiência estética. Se cada vez mais pessoas estão se mobilizando contra o projeto Novo Recife ou contra os viadutos da Agamenon Magalhães, o impulso parte da vontade em pensar a cidade como um espaço público a ser usufruído por toda a população de maneira coletiva. No entanto, alguns filmes realmente caem na simplória demonização dos prédios, apropriando-se da hipócrita lógica “*quem vive em casa é bom, quem vive em edifício é lobo mau*”, enquanto outros lançam um olhar com mais afinco sobre a reorganização espacial, padronizada e sem resquícios de criatividade alguma; a princípio uma discussão estética que, claro, não deixa de ser política, pois atravessa o imenso risco em aceitar um projeto de desenvolvimento da cidade ditado pelos interesses comerciais das grandes construtoras (sob o aval da Prefeitura, do Governo do Estado, do IPHAN e total supressão da lei dos doze bairros sancionada em 2001, que controlava o ritmo frenético dos prédios em determinadas regiões da cidade). O fato é que Recife está se transformando em um simulacro de cidade, sempre empurrando as classes mais baixas *para outro lugar (Gentrification)* e capitalizando cada metro quadrado no mercado imobiliário. A fileta básica de caráter público deixa de ser condição do espaço urbano, o que gera uma desmobilização da convivência compartilhada e uma cultura de shopping — muito bem representa-

da em *Recife Frio* — contaminada em todos os patamares da vida social. No mesmo sentido, *Praça Walt Disney*, de Sérgio Oliveira e Renata Pinheiro, desenha com extrema habilidade e sutileza, espaços privados, imbuídos da segurança do lar e do isolacionismo burguês, que emulam espaços públicos *limpinhos* em seus parquinhos, quadras e piscinas particulares. A experiência estética da cidade também pede que conheçamos nossos vizinhos, deixemos nossos filhos na escola sem precisar de carro, pede para utilizarmos as vias não como um lugar em que passamos e deixamos passar a nossa vida, mas como um espaço físico e espiritual que definitivamente ocupamos, mantemos relações afetivas e cuidamos.

Os olhares singelos de um cinema sem fronteiras

Com a transformação do cenário global e o intenso movimento tecnológico daí decorrente, as limitações que outrora prevaleciam junto às convergências do audiovisual passaram a inexistir e a própria concepção de ‘influência’ dentro das cinematografias tornou-se flexível, pois as semelhanças e reflexos buscados pelos cinemas que não mais encontram uma resistência física do espaço-tempo passam a ocorrer em intervalos cada vez menores. A antiga velocidade com que os cinemas se disseminavam, com que os filmes atravessavam as fronteiras e alcançavam novos públicos, em atrasos que podiam chegar a 5 anos ou a uma década, foi há muito vencida. Assim, questões que são colocadas hoje num determinado lugar do mundo podem ser ampliadas ou resolvidas do outro lado do planeta antes que o sol se ponha, um fato que se observa em qualquer área do

conhecimento e, inclusive, nas artes. Consideramos que o diálogo nutrido por realizadores ao redor do mundo, direta ou indiretamente, é fruto de uma realidade igualmente dilatada, daí serem os anseios perseguidos por muitos tão paralelos e sintonizados.

A crescente dificuldade de se falar no cinema de um território (um cinema pernambucano, em nosso caso) sem que, para isso, recorramos a estéticas e soluções de outros estados, países e continentes, demarca uma transitoriedade que até se localiza em períodos passados da história, mas que, sem sombra de dúvida, representa uma das condições do tempo presente. Já não é possível avaliar uma obra sem localizar os pares que, simultaneamente, estão se desenvolvendo a despeito de um contato prévio, sem uma referencialidade planejada. Por isso, a necessidade de se pensar um cinema asiático, ou ibérico, ou latino-americano, quando refletimos a situação local do cinema hoje produzido em Pernambuco.

Experimentações de linguagem, diluição dos gêneros, rompimento de formatos canônicos, são constantes mundiais do cinema contemporâneo, verificadas em filmes nas mais variadas durações e, muitas vezes, intensificadas no curta-metragem. Os bons ventos que têm caracterizado a renovação do cinema pernambucano acompanham um fluxo de qualidade global. O que nossos diretores têm provocado na linguagem, na fusão entre o documental e a ficção, e em tantos aspectos que determinam uma maneira de pensar o cinema, muito além de fazê-lo, não deve nada ao que Kiarostami, Godard, Hsiao-Hsien, ou tantos outros referenciais, no que há de mais novo no audiovisual, vem fazendo nos últimos anos.

É muito estimulante perceber que os diálogos atuais

não se limitam aos problemas de ordem técnica, ou aos temas explorados; o que vemos se formar é um verdadeiro emaranhado de questionamentos que tocam o domínio da representação em pontos nevrálgicos do entendimento criativo: quais as possibilidades de se guardar um mundo em imagens quando, ele próprio, já se tornou uma imagem distanciada de si? Como identificar um espaço de subjetividades que já não subsistem isoladamente, que dependem de sua constante exposição para serem ‘reais’? Qual o lugar do drama numa época que já não consegue interromper a ação ou fazer dela um contraponto da existência humana? Os anseios se acumulam na mesma medida em que a própria mecânica cinematográfica atravessa um período de transformações, dos mais radicais que já se registrou, seja em sua forma de produção, nos parâmetros de exibição e consumo, como no resguardo de sua memória.

De certa forma, é também na manutenção de memórias particulares que localizamos todo um projeto comum do cinema, em expansão desde o séc. XIX, e identificamos as específicas semelhanças que saltam aos olhos do trabalho pernambucano na relação com os circuitos mundiais. São memórias dos pequenos gestos, dos cotidianos em repouso urgente, ‘memórias das coisas’ — para ficarmos numa expressão corrente aos estudos recentes do audiovisual¹ —, derivadas de um tratamento preocupado em localizar o natural afeto que a relação mundo x imagem apresenta. As filmagens dos corpos e das paisagens, a ‘rostidade’ resgatada pela composição de movimentos que reposicio-

¹ Conceito desenvolvido pela prof^a Laura U. Marks em importantes publicações na teoria do cinema deste século, como *The Skin of The Film* (2000) e *Touch: intercultural cinema, embodiment and the senses* (2002).

nam o cinema a um lugar de encontro, percorrem o que há de melhor na safra de filmes pernambucanos que vem ultrapassando os limites dos festivais para encontrar, num público atento, o interesse por novidade de experiência, olhares que redimensionem a expectativa de um cinema e do entorno que o cerca e faz vir à luz.

É nesse sentido que reunimos, a seguir, uma lista comentada de filmes que potencializaram esta abordagem singela do cinema pernambucano, chegando mesmo a diluir esta concepção local (sem jamais negá-la) e favorecendo uma compreensão da identidade múltipla que hoje caracteriza o nosso cinema. São filmes que se equilibram entre o íntimo, o político, o visível, o poético, expressões que, além de um lugar, definem um tempo.

Muro (Tião, 2008)

“Alma no vazio, deserto em expansão.” O verso divulgado como sinopse oficial do filme que redefiniu o cenário pernambucano — e por que não, mundial — de produção cinematográfica, reflete em palavras uma impressão certa do que sua experiência provoca. Afronta aos sentidos, o trabalho de Tião é muito mais do que a apressada convicção de um rompimento, está mais para resgate, para continuidade aos nomes a quem reverencia diretamente em sua estrutura (de Méliès a Eisenstein), para a defesa de um cinema livre das amarras lógicas, consciente do artifício, em pleno domínio do que percebemos como temporalidade. Ponto de partida de uma carreira particular, *Muro* inaugura em si um novo mundo. Faz nascer o cinema.

Nº 27 (Marcelo Lordello, 2008)

Filmar a adolescência, uma constante na prática do curta-metragem contemporâneo, é o ponto de partida para Marcelo Lordello compor um dos retratos afetivos mais contundentes dos últimos anos. Sua observação da sala de aula, dos corredores e banheiros colegiais, carrega uma delicadeza sintonizada ao que há de melhor no cinema mundial de sua década, a exemplo da relação direta que traça com o imaginário dos filmes de Gus Van Sant. O drama de seu protagonista é o pretexto para uma verdadeira experimentação do tempo, da sonoridade, do extracampo, de detalhes que fazem do cinema um artesanato, uma singela composição de lembranças e sensações. *Nº 27* é a imagem que carregamos não apenas quando sua projeção encerra, mas aquilo que vemos no espelho todos os dias, ainda que relutemos em enxergar.

Pacific (Marcelo Pedroso, 2009)

Dispositivo exposto em suas mais profundas engrenagens, o gesto de Pedroso sobre os olhares que coleta de turistas num cruzeiro é o motivo de uma intenção criativa das mais originais que o cinema contemporâneo demarca. As filmagens íntimas de um tempo que só é vivido depois de guardado, revestidas de significado cinematográfico a partir da rigorosa montagem efetuada, dão forma nas mãos do diretor a uma teia que se revela pura ficção, a despeito de sua origem documental. Um trabalho limite que atropela os gêneros para configurar uma determinada vivência em estado bruto, um intercâmbio de observações que resguarda a subjetividade ao domínio extremo da projeção. Do movimento mais simples, uma complexa significação do estar no mundo sob a mediação da imagem, a conscientização do espetáculo.

Confessionário (Leonardo Sette, 2009)

É na cuidadosa exposição que faz das limitações de sua linguagem que *Confessionário* amplia a noção de registro cinematográfico, a despeito do que se compreende por documental ou ficcional. As margens do espaço/tela, a efemeridade do plano, a finitude da película, são elementos que, contrapostos ao tom nostálgico do padre entrevistado — que somente pela sua retórica de memórias sedimenta um cinema autônomo —, dão brecha a significados emergentes na própria condição criativa de se fazer um filme. Ouvir o corte de Leonardo Sette, experimentar a pausa para o troco dos rolos e não ter acesso às imagens de continuidade, é romper com tudo que se pode esperar do cinema, com aquilo que inconscientemente se absorve do movimento, em qualquer filme, mas que aqui se desnuda sem timidez. É a extrema obscenidade, o que não se encena.

Balsa (Marcelo Pedroso, 2009)

Possivelmente o trabalho que melhor concentra, neste novo painel de filmes, o interesse de retornar a um estado primitivo do cinema para fazer com que ele se renove, *Balsa* é um olhar que suspira carregado de melancolia, pesado de sentimentos, situado na contemplação de um mundo agônico, moribundo. O ponto de vista fixado no transporte em vias de extinção, a balsa, reconfigura o movimento que desde os Lumière resguarda os acasos da vida, dos gestos cotidianos que se acumulam e renovam na densidade de expressão. Sob o conceito da câmera-olho (Vertov), Marcelo Pedroso ilumina um estado de sobrevivência latente, não apenas do que é filmado, mas daquilo que usa para filmar, do que insiste em ser linguagem e instrumento de memória.

Recife Frio (Kleber Mendonça Filho, 2009)

Uma das raras experiências criativas dentro da ficção científica no presente século, *Recife Frio* funciona tão bem porque constrói a sua realidade a partir de imagens que não precisaram ser forjadas, mas apenas organizadas dentro de uma coerência indicadora da preciosidade que um bom roteiro ainda pode constituir. É do real que Kleber M. F. extrai a ilusão, erige o seu mundo, acentuando sempre em justa medida a tonalidade crítica que lhe é tão cara, aqui aplicada ao contraste social, ao desequilíbrio urbano das grandes cidades, ao conflito político que se estabelece até mesmo dentro de um núcleo familiar. Sua fantasia em tempo presente desafia (e vence) não só as expectativas de um público geograficamente restrito, mas vai além, no sentido de refletir uma violência com doçura e humor, de encontrar no caos a graça da vida.

Avenida Brasília Formosa (Gabriel Mascaro, 2010)

Estabelecido numa lógica orgânica, em que o olhar da câmera ecoa o olhar primeiro do mundo na relação nutrida entre o espaço natural e as intervenções urbanas, há no cinema de Gabriel Mascaro uma abertura estética em que o sentido formal e o narrativo subsistem ‘em construção’, como nas residências do bairro de Brasília Teimosa, *locação principal de seu filme*. Ele nos convida a uma contemplação que não pode ser adiada. Sensibiliza os espaços reintegrando o homem ao meio e em suas relações sociais. Do painel sensorial equilibrado entre as observações arquitetônicas e as condições físicas que levam um lugar ao enfrentamento da transformação, *Avenida BF* resulta numa procura pela respiração da cidade e dos núcleos de convivência, da vida que resta nas desgastadas estruturas de pacificação moral. É o que também resta para o cinema.

A Banda (Chico Lacerda, 2010)

Desdobrando um procedimento de captação visual entre o registro e o questionamento da imagem, Chico Lacerda propõe através de um gesto muito simples — mas também complexo, pois talvez seja o *travelling* o movimento mais enigmático da linguagem cinematográfica — uma discussão da visibilidade em camadas, daquilo que vemos e negamos ou confirmamos a partir dos pequenos códigos do olhar. Não ouvimos a banda, não englobamos a totalidade do evento (uma parada gay), mas construímos pelo repertório de cenas coletadas uma vívida impressão do acontecimento, de sua presentificação. A inexistência da ‘banda sonora’ no filme, submerso no mais profundo silêncio em toda sua duração, atualiza a perspectiva essencial de uma linguagem que ainda é luz, é sombra. E não precisa de mais para o ser.

As Aventuras de Paulo Brusky (Gabriel Mascaro, 2010)

Concebido dentro de uma estética virtual, um viés da animação, o filme que marca o encontro de Paulo Brusky com Gabriel Mascaro dentro da plataforma ‘Second Life’ reflete questões fundamentais ao prosseguimento do cinema no séc. XXI. A partir de uma perspectiva autoral (de Brusky), a invenção sem limites técnicos (de Mascaro) conecta a mais pura fantasia à dura realidade — econômica, política — da criação artística. A dolorosa lembrança metalinguística que permeia todo o filme, de tratar-se única e simplesmente de um filme, é o que transcende o ilusório, que reveste e resgata toda uma associação entre o cinema e o sonho, concretizando o impossível e materializando subjetividades outrora apenas potenciais. Uma brincadeira muito séria que desenferrou algumas motivações há muito abandonadas pelo cinema.

Mens Sana In Corpore Sano (Juliano Dornelles, 2011)

Se o novo século é também caracterizado por uma intensificação do ‘cinema dos corpos’, na maneira como as imagens tocam as superfícies da forma humana e fazem da pele do filme um núcleo imediato de percepção, o bizarro trabalho de Juliano Dornelles se confirma inserido numa problemática inerente ao seu tempo histórico. Inspirado por uma estética do terror e do grotesco, e trabalhado sob uma rigorosa paleta de cores e sons que o aproximam do período mudo sem perder o equilíbrio nas referências do cinema B, *Mens Sana* é uma das mais felizes apropriações recentes de gênero, imprevista e eloquente, questionadora de sua própria concepção formal e do imaginário em que mergulha. Uma perfeita imagem da imperfeição.

[Projetotorresgêmeas] (Coletivo, 2011)

Dentro do formato de criação coletiva — em expansão na contemporaneidade —, possivelmente, nenhum outro filme tenha alcançado um resultado político e estético tão incisivo, em Pernambuco, quanto este [*Projeto*]. Motivado pela disputa imobiliária e a decorrente transformação no cartão postal e no imaginário cultural afetivo do Recife, o filme reúne um híbrido de artistas e expressões, que assinam um verdadeiro manifesto, provocação certa a encontrar no cinema um caminho para o pensamento sobre o tempo e o espaço de uma cidade, sobre a sua transformação/diluição. A arrojada proposta de divulgação do trabalho (na rede, em festivais, cineclubes e centros de educação) acentua a urgência de sua visibilidade, enquanto propõe uma arte democrática, acessível. Ao se reclamar uma cidade, inclui-se aí o direito a seu cinema.

A Febre do Rato (Cláudio Assis, 2011)

Se, em meados dos anos 2000, Assis realizou *Amarelo Manga* como um tapa na cara do Recife, deixando na época os próprios recifenses fascinados com tamanha brutalidade, o diretor conseguiu através de seu mais recente filme escrever uma carta de amor à fragilizada cidade, um amor que contesta todas as formas de opressão, misturando um ímpeto libertário trôpego a uma crença histórica na poesia marginal. Filmado em preto e branco, vemos uma cartografia de corpos e afetos; encontros intensos, ébrios, apaixonados e inocentes, que servem bem ao intuito confuso de escárnio e celebração, fazendo com que os recifenses (não só eles!) visualizem um tempo que transcorre, uma duração, um cinema-território entre gerações que se apontam. *A Febre do Rato* se baseia numa escrita poética em que cada verso (cena) impulsiona, diante do real, um vivaz universo.

O nevoeiro, provisoriamente

Marcelo Ikeda

Tenho a sensação de que estamos numa espécie de nevoeiro. Quando digo “estamos”, tenho em mente um grupo pequeno de pessoas, próximas, mas de um certo modo distantes. Não apenas de realizadores, mas também de críticos, curadores, pesquisadores. Membros de uma cena de que fazemos parte, que “ajudamos a construir”, mas que ao mesmo tempo hoje nos parece desconfortável, como se a adesão de cada um de nós não fosse imediata. Essa cena foi crescendo de uma forma espontânea, sem lideranças, tomando proporções inesperadas. Num determinado momento, despontou com uma potência que começou a despertar as atenções. E, claro, começou também a incomodar. A beleza e o descompromisso desse projeto não-projetado foram anunciando algo que estava em processo de ser. Algo que restava à margem, mas que ainda assim poderia existir.

Associo o início desse movimento ao início dos anos 2000. O “cinema da retomada” começava a finalmente desabrochar, mas os jovens que queriam fazer cinema nesse período não estavam nada satisfeitos com o que viam. Adolescentes, éramos naturalmente insatisfeitos. Mas as oportunidades para fazer um filme eram quase impossíveis, e eram muitos os que não queriam “as regras do jogo”: fazer

um curta em 35mm, mandar projeto para editais, ganhar prêmios em “festivais relevantes”, montar um “portfolio”, convencer uma empresa produtora, participar das reuniões políticas das associações de classe como a ABD&C, e – caso você fosse um dos felizardos a sobreviver a essas etapas – esperar pelo menos cinco anos para completar a captação de recursos para ter um primeiro longa-metragem pronto. Diziam que éramos “preguiçosos” ou “amadores”, mas o fato é que todo esse processo de produção do imeditato pós-retomada gerava consequências nítidas no que “ia para a tela”. Costumo dizer que “os modos de produção também são dramaturgias”, porque essas relações certamente terão um impacto direto na obra finalizada. Entendo o “cinema da retomada” como uma resposta à sociedade que o cinema brasileiro precisava existir sobre “bases profissionais”, como um novo estágio de desenvolvimento, para que fosse visto de forma mais “responsável”. Esse gesto desesperado de sobrevivência foi desviado por alguns como uma manobra política para favorecer financiamentos a determinados grupos, de modo que o cinema brasileiro ficou meio órfão, como se “sem alma” para descobrir sua identidade.

Esse cinema tem um nítido paralelo com o próprio processo de um país, que tentava curar suas cicatrizes do duro golpe do Governo Collor, o primeiro governo democrático a assumir o país após décadas de ditadura militar. A sociedade percebia que a democracia por si só não resolveria nossos problemas. Inicialmente era preciso um governo austero, que reconquistasse a credibilidade, com uma política econômica estável, com o controle sobre a moeda. Vejo o “cinema da retomada” como um equivalente para o cinema da ideologia dos governos FHC. Um “cinema privatizado”. Um cinema anódino, de centro, indeciso, sem nem

apostar francamente num cinema essencialmente mercadológico nem tampouco despertando possibilidades para os trabalhos mais radicais que pudessem apontar para as fissuras e os dilemas de um país “adormecido”.

Enquanto isso, “os doidinhos” trabalhavam nas garagens, nos porões, em seus quartos, pelo menos até a hora em que suas mães os chamassem para o lanche da tarde. Isso não os desqualifica. Esse movimento foi saindo das garagens para o mundo. Os festivais de cinema não conseguiam dar conta dessa produção. Abrigavam os “filmes respeitáveis”, que iriam resgatar a imagem de credibilidade do cinema brasileiro. A saída foi a exibição em cineclubes que começavam a pipocar em todos os cantos: nos porões, nas boates, nas escolas, nas ruas (nos becos, nas ratoeiras), até nas igrejas. Os cineclubes eram, acima de tudo, um ponto de encontro. Havia um deles, no Rio, que se chamava “mostra o seu que eu mostro o meu”. Esse era o espírito. Eram filmes quase todos feitos em vídeo (o “filme” não dependia mais do suporte físico, e sim da linguagem...) e que transpiravam uma urgência: eram filmes irregulares, inquietos, confusos. Eram filmes diversos, heterogêneos, mas que em comum respiravam os ares de uma certa liberdade, um desejo de colocar para fora uma insatisfação, uma rebeldia, um maravilhamento, uma curiosidade. Eram filmes que não eram pautados pela lógica da “formação de um portfolio” mas simplesmente emanavam um desejo urgente de se expressar pelo audiovisual. O amanhã? Responda quem puder!

Lembro bem que em 2001, Luiz e Ricardo Pretti, dois irmãos gêmeos que moravam no Leblon do Rio de Janeiro, fizeram um longa-metragem em vídeo, exercendo todas as funções de produção. Esse filme foi todo feito pelos dois,

sendo que 80% do filme foi todo filmado na sua própria casa – ou melhor dizendo, na casa dos seus pais. E montado num G3 que ficava num canto do quarto. Quando o filme ficou pronto, ele simplesmente não tinha condições de ser exibido: os festivais de cinema só aceitavam a inscrição de longas em 35mm e os cineclubes só exibiam curtas-metragens. Hoje, vejo esse “filme-ilha” como um certo marco mítico de inauguração dessa nova cena do cinema brasileiro. Curiosamente, foi feito na virada do novo século. Seu título prenunciava suas intenções: “*Estética da Solidão*”. Esse filme teve uma única exibição pública: na Mostra do Filme Livre. A sessão estava praticamente vazia, e a maioria absoluta era de familiares e amigos do realizador. Se havia uma “nova crítica” que despontava na internet, atraindo as atenções para um certo cinema contemporâneo, ela não se interessava por esse filme e pelos novos experimentos do cinema de garagem: ela estava com olhos voltados para os grandes festivais do cinema brasileiro, achando que as “novas promessas” do cinema local apareceriam por lá. Algumas até apareceram mas os mais radicais estavam trilhando outros caminhos. Desbravavam as trincheiras, a mata cerrada, não como “estratégia política” para chegar mais rápido, mas simplesmente movidos pelo desejo de fazer. Assim, os Irmãos Pretti, como alguns outros, continuaram produzindo, independentemente de esses filmes atingirem um “público” ou um “mercado”. Importava o cinema como vocação, e não como profissão.

Com o tempo, essa cena foi ganhando outras proporções, foi amadurecendo, aperfeiçoando-se tecnicamente e espiritualmente. Foi se espraiando em diversos cantos do país. O caldo começou a engrossar na Mostra de Tiradentes, cujo perfil da curadoria ganhou novos contornos com a

chegada da dupla de Eduardos: Cleber Eduardo e Eduardo Valente. Os fundadores da Revista Cinética, representantes da “nova crítica”, começaram a despertar suas atenções para a “nova cena”. Esse movimento provocou, em pouco tempo, um boom dessa nova cena. O primeiro ano da nova curadoria, em 2007, foi mais provocativo, com a exibição de filmes como *O Céu Está Azul com Nuvens Vermelhas* (Dellani Lima) e *O Quadrado de Joana* (Tiago Mata Machado), filmes hoje infelizmente esquecidos. No ano seguinte, houve a criação da Mostra Aurora, palco de destaque para o jovem cinema contemporâneo brasileiro. Ao longo dos anos, os vencedores foram filmes como *Meu Nome é Dindi* (Bruno Safadi), *A Fuga da Mulher Gorila* (Felipe Bragança e Marina Meliande) e *Estrada Para Ythaca* (Irmãos Pretti e Primos Parente). Isso mesmo! Os mesmos Irmãos Pretti, de *Estética da Solidão*, vencem Tiradentes com um filme sobre a amizade. Amizade que os leva a sair do seu quarto embotado no Leblon e ir para Sabiaguaba, bairro interiorano de Fortaleza. E os leva a pegar a estrada com Guto Parente e Pedro Diógenes e a produzir um filme-marco nessa “nova cena”. Por trás de sua irreverência, *Estrada Para Ythaca* sintetizava o sentimento de uma geração por meio do seu modo de produção (um filme barato, sem leis de incentivo, produzido de forma colaborativa, sem uma divisão hierárquica entre membros da equipe) e do seu discurso fílmico (uma leve melancolia, a fragilidade das fronteiras entre cinema e vida, entre o real e a representação, entre o improvável e a marcação, entre a autobiografia e a fabulação). De *Estética da Solidão* a *Estrada Para Ythaca* havia todo um percurso, íntimo e geográfico. De alguma forma, me identifiquei com esse percurso, e acredito que ele representa, de formas misteriosas, um pouco do percurso dessa própria

cena. Um percurso, como havia dito antes, “das garagens para o mundo”. Um percurso de amadurecimento.

Outros filmes surgiram em diversos outros pontos do país. Em Minas Gerais, as heranças do vídeo e das artes visuais de pioneiros como Éder Santos se manifestaram de várias formas. A Teia, coletivo cinematográfico que, assim como o Alumbramento, tem destaque nessa cena, amadureceu a cada ano, passando do vídeo para a película, do curta para o longa. *Aboio*, de Marília Rocha, prosseguiu o percurso poético de filmes como *A Alma do Osso* (Cao Guimarães) e *O Fim do Sem Fim* (Lucas Bambozzi, Cao Guimarães e Beto Magalhães). Mas, para além da Teia, há uma miríade de outros realizadores. Além da presença marcante de Carlosmagnó Rodrigues e Dellani Lima, temos hoje uma cena de renovação, com os jovens filmes provocativos da Filmes de Plástico e Sorvete Filmes. O pessoal de Contagem e alguns críticos do site Filmes Polvo embarcaram na realização com filmes nada bem comportados, como o comprova o anárquico *Estado de Sítio*, assinado por oito diretores. Outros, como Igor Amin e Vinicius Cabral, são na verdade artistas multimídia, trabalhando o cinema na fronteira com as artes visuais e a internet. E muitos outros, como Joacélio Batista, Roberto Bellini, Marcellvs L., Alex Lindolfo, Ricardo Alves Jr., Sávio Leite. E muitos outros!

Em Fortaleza, o bom humor e a irreverência do coletivo Alumbramento tornaram-se uma marca desse cenário de renovação. Um forte movimento de formação, com experiências como a ONG Alpendre e a Escola de Audiovisual, estimularam a efervescência dessa cena. Além dos diretores de *Ythaca*, diversos realizadores como Ivo Lopes Araújo, Petrus Cariry, Salomão Santana, Hugo Pierot, Glauca Barbosa, Ythallo Rodrigues, Victor de Melo, Victor Fur-

tado, Marco Rudolf, Thais Dahas, Rubia Mercia, Mariana Smith, Themis Memória, Uirá dos Reis, ... E o movimento de renovação continua com nomes como Rodrigo Fernandes, Leonardo Mouramateus, Samuel Brasileiro, Victor Costa Lopes, entre outros.

Outra cena de destaque é a de Recife, com a Símio Filmes e a Trincheira Filmes. Após uma geração inventiva de meados dos anos noventa, com cineastas como Cláudio Assis, Lírio Ferreira, Kleber Mendonça Filho e Camilo Cavalcante, a nova geração recifense deste século possui curtas e longas marcantes, com realizadores como Marcelo Pedroso, Gabriel Mascaro, Tião, Leo Lacca, Leo Sette, Marcelo Lordello, Sérgio Oliveira e Renata Pinheiro, e tantos outros. Coletivos como o Telephone Colorido e a TV Primavera. Entre os longas, *Pacific*, de Pedroso, e *Avenida Brasília Formosa*, de Mascaro, estão entre os mais significativos filmes desta geração.

Os ecos dessa produção começaram a ressoar em cantos com menos tradição, mas de maneiras surpreendentes. Na Paraíba, a cooperativa Filmes a Granel, composta de realizadores como Ana Bárbara Ramos e Arthur Lins. Tavinho Teixeira e Carlos Dowling realizaram seus primeiros longas sem nenhum aporte público direto por meio de editais. Em Campina Grande, começam a surgir vídeos instigantes. Em Curitiba, colhendo os frutos da exitosa experiência de formação da FAP (Faculdade de Artes do Paraná), realizadores como Aly Muritiba, Tomás von der Osten e João Krefer, além dos filmes solitários de Arthur Tuoto e seu diálogo com as artes visuais. No Sul, Gustavo Spolidoro “botando pilha” nos seus alunos da PUC/RS. Em Vitória, Gui Castor prossegue sua produção singular, ainda infelizmente pouco reconhecida. Vitor Graize chama Rodrigo de

Oliveira para fazerem juntos *As Horas Vulgares*. Na Bahia, o radicalismo de Daniel e Diego Lisboa se soma ao cinema do casal Claudio Marques e Marília Hughes. No interior da comportada Santa Catarina, na cidade de Palmitos, Petter Baiestorff mantém sua filmografia marginal, dialogando com o trash e o udigrudi.

Em São Paulo, o cinema refinado de Marco Dutra, Juliana Rojas e Caetano Gotardo, além de Gregorio Graziozi, se soma a um cinema mais radical, de artistas como Kika Nicoela. No Rio de Janeiro, após os poucos promissores anos noventa, uma série de realizadores despontou nesta década. Os dois longas rigorosos de Gustavo Beck. A (re) leitura do cinema contemporâneo do (ex-)casal Bragança e Meliande e de Anita da Silveira e as influências de Bresane no cinema de Bruno Safadi. O cinema inclassificável de Nilsão Primitivo. A delicadeza de Cristiana Miranda e do “cinema de poesia” de Scucato e Pinheiro. A ironia bem carioca do diálogo pop de Christian Caselli. A contagiante presença de Cavi Borges, o “Galante do novíssimo cinema brasileiro”. O espírito coletivo da finada “Cooperativa Fora do Eixo”, de ex-alunos da Estácio, em especial os curtas de Felipe Rodrigues e de Walter Fernandes Jr.

São alguns entre muitos, muitos outros exemplos!

* * *

É possível afirmar que o ano de 2010 representou o boom dessa nova cena. O ano já começou com a grande repercussão de *Estrada Para Ythaca* na Mostra de Tiradentes. Em meados do ano, *A Alegria*, filme de Felipe Bragança e Marina Meliande, os mesmos diretores de *A Fuga da Mulher Gorila*, foi selecionado para o Festival de Cannes.

Em dezembro do mesmo ano, *O Céu Sobre os Ombros*, de Sérgio Borges, membro da Teia, recebe diversos prêmios no mais tradicional festival de cinema no país – o Festival de Brasília – entre eles, o de Melhor Filme.

A “nova cena” – ou o “novíssimo cinema brasileiro”, conforme alguns começaram a rotular – tinha alcançado um momento de grande visibilidade. Talvez essa visibilidade tenha vindo cedo demais. Em janeiro de 2011, na Mostra de Tiradentes, diversos realizadores assinaram a Carta de Tiradentes, manifesto público que clamava por uma maior atenção nas políticas da cultura para o setor audiovisual. Os ciúmes começaram a aumentar. Um certo clima de desconfiança começou a surgir. Os encontros dos realizadores posteriores à Carta de Tiradentes não surtiram o efeito desejado, mostrando a heterogeneidade do grupo. Esse grupo começou a ser acusado por alguns de um certo corporativismo, como se estimulasse a criação de panelas ou grupelhos para se fortalecer politicamente. As relações entre realização, crítica e curadoria começaram a ser vistas como incestuosas. Começou-se a passar a impressão de que muitos desses realizadores cansaram do discurso de “amizade” e “colaborativismo” e passaram a adotar estratégias mais pragmáticas de sobrevivência. O caldo começou a azedar. Diversos membros saíram do Alumbramento e da Teia, para seguir seus caminhos individuais. As “bandas de garagem” passavam a ter “empresários internacionais” e a buscar a “carreira solo”. Os festivais internacionais passaram a ser o grande objetivo para diversos desses realizadores.

Hoje, tenho a sensação de que estamos numa espécie de nevoeiro. A grande pergunta retorna: o que fazer depois do primeiro filme? Persistir num discurso radical, em que

se faz filmes apenas movido pela própria necessidade em se expressar, ou pensar em construir “uma carreira como cineasta”, entrando no cenário de articulações políticas para obter as fontes de financiamento para o próximo filme? Alguns dizem que essa geração precisa “amadurecer”: ganhar dinheiro para sustentar os filhos, fazer filmes para o público e não apenas para si. Mas o que significa amadurecer? O que significa fazer filmes para o público? De alguma forma, o desejo inicial desses realizadores era de um inconformismo com quem adota o cinema como profissão e não como vocação. Ou ainda, com quem buscava o cinema como forma de sobreviver, e não de simplesmente viver. Ou com quem fazia cinema como “caminho para a profissionalização”. Outros acham que esse pensamento é ingênuo e romântico. Assim, esses realizadores passam a ter uma “responsabilidade” sobre o seu futuro. Como será o amanhã? Apenas o futuro vai poder dizer quais realizadores mantiveram um discurso de coerência ou se adaptaram às contingências dos novos tempos. Somente o tempo poderá dizer quem formará uma obra de destaque e quem se perdeu na poeira dos modismos.

O fato é que, independentemente da trajetória desses realizadores, esses pequenos filmes, muitos deles precários, irregulares, confusos, são como pequenos vagalumes que emitem uma luz fugidia, pouco perceptível, mas cujo encanto não se dissipa por completo. Se hoje é tempo de uma pausa, amanhã voltaremos a pegar em armas. Esses exemplos reluzem, cintilam, de formas que ainda não foram completamente apreendidas. Mostram que há sinais de resistência possíveis, num cenário do audiovisual não só no Brasil como no mundo em que reinam obras massificadas, filmes globais lançados em metade do circuito co-

mercial brasileiro, programas de televisão para um público de massa. Obras voltadas para o consumo imediato, cuja função primordial é rechaçar as diferenças, querendo fazer com que o público absorva uma mesma obra da mesma maneira, como se todos fôssemos iguais. Obras cuja função primordial é estimular o consumo imediato, impulsivo. Obras mecânicas, que estimulam a competição, o consumo e o individualismo.

Independentemente do que esses realizadores possam vir a fazer de suas vidas daqui para frente, esses filmes permanecem, na sua fugacidade e na sua precariedade. Nessa bela utopia de viver o cinema de forma descompromissada, como se não houvesse amanhã. Como se a vida fosse um sopro. Como se pudéssemos dar as mãos. Como se não fossem o dinheiro e o poder a regular tudo, a imperar nas relações.

Por enquanto, o nevoeiro. Provisoriamente. Se é o que temos, vamos a ele. Não quero negar as virtudes desse percurso, mas não quero mais me iludir de que esse projeto é coletivo. Quero andar descalço, e, se precisar, quero me despedir dos antigos amigos para encontrar o meu caminho. Como sempre foi assim. Quero viver o presente sem ter que necessariamente projetar o amanhã. Tenho a sensação de que estamos numa espécie de nevoeiro. O nevoeiro, provisoriamente.

O trânsito intenso nas “garagens” de Minas Gerais

Marcelo Miranda

Se é suficientemente complexo formular uma noção ampla do que seja “cinema de garagem”, como trazer para mais perto o conceito defendido pela dupla Dellani Lima e Marcelo Ikeda? Mais especificamente, como pensar o tal “cinema de garagem” a partir de um olhar para a sua própria garagem? Que segredos podem estar lá escondidos? E como esses segredos vão dialogar com o contexto maior e indefinido que, por definição, alimenta o tal conceito essencial? Em 2006, Dellani Lima assim tentou definir o “cinema de garagem”: “O contexto é de liberdade, de ação política, de resistência, de visceralidade, de descaso ao ideal de obra-prima, de experimentações lúdicas ou engajadas politicamente”¹. Seria, em resumo, um cinema de enfrentamento ao sistema e de combate assumido contra o *status quo*.

Sob esse prisma, Minas Gerais pode se considerar um guerreiro próximo do inabalável. Ao longo da última década – período mais significativamente representado nesta mostra organizada por Dellani e Ikeda –, a produção do es-

¹ IKEDA, Marcelo e LIMA, Dellani. *Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI*. Rio de Janeiro: WSet Multimídia, 2011.

tado veio num crescente de resistência e radicalizações que a tornou referência para diversos focos similares em outras partes do Brasil. Muito fincada na tradição da videoarte, a realização mineira conseguiu se desprender de um histórico sedutor (marcado especialmente pelas invenções audiovisuais de Éder Santos) e desenvolver outra maneira de fazer e pensar o cinema. Se, por um lado, à moda dos videoartistas, abriu-se mão das ferramentas e suportes tradicionais (a película, basicamente) para se aproveitar a ascensão e o barateamento do acesso às tecnologias digitais, por outro, novas formas estéticas começaram a se desenvolver, algumas apostando na implosão de narrativas tradicionais, outras se afastando quase completamente de qualquer previsibilidade no trato com a imagem e o som. Nos últimos anos, o cinema mineiro renasceu sem ter morrido antes disso; renovou-se sem deixar de ser sempre renovador; e avançou dentro de suas próprias limitações, transformando a “garagem” num outro espaço de criatividade e busca.

Essa tendência não é novidade em Minas Gerais. Na verdade, é possível apontar sua origem nos primórdios do cinema brasileiro como um todo. As produções baratas, simples e criativamente rápidas que Humberto Mauro e Pedro Comello fizeram em Cataguases entre 1925 e 1929 eram precursoras do “cinema de garagem”, muitas décadas antes de o termo ser cunhado. Anos depois, a partir de 1970, Carlos Alberto Prates Correia também desenvolveu filmes inventivos e independentes, boa parte deles realizados fora da capital Belo Horizonte – casos de *Crioulo Doido* (1970), feito em Sabará, e *Perdida* (1976) e *Cabaret Mineiro* (1980), filmados em sua cidade natal, Montes Claros. Prates sempre foi um “garagista” convicto e permanece modelo e referência para diversos cineastas do estado.

Para encontrar os caminhos do frescor e da liberdade, os realizadores de “garagem” tendem a ir ao que Dellani Lima chama de “cinema mínimo”: “O fantástico universo do cotidiano, da memória pessoal ou coletiva, dos mínimos gestos, das distorções plásticas, de paisagens imaginárias, de resquícios familiares ou caseiros” (*ibidem*). Ou seja, o “cinema de garagem” se alimenta da bagagem cultural e pessoal de quem o produz. Se a afirmação pode aparentar uma obviedade – afinal, toda criação artística, ao seu modo, vale-se essencialmente de experiências íntimas do criador –, a diferença é que, na “garagem”, não há outra possibilidade ao filme senão a de ser ele mesmo uma peça de superação contra tudo que atenta contra sua existência. Um cinema só será “de garagem” justamente quando precisar surgir fora da tradição, da visibilidade, da facilidade, das regras. Olhar para dentro de si, portanto, é o ato propulsor do que vai se tornar o “cinema de garagem”.

Se falamos de Minas Gerais, falamos de um estado marcado pela noção de tradição. Daí que a “garagem” dos mineiros seja por vezes tão radical. Quebrar a mineiridade é um dos objetivos centrais de realizadores fora dos padrões considerados “normais” por noções defendidas numa escala *mainstream* de produção. A ironia é que muitos cineastas do estado absorvem a mineiridade para revertê-la e subvertê-la a seu favor. O tão característico falar do mineiro – sua fonética, prosódia, gírias, entonação – vira elemento estético; a paisagem urbana ou rural se insere organicamente na construção dos enquadramentos; o diálogo e a contação de “causos” são absorvidos para dentro de uma proposta muito mais ampla do que simplesmente registrar o que está sendo narrado.

Contagem (Gabriel Martins e Maurílio Martins, 2010)

se tornou um marco recente do curta-metragem exatamente por trazer na estrutura o modo de falar e agir de seus personagens como algo natural. Não simplesmente naturalista, mas ontológico de uma condição orgânica do ser e conviver do mineiro. O filme é constituído de quatro cenas de diálogo rigorosamente filmadas numa precisa construção cinematográfica e que reverberam diretamente a vivência dos personagens, suas angústias e dúvidas, suas ações e tragédias. A espontaneidade do falar impregna todo o filme e acompanha os protagonistas nas cenas sem diálogos, em que o impacto depende da concatenação das imagens, do cuidadoso trabalho de som e trilha sonora e justamente da noção adquirida de que sabemos (e podemos ouvir claramente) como se expressam aquelas pessoas.

A voz e a prosódia também se tornam fundamentais na recepção e compreensão de *Aboio* (2005) e *A falta que me faz* (2009), ambos de Marília Rocha. É dos discursos dos documentados que depende o devir das imagens concatenadas pela cineasta em cada longa-metragem. No primeiro, a fala é intercalada com filmagens em super-8 que parecem vir de um passado reconstruído pelas palavras e memória dos vaqueiros entrevistados; no segundo, as narrativas do dia a dia de um grupo de garotas na região rural próxima a Diamantina vão sendo ilustradas, como apontou o crítico Francis Vogner dos Reis, através do “fascínio pela própria integridade das coisas”: “Como em *Stromboli*, de Roberto Rossellini, o filme nos dá a ver a rusticidade da pedra, dos corpos, do céu”². Marília Rocha, em ambos os trabalhos,

² REIS, Francis Vogner dos. Qualidades de presença *Revista Cinética*. Novembro de 2009. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/df09dia7.htm>. [N. E.]

permite-se sair de seus objetos puros e simples para voar mais longe, indo ao encontro da própria subjetividade enquanto criadora, o que só faz sentido a partir de uma liberta exposição e construção daqueles a quem sua câmera se dispôs a ver e a ouvir.

Esse encontro com o outro é uma das bases do “cinema de garagem” de Minas Gerais, algo que pode ser explicado no já citado fascínio pela contação de histórias. Partindo de uma tradição, os cineastas quebram-na em prol de novos efeitos e impactos. *A alma do osso* (Cao Guimarães, 2004) investiga em sua própria feitura as idiossincrasias de um ermitão, primeiro deixando o personagem ocupar e apresentar o espaço natural onde vive para, depois, provocá-lo com a exibição de sua imagem filmada. O que podia ser apenas contação se transforma em reflexão, através das possibilidades da linguagem (do cinema) e da língua (do mineiro).

Olhar para si, sugar a subjetividade e inseri-la na feitura do filme: eis um processo nada incomum praticado pelos criadores deste “cinema de garagem” que ascendeu em Minas Gerais nos últimos anos. “A imagem se encontrará. Nem a imagem pode determinar o coração a pensar. Nem o coração pode determinar imagem ao movimento ou ao repouso” (LIMA, *ibidem*). Refletir o cinema através do cinema é um movimento com o qual praticamente todo realizador vai se deparar em algum momento. Quando a liberdade é total, isso pode acontecer como reação básica ao que se vê e consome. *Os residentes* (Tiago Mata Machado, 2010) é uma implosão da noção de narrativa, marcado por constantes estouros dos limites da ficção. A vanguarda, as artes plásticas, o quadro cinematográfico como *tableau* inquieto, a multiplicidade dos olhares dentro de um mesmo

conjunto, a quebra constante de paradigmas e expectativas – tudo se configura na desordenação máxima de um caos instaurado a partir da insatisfação do realizador com o tipo de imagem que mais lhe chega do cotidiano. Sem enxergar perspectiva do que ainda possa ser possível relativo à narração no cinema, o diretor embaralha conceitos e se posiciona como o gerador de outra forma, uma forma que, apesar de parecer ainda não ter sido inventada, pode ser tateada no máximo de suas capacidades.

O olhar para dentro da construção estética está presente também na aparente simplicidade de *Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides* (Gabriel Martins, 2011). Como em *Contagem*, de novo o falar (e também o cantar) do subúrbio constrói um universo particular; para além disso, há o questionamento constante da realidade através do uso da metalinguagem, tornando o sensacionalismo inerente à narrativa algo deflagrador de um imaginário tão banalizado no noticiário quanto perturbador na forma como se apresenta enquanto criação fílmica (à maneira de Julio Bressane no final dos anos 1960, em *Cara a cara* e *Matou a família e foi ao cinema*).

Há ainda Carlosmagnó Rodrigues, autor de uma prolífica obra estritamente pessoal, que pensa sobre ela própria enquanto se desenvolve filme a filme. *Sebastião – O homem que bebia querosene* (2007) está numa transição de momentos, reunindo toda a mistura de símbolos e provocações encontrada na produção do realizador. Numa espécie de misantropia audiovisual – em que tudo pode ser mesclado a um caldeirão de referências para, num contexto maior, ser colocado em xeque –, o filme se aproveita de outro recurso muito comum aos “garagistas” de Minas Gerais: a inserção e utilização da família na feitura dos filmes.

Falamos, aqui, em família no sentido literal, não necessariamente diegético. No “cinema de garagem” do estado, inexistente a “tradicional família mineira”. Há, de fato, a colocação dos familiares ora como atores de si mesmos, ora como representações físicas de determinadas reflexões, ou ainda como exemplos de uma realidade maior e muitas vezes opressiva. Em *Morada* (Joana Oliveira, 2011), a avó da diretora é a protagonista de um filme que busca denunciar o descaso das autoridades públicas municipais com a destruição de memórias simbolizadas por uma casa há décadas em vias de ser demolida. A produtora Sorvete Filmes – capitaneada por Leonardo Amaral e João Toledo – fez uma trinca de curtas-metragens nos quais o núcleo familiar lhes serviu de propulsores para problematizarem e refletirem a rotina dentro de casa, pautada especialmente pelo rádio, televisão e religiosidade: *Caixa preta* (2009), *A janela, ou Vesúvio* (2011) e *Minha avó comemora aniversário com suas amigas de hidroginástica* (2009). Já em *Watergrandma* e *Divergrandpa* (Igor Amin, 2009), avós e avós são metamorfoseados em metáforas futuristas, através de filtros de imagem e som, numa subversão da tradição do vídeo caseiro de cunho recordatório. E em sua obra radical, Carlosmagnó Rodrigues chega a filmar o filho empunhando uma metralhadora, tirando a criança da referência estritamente familiar para transmutá-lo num ícone de proporções simbólicas e destrutivas.

O impacto do ambiente externo na vivência íntima dos personagens é outra vertente muito forte no “cinema de garagem” de Minas Gerais. Na metrópole ou no campo, ao barulho de carros ou ao som das águas de um rio, cineastas apontam a câmera em rigorosos enquadramentos na ânsia de provocar um contato bastante próximo (de choque

ou não) entre as pessoas e o espaço onde elas habitam. Há, porém, um dado essencial a ser considerado nessa relação com as ambientações possíveis. Os diretores mineiros são, em sua maioria, seres urbanos e conhecedores da rotina da cidade grande. A ida para o ambiente rural tende a ser sempre um deslocamento rumo a algo, senão desconhecido, pelo menos a ser (re)descoberto.

Trecho (2006) e *Girimunho* (2011), de Helvécio Marins e Clarissa Campolina, buscam personagens do lado de fora da urbanidade, caminhando por estradas ou pequenas comunidades à beira do rio São Francisco. Libério (*Trecho*) e Bastu (*Girimunho*) são, ao mesmo tempo, um acumulado de memórias de outros tempos e outras vivências e os receptáculos do fascínio dos realizadores. Da fissão de um aspecto com outro, surge a expressividade dos filmes: através da imersão sensorial, tenta-se reconstruir, pela estética audiovisual, o olhar desses personagens tanto em relação a si mesmos quanto em relação ao mundo que habitam. O procedimento é similar ao utilizado em *Andarilho* (Cao Guimarães, 2006), no qual a ambição é tornar aquilo a que assistimos na tela um misto aproximado entre a mente e o olhar das figuras retratadas com a visão particular de quem filma.

A descoberta se alia à imprevisibilidade nas andanças registradas em *Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato, 2006). Apesar de partir de uma premissa explicitamente estabelecida – os diretores escolheram a dedo quais municípios do interior mineiro iriam visitar –, o jogo proposto pelo filme é de o espectador testemunhar, ilusoriamente junto com os realizadores, as peculiaridades de cada espaço por onde eles caminham. Trata-se de um filme de pura descoberta, no qual a gente das comunidades filmadas for-

ma o coletivo de um “ser mineiro” marcado por rotinas definidas, curiosidades do cotidiano e novamente o fascínio de uma visão “externa” a esses ambientes.

Quando vêm para a cidade, os “garagistas” de Minas estão em seu habitat. Não existe a vontade ou a pulsão de apresentar um novo olhar, mas a ação de refletir sobre uma realidade dada e conhecida, tanto pelo realizador quanto pelo público que a ele assiste. A cidade é uma massa de concreto, gente e fumaça, onde pessoas são diariamente expostas às sensações de transitar por ali. O artista, nesse sentido, tende a “responder” aos significados do que seja enfrentar os obstáculos da urbanidade, sem precisar, para isso, criar filtros interpretativos ou analíticos. *O quadrado de Joana* (Tiago Mata Machado, 2007) tem com a vivência da cidade um contato visceral e doloroso. A arquitetura, a calçada, a rua, os transeuntes, os mendigos, os insetos, são todos integrados como personagens de um grande e único espaço que os renega enquanto apenas representações de uma realidade e tenta torná-los, essencialmente, construções de uma ficção errante sem caminhos predeterminados. *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2010) capta a pulsação urbana com maior senso de direcionamento: apesar de refratário e fragmentado, o filme tem um olhar muito preciso sobre o que se quer mostrar a cada nova imagem. Nenhum plano, por mais livre que aparente ser, está fora do lugar, numa busca constante por transmitir sensações interiores rebatidas no cenário exterior de apartamentos, bares, ruas, campos de futebol, salas de aula, bancos de carros e becos escuros. A cidade apresentada em *O céu sobre os ombros* possui um tipo de ordenação que não se encontra em *O quadrado de Joana*.

Se somarmos a esses dois títulos também as experimen-

tações em preto e branco de *No infinito oceano da multidão* (Ana Moravi, 2007), a reapropriação visual do espaço através das imagens pictóricas de *Permanências* (Ricardo Alves Jr, 2011) e a abertura ao imprevisto já apontada desde o título de *Notas flanantes* (Clarissa Campolina, 2009), é possível uma visão bastante generosa, ampla e desafiadoramente diversificada das possibilidades infinitas de como filmar um mesmo espaço urbano. No caso, tem-se uma Belo Horizonte distante de qualquer paisagem turística; há, segundo os filmes, uma cidade nunca bem definida e ainda a ser descoberta, pautada por convivências e rupturas entre conhecidos e anônimos, por afetos e questionamentos, por inícios, fins, recomeços e reinvenções.

A tensão proporcionada por espaços interiores ou exteriores é também elemento deflagrador de expressão na “garagem”. *Mulher à tarde* (Affonso Uchôa, 2010) se constrói no limite entre o corpo feminino e seu contato com o ambiente físico ao redor, representado pela casa onde a ação do filme ocorre. O rigor do plano e do enquadramento faz com que o tensionamento extravase a imagem e atinja o espectador, exigindo deste uma postura bem mais ativa do que o *tableau* e o alongamento das cenas poderiam insinuar. O filme se torna um constante exercício de descobrimento e redescobrimento de suas próprias potencialidades enquanto construção de uma realidade dada, sem por isso fazer de si algum tipo de narrativa facilmente captável.

Trata-se da mesma exigência necessária à percepção de um curta como *Convite para jantar com o camarada Stálin* (Ricardo Alves Jr, 2007) e de um longa como *Estado de sítio* (André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Flávio C. von Sperling, João Toledo, Leonardo Amaral, Leo Pyrata, Maurílio Martins, Samuel Marotta, 2010). Os planos, qua-

se sempre alongados ao máximo, existem por si só, conectados pelos mesmos personagens e por um mesmo ambiente, costurados numa tentativa de enredo (ambos os filmes trabalhando a partir das possibilidades de um apocalipse) e nem por isso dependentes uns dos outros, ainda que esses planos apenas provoquem impacto se ordenados de uma determinada maneira.

Estado de sítio talvez seja o título mais representativo da essencialidade do conceito de “cinema de garagem” defendido nesta mostra. São oito diretores, também eles atores, produtores, fotógrafos, roteiristas, câmeras, montadores, criando dentro de um processo assumidamente inspirado na experiência do cearense *Estrada para Ythaca* (2010), feito por quatro integrantes do coletivo Alumbramento, e influenciados pelos gritos de liberdade do cinema de invenção dos anos 1970 de nomes como Rogério Sganzerla, Julio Bressane, Andrea Tonacci e Geraldo Veloso. Tudo feito na “garagem” (no caso, filmado no sítio de um dos realizadores), com poucos recursos e o total desprezimento de quaisquer amarras tradicionalistas. Filme de galera, imaturo e com ares de rebeldia infantil, porém consciente de suas limitações e, por isso mesmo, sem temor das imperfeições que, paradoxalmente, enriquecem-no. “O encanto de *Estado de sítio* é a possibilidade de estar juntos: um filme sobre a leveza da aventura de ‘con-viver’. Além disso, *Estado de sítio* é um filme de juventude: não só sobre jovens, mas essencialmente uma forma jovem de encenar”³. (IKEDA, 2011).

Transitar pela “garagem” do cinema de Minas Gerais é tatear por caminhos muitas vezes insondáveis. Depara-se

³ IKEDA, Marcelo. Estado de Sítio. Mostra do Filme Livre 2011, p.13-14. [N. E.]

com as alterações quase físicas da imagem em *Man.Road. River* (Marcellvs L., 2004) ou com a fidelidade desconstruída daquilo que se filma para formar um novo discurso, algo visto em *Filme pornografizme* (Leo Pyrata, 2011). Há a afetuosidade e generosidade de registros nos filmes de Fábio Carvalho, como *Isto é meu e morrerá comigo* (2008), *Guará, ladrão de estrelas* (2006), *Era ontem* (2010) e *Nelson em Ouro Preto* (2012). Ou então a irreverência irônica de *Mercúrio* (2007), *Terra* (2008) e *O vento* (2004), animações de Sávio Leite. Ou a sensibilidade do olhar para as coisas mínimas e importantes de uma vida na pequena cidade de Minduri em *Moça e chita não tem feia nem bonita* (2007) e *Dois castiçais de prata foram a minha vida* (2008), de Alex Lindolfo. Para onde se olha, existe uma “garagem” mineira em completa atividade.

Manifesto canibal

Petter Baiestorf

Uma declaração de guerra dos que nada têm e tudo fazem contra os que tudo têm e nada fazem.

O Cinema brasileiro, neste santo ano do ébrio senhor da Igreja Católica da Santa Roubalheira Consentida, atingiu a ruindade absoluta com suas obras globoticamente acefálicas que custam milhões de dinheiros aos cofres públicos. Ordenamos, então, que a minoria que detém a tecnologia cinematográfica de ponta seja combatida e que a discriminação ao vídeo amador cesse neste momento. Optamos pelo Kanibaru Sinema para, enfim, fazer nossos gritos ecoarem pelos domínios malignos dos cineastas pedantes corruptos. Um Kanibaru Sinema antropofágico, primitivo, selvagem, niilista, ateu e caótico, mas de uma pureza maldita capaz de assustar tanto colonizados quanto os colonizadores.

Eu, o curtidor do avacalho, o mestre da escatologia, o antiintelectual debochado, o escroto alucinado, o videasta das vísceras, PROPONHO:

- 1) A opção de filmar com equipamentos VHS-C/S-VHS/Digital/S-8/HD (ou qualquer outra sigla a ser criada) filmes amadores de qualquer estilo e qualquer duração;
- 2) A opção de filmar com equipamentos VHS-C/S-VHS/Digital/S-8/HD utilizando-se do direito de

produzir obras-primas com som direto e o equipamento técnico que for possível arranjar;

3) A opção de realizar obras cinematográficas desprezando o poder capitalista do dinheiro criado por qualquer país do planeta Terra e/ou Universo. Leia-se aqui: A opção de filmar sem se utilizar do dinheiro público;

4) A opção de usar atores amadores e/ou amigos pessoais que se coloquem, de livre arbítrio e sem cobrar nada em troca, à sua disposição;

5) A opção de se utilizar do Kanibaru Sinema e sua estética do caos para finalmente poder flertar com a estética da falta de estética. Leia-se aqui: A opção por destruir todos os valores estéticos;

6) A opção pela inclusão das obras produzidas em vídeo amador nos festivais não competitivos de cinema brasileiro para que o povo decida, de livre arbítrio, o que gosta e quer ver;

7) A opção por uma produção/distribuição caseira, de forma independente e artesanal;

8) A opção por exibir os filmes em botecos e outros refúgios para pensadores beberrões;

9) A opção de escolher músicas não-convencionais/esquecidas/obscuras como hino à criatividade do Kanibaru Sinema;

10) A opção de realizar obras com cenários, figurinos, iluminação e maquiagens criados/conseguidos com lixo;

11) A opção de realizar obras com roteiros originais em sua concepção anarco-ateísta;

12) A opção por exercer seu direito de ser um criador artístico livre dos vícios da sociedade cristã castradora;

13) A opção de fazer qualquer filme/música/arte que sua criatividade permitir.

Assim propôs o fazedor de filmes alucinados.

07/06/2002



FILMES*

* As bitolas contidas nas fichas técnicas dos filmes correspondem ao formato de finalização. Todos os filmes serão exibidos na Mostra em DVD ou Blu-Ray.



Longa 1

Harmonia do inferno

ES, 62', 2008, Vídeo

O lucro para o proprietário, o salário para o trabalhador. Um deserto tumultuado de restos, desconfortável, sem cor e sem vida para o sem nada. Uma provocação poética, crua e distanciada, que narra a luta constante pela sobrevivência e pela dignidade e o cotidiano desnorteado, melancólico e decadente de Elvira. Avó, catadora de lixo, sem teto, sem documentos. *Dellani Lima*

No Brasil, os depósitos de lixo nascem como uma solução “ecológica” para os lixões, porém, são alternativas de moradia para muitas pessoas. Este é o caso de Elvira, uma senhora de 69 anos que cria a família com o sustento do lixo. Acompanhada e administrada por sistemas insanos, ela luta para obter seus documentos básicos, ter uma casa e se aposentar.

Roteiro, Direção e Fotografia: Gui Castor | **Produção:** Altran Oliveira
Edição: AlÉ Cinema | **Empresa Produtora:** AlÉ Cinema | **Elenco:** Elvira Pereira da Boa Morte, Weverton da Boa Morte da Costa, Guilherme da Boa Morte, Wanderson da Boa Morte Santos e Rosa do Maranhão.

Classificação Indicativa: 16 anos



Longa 2

A fuga, a raiva, a dança, a bunda, a boca, a calma, a vida da Mulher Gorila

RJ, 82', 2008, Vídeo

Os cariocas Bragança e Meliande se destacaram no cinema contemporâneo por alguns curtas e três longas (este mais *A Alegria* e *Desassossego*) muito coerentes, em como desenvolvem um cinema jovem de ficção, de narrativa fragmentada, fascinado pelas pequenas sensações que se vislumbram pelo percurso e pelo processo. O urgente *A Fuga* é o primeiro longa que funciona como uma afetuosa “carta de intenções”. *Marcelo Ikeda*

Duas meninas em uma van nesse Road Movie musical. Uma história sobre ódio, alegria, uma praia, cana-de-açúcar e um pouquinho de música. Filmado em uma viagem de oito dias pelas redondezas do estado do Rio de Janeiro.

Direção: Felipe Bragança e Marina Meliande | **Roteiro e Produção executiva:** Felipe Bragança | **Fotografia e Câmera:** Andrea Capella | **Arte:** Gustavo Bragança e Mayra Sérgio | **Edição e Edição de som:** Marina Meliande | **Elenco:** Flora Dias, Morena Cattoni, Alberto Moura Jr e Pedro Freire | **Empresa Produtora:** DM Filmes e Produções Artísticas Ltda.

Classificação Indicativa: 12 anos



Longa 3

A casa de Sandro

RJ, 75', 2009, Video

O carioca Gustavo Beck desenvolve uma filmografia rigorosa, especialmente com seus dois longas-metragens: *A Casa de Sandro* e *Chantal Akerman, de Cá*. De um lado, “a casa” (a geografia do espaço físico); de outro, “o Sandro” (a personalidade). Distante de um doc biográfico, a rotina de Sandro é emoldurada através de um olhar preciso e misterioso. *Marcelo Ikeda*

Um vídeo de visita.

Realização: Gustavo Beck | **Fotografia e Câmera:** Haroldo Borges | **Som direto:** Eduardo Psilva | **Edição de som e mixagem:** Daniel Turini e Fernando Henna | **Montagem:** Fernanda Teixeira e Gustavo Beck | **Direção de produção:** Alexandre Mancen | **Elenco:** Sandro Donatello Teixeira, Álvaro Riveros, Bárbara Donatello Teixeira, Eduardo Psilva, Gustavo Beck, Haroldo Borges, Patrícia Paiva Muniz, Pedro Faerstein e Vasco Almeida e Costa | **Empresa Produtora:** Filmes do Beck, co-produção de Yes Filmes em associação com Enquadramento Produções

Classificação Indicativa: 12 anos



Longa 4

O céu sobre os ombros

MG, 71', 2010, 35mm

Equilibrar-se sobre o fio da navalha, na corda bamba, por um fio de cabelo, mas sem falar da proximidade do abismo. É como se não existisse abismo, apenas o caminho. Passo a passo, docemente, de forma zen, como se não percebesse que, por um centímetro mal calculado, tudo pode desabar. Não se aponta para a iminência da queda, apenas a leveza do caminhar. *Marcelo Ikeda*

Quero mais nesse instante que é maior que a vida. Se te pergunto me respondes? Quem sou eu? não sei. Quem sou eu? sou. Quem sou eu? amor. Por sobre os ombros, o peso dos desejos. Por sobre os ombros, a leveza do céu.

Direção: Sérgio Borges | **Produzido por:** Helvécio Marins Jr., Sérgio Borges, Luana Melgaço, Felipe Duarte e Clarissa Campolina | **Produção executiva:** Luana Melgaço | **Fotografia:** Ivo Lopes Araújo | **Montagem:** Ricardo Pretti | **Roteiro:** Manuela Dias e Sérgio Borges | **Parceria artística:** Clarissa Campolina | **Som direto:** Bruno Vasconcelos | **Elenco:** Edjucu Moio, Márcio Jorge e Sarug Dagir - ou Don Lwei, Murari Krishna e Everlyn Barbin - Grace Passô, Lili Fernades, Jonatas Fernandes, Clécio Luiz, Makely Ka, Wagner Rodrigues e Lilamrpa | **Empresas Produtoras:** Teia, Orobó Filmes e FiGa Films

Classificação Indicativa: 16 anos



Longa 5

Avenida Brasília Formosa

PE, 85', 2010, Vídeo

Um olhar para a cidade de Recife para além do exótico ou do regionalismo. O rigor dos planos de Ivo Lopes. Um filme feito de encontros, entre as pessoas e o espaço. Entre a ficção e o documentário; entre a observação e a participação. Entre a teimosia e a formosura. *Marcelo Ikeda*

Fábio é garçom e cinegrafista. Registra importantes eventos no bairro de Brasília Teimosa (Recife). No seu acervo, raras imagens da visita do presidente Lula às palafitas. Fábio é contratado pela manicure Débora para fazer um videobook e tentar uma vaga no Big Brother. Também filma o aniversário de 5 anos de Cauan, fã do Homem Aranha. Já o pescador Pirambu mora no conjunto residencial construído pelo governo para abrigar a população que morava nas antigas palafitas do bairro, que deu lugar à Avenida Brasília Formosa. O filme constrói um rico painel sensorial sobre a arquitetura e faz da Avenida uma via de encontros e desejos.

Direção, Roteiro e Produção: Gabriel Mascaro | **Produção executiva:** Marilha Assis | **Direção de fotografia:** Ivo Lopes Araújo | **Direção de arte e Direção de elenco:** Thales Junqueira | **Edição:** Tatiana Almeida | **Som direto:** Phelipe Cabeça | **Edição de som:** Carlos Montenegro | **Mixagem:** Gera Vieira | **Empresa Produtora:** Plano 09 Produções

Classificação Indicativa: 12 anos



Longa 6

Pacific

PE, 72', 2009, Vídeo

Um filme sobre o Brasil. Um filme sobre o cinema. O anti-*Titanic* do cinema brasileiro. Pedroso se apropria de imagens (e sons) que não lhe pertencem para, a partir delas, imprimir um olhar. Um olhar afetivo e crítico. Comovente e patético. Humano. É um filme escandaloso pela forma genial como a montagem aproxima e distancia gestos de formas inesperadas. *Marcelo Ikeda*

Uma viagem de sonho em um cruzeiro rumo a Fernando de Noronha. As lentes dos passageiros captam tudo a todo instante. E eles se divertem, brincam, vão a noitadas. Desfrutam de seu ideal de conforto e bem-estar. E, a cada dia, aproximam-se mais do tão sonhado paraíso tropical...

Direção, Roteiro e Montagem: Marcelo Pedroso | **Direção de produção:** Milena Times e Pérola Braz | **Pesquisa:** Kika Latache, Milena Times e Pérola Braz | **Mixagem:** Gera Vieira | **Finalização:** Daniel Aragão | **Empresa Produtora:** Simio Filmes

Classificação Indicativa: Livre



Longa 7

Strovengah - amor torto

RJ, 88', 2011, Vídeo

O misterioso *Strovengah* é a feliz união de dois talentos. De um lado, o cinema popular irreverente de André Sampaio, dialo-gando mais com um certo cinema brasileiro do que com as ten-dências do “*world cinema*” dos festivais internacionais. De outro, Cavi Borges, o Galante do novíssimo cinema, figura de espírito irradiante que vem conquistando um importante espaço para a produção de garagem brasileira. *Marcelo Ikeda*

Pedro e Marcela vivem voluntariamente isolados em decadente casa no alto de uma serra de exuberante e selvagem beleza na-tural. Ele, um ex-publicitário, dedica-se a escrever um romance. Ela, eterna aspirante a cantora, deixa-se levar pelas obsessões do amante. Uma insólita comitiva de bonecos manequins, enco-mendados por Pedro para servir de inspiração na redação de seu livro, acaba por transtornar a vida do casal.

Direção, Roteiro e Produção executiva: André Sampaio | **Fotografia e Câmera:** Fabrício Tadeu | **Arte:** Gabriela Gusmão | **Som:** Luis Eduardo Carmo | **Edição:** Severino Dadá | **Trilha musical:** Jards Macalé | **Figurino:** Paula Scamparini | **Elenco:** Otoniel Serra, Rose Abdallah, Nello Marresi, José Marinho, Nelito Reis | **Produtores associados:** Cavi Borges, Denise Miller e Gal Guerreiro

Classificação Indicativa: 14 anos



Longa 8

A noite do Chupacabras

ES, 104', 2011, Vídeo

O esgotamento dos corpos, a violência causada pelo medo da solidão e a ignorância pela busca utópica da felicidade e da so-brevivência. Homens corroídos pelo ódio, devorados pelo passa-do, mutilados pelo coração. O sangue é a vida. No breu da noite, numa mata intensa, o apetite de viver só é saciado com a morte do outro. Canibalismo, magia negra, seres folclóricos, bizarrice, insanidade, vingança, doses de humor e violência. Um filme de terror brasileiro e a desconstrução do gênero. *Dellani Lima*

Morte e sangue espreitam duas famílias rivais. Algo sinistro ron-da a fazenda Silva e faz suas vítimas. Os Carvalho, apegados ao passado e presos no ódio não enxergam o mal secular que se aproxima no breu da mata.

Direção, Roteiro e Edição: Rodrigo Aragão | **Produção:** Kika Oliveira e Mayra Alarcón | **Produção executiva, Edição musical e Mixagem:** Hermann Pidner | **Elenco:** Afonso Abreu, Alzir Vaillant, Cristian Verardi, Foca Magalhães, Fonzo Squizzo, Hermann Pidner, Joel Caetano, Jorge-mar de Oliveira, Kika Oliveira, Margareth Galvão, Markus Konká, Mayra Alarcón, Milena Zacché, Petter Baiestorf, Raul Lorza, Ricardo Araújo e Walderrama Dos Santos | **Empresa Produtora:** Fábulas Negras Produ-ções Artísticas

Classificação Indicativa: 18 anos



Longa 9

O quadrado de Joana

MG, 65', 2007, Vídeo

Dentro de casa ou nas ruas, as pessoas estão cada vez mais deprimidas. Grande parte da responsabilidade é do desassossego e da esquizofrenia do capitalismo. A liberdade é um delírio. Neste quadrado de insensatos, fragmentos poéticos refletem este conflito contemporâneo. Um filme imperfeito que rompe os limites entre documentário e ficção. *Dellani Lima*

Aos poucos, como num jogo de armar, as pistas de uma narrativa envolvendo a história de um casal: Joana, isolada num apartamento, entre livros e mistérios, pouco se afasta de um “mundo ideal”, e Jota, que vive a confrontação com o real, possibilitando o diálogo com a realidade das ruas de Belo Horizonte e tentando restituir a palavra final ao “outro”.

Direção e Roteiro: Tiago Mata Machado | **Produção:** Marisa Revert, Júlia Morena e Shirly de Souza | **Fotografia e Câmera:** Leonardo Ferreira | **Som:** Bruno Vasconcelos | **Edição:** Bruno Vasconcelos, Joacélio Batista, Pedro Aspahan e Tiago Mata Machado | **Direção de arte, Cenografia e Figurino:** Bruna Cristópharo e Mariana Henriques | **Edição de som:** João Marcelo **Trilha sonora:** Daniel Mendonça e Juan Cristóbal | **Elenco:** Renata Otto, Rodolfo Vaz, Eid Ribeiro, Mariana Brandão, Guará Rodrigues, José Jacinto Neto, Gercino Alves, Alberto Tinin, Didi Santos, Euller Maciel, Ana Teresa Brandão e Maria Joana Jacinto | **Produtoras associadas:** Companhia Absurda, Filmes do Cerrado e Urca Filmes

Classificação Indicativa: 14 anos



Longa 10

Vigias

PE, 70', 2010, 35mm

Um filme sobre o olhar e a espera. Sobre como enquadrar o tempo. Os vigias olham; enquanto olham, existem. Sobre o tempo e a liberdade. Um doc que recusa o espetáculo, o olhar engraçadinho sobre seus personagens ou mesmo perscrutar sua intimidade. Um filme sobre um contracampo da cidade de Recife.

Marcelo Ikeda

Enquanto dormimos, outros vigiam. Homens que velam o sono da cidade e seus medos. Fornecendo etéreas sensações de segurança. Intermediando a noite, revelando seus hábitos e suas observações.

Direção, Argumento e Montagem: Marcelo Lordello | **Produção:** Livia Melo | **Direção de fotografia:** Ivo Lopes Araújo | **Elenco:** José Capitulino da Silva Filho (Pequeno), Ari Muniz dos Santos, Paulo Roberto de Lucena, Damião da Silva, Pedro Antônio Costa, Gilmar Campos de Oliveira, Samuel José da Silva | **Empresa Produtora:** Trincheira Filmes

Classificação Indicativa: Livre



Longa 11

Estrada para Ythaca

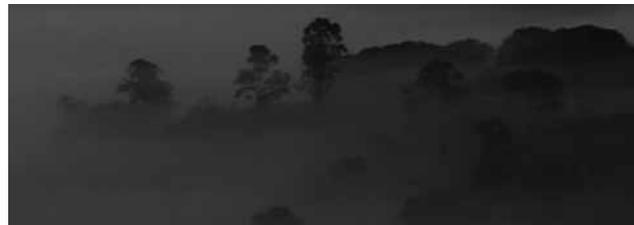
CE, 70', 2010, Vídeo

A celebração da amizade na perda, na ausência e na solidão solidária. Para cada ato de liberdade há o risco. Na busca pela imagem, o caminho é mais importante que o destino. Mas há uma encruzilhada e dois possíveis caminhos. Da aventura ou do perigoso, divino e maravilhoso. *Dellani Lima*

Quatro amigos - interpretados pelos quatro diretores - recentemente perderam um quinto. Depois de uma noite de bebedeira, eles se lançam numa viagem para a cidade natal do amigo falecido, Ythaca. Não parecem estar à procura de um lugar real, mas sim de algo que tem estado com eles desde o início do filme, algo que envolve amizade, silêncio, descoberta e Cinema.

Produção, Roteiro, Direção, Fotografia, Som e Montagem: Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diogenes e Ricardo Pretti | **Elenco:** Ythallo Rodrigues, Luiz Pretti, Guto Parente, Pedro Diogenes, Ricardo Pretti, Uirá dos Reis e Rodrigo Capistrano | **Pré-produção:** Carol Louise | **Produção executiva:** Guto Parente | **Música original:** Luiz Pretti | **Produção musical:** Uirá dos Reis | **Empresa Produtora:** Alumbramento

Classificação Indicativa: 12 anos



Longa 12

Acidente

MG, 72', 2006, Vídeo

Um doc sobre vinte cidades do interior de Minas. O que se tem? Algumas impressões, pequenos vagalumes que cintilam e depois desaparecem. Belamente fugazes, como a vida. Um caminho íntimo entre a poesia e a memória, o imaginário e o registro de um Brasil desconhecido. Um Brasil interior sem exploração da miséria ou culto romântico bucólico. Um filme sobre dois amigos que resolvem viajar juntos. *Marcelo Ikeda*

Dos nomes de vinte cidades de Minas Gerais, o impulso para o registro visual das coisas e das vidas que ali se encontram. Imagens que não pretendem representar lugares, mas capturar o escoar de um tempo próprio a situações específicas de convívio entre paisagens e gentes.

Direção, Poema, Direção de fotografia e Edição: Cao Guimarães e Pablo Lobato | **Direção de produção:** Beto Magalhães | **Produção executiva:** Beto Magalhães e Pablo Lobato | **Produtores associados:** Aline Xavier, Helvécio Marins Jr. e Ricardo Sardenberg | **Trilha sonora original e Edição de som:** O Grivo | **Créditos e Design gráfico:** Bruno Pacheco | **Empresas Produtoras:** Cinco em Ponto e Teia

Classificação Indicativa: 14 anos



Longa 13

As vilas volantes, o verbo contra o vento

CE, 52', 2006, Vídeo

O exílio e a resistência da palavra no imenso deserto do esquecimento. A memória é enterrada e descoberta pelo vento. O ciclo das dunas e da vida de seus habitantes. Um poema naturalista, pictórico e contrastante da existência e do tempo. *Dellani Lima*

Pequenas vilas pesqueiras no Ceará seguem permanentemente movendo-se por ação do vento deslocando dunas, embora a memória dessas vilas permaneça muito vívida na mente de seus habitantes, que através do verbo reconstroem lugares, hábitos e práticas que não mais existem ou estão prestes a desaparecer.

Direção, Roteiro e Produção: Alexandre Veras | **Fotografia:** Ivo Lopes Araújo e Alexandre Veras | **Edição:** Alexandre Veras, Fred Benevides e Ruy Vasconcelos | **Pesquisa:** Alexandre Veras e Ruy Vasconcelos | **Edição de som:** Danilo Carvalho e Alexandre Veras | **Som direto:** Lênio Oliveira | **Direção de produção:** Luiz Carlos Bizerril | **Tema musical:** Ruy Vasconcelos | **Empresa Produtora:** Alpendre Produções

Classificação Indicativa: Livre



Longa 14

Aboio

MG, 73', 2005, 35mm

Na aridez da caatinga, os vaqueiros do sertão cantam, deliram e entram em transe junto com seus animais e a paisagem. A expressividade, a singularidade e o mistério dos corpos, dos gestos e do próprio ambiente sertanejo. Os relatos, as fabulações, a poesia e a música se fundem numa poética experimentação com a imagem e o som. *Dellani Lima*

No interior do Brasil, adentrando as extensões semiáridas da caatinga, há homens que ainda hoje conservam hábitos antigos, como o costume de tanger o gado por meio de um canto. Suas vozes ecoam lamentos improvisados e sem palavras, que se prolongam pelos campos do sertão.

Direção: Marília Rocha | **Fotografia Super 8:** Leandro HBL | **Fotografia DV:** Leandro HBL e Marília Rocha | **Produção executiva:** Helvécio Marins Jr. e Marília Rocha | **Direção de produção:** Deile Vassalo e José Ferraz | **Produtores associados:** Camila Groch, Daniel Queiroz e Diana Gebri | **Desenho de som:** Bruno do Cavaco | **Mixagem e Trilha sonora original:** O Grivo | **Montagem:** Clarissa Campolina | **Empresa Produtora:** Teia

Classificação Indicativa: Livre



Longa 15

Morro do Céu

RS, 71', 2009, Vídeo

Spolidoro sempre foi um realizador curioso, e sua filmografia sempre girou em torno de um cinema jovem. *Morro do Céu*, no entanto, possui um olhar para a juventude renovado em relação a seus filmes anteriores. Mistura híbrida entre fic e doc, é um dos mais delicados e rigorosos filmes sobre a juventude brasileira. Observa de maneira íntima mas sempre mantendo uma certa distância. *Marcelo Ikeda*

Morro do Céu é uma pequena comunidade de descendentes de italianos, localizada no alto de uma montanha no sul do Brasil. Lá, o jovem Bruno Storti e seus amigos preenchem os dias de verão entre túneis de trem, a colheita da uva e a descoberta do primeiro amor.

Direção, Fotografia, Câmera e Som: Gustavo Spolidoro | **Produção executiva:** Patrícia Goulart | **Roteiro:** Gustavo Spolidoro e Bruno Carboni | **Edição:** Bruno Carboni | **Edição de som:** Tiago Bello | **Elenço:** Bruno Storti, Joel Storti, Geni Storti, Raul Storti, Daian Lazzarini, Maquelen Falcade

Classificação Indicativa: 14 anos



Longa 16

Mãe e filha

CE, 80', 2011, Vídeo

Distante da celebração coletiva do cinema do Alumbramento, Petrus Cariry persegue uma trajetória razoavelmente solitária. Se ainda trilha as tradições do cinema regionalista nordestino, ele revê o sertão sob nova ótica, iluminado pelo cinema contemporâneo, como Bartas, Tarr e Sokurov. Rigoroso, entoa um ritual fúnebre sobre o tempo que não passa. *Marcelo Ikeda*

Depois de uma longa separação, mãe e filha se encontram no sertão, entre ruínas e lembranças. O destino da filha nega o sonho da mãe. O passado é um círculo que aprisiona os vivos e os mortos. A filha que romper, mas as sombras espreitam.

Direção, Fotografia e Câmera: Petrus Cariry | **Produção executiva:** Bárbara Cariry, Petrus Cariry e Teta Maia | **Roteiro:** Petrus Cariry, Firmino Holanda e Rosemberg Cariry | **Direção de produção:** Teta Maia | **Montagem:** Petrus Cariry e Firmino Holanda | **Direção de arte e figurino:** Lana Patrícia | **Som direto:** Yures Viana | **Trilha musical:** Hérlon Robson **Elenço:** Zezita Matos e Juliana Carvalho | **Empresa Produtora:** Iluminura Filmes

Classificação Indicativa: 12 anos



Longa 17

Meu nome é Dindi

RJ, 85', 2008, 35mm

Fantasia, realidade e poesia entrelaçadas numa dramaturgia mínima. Sonho e pesadelo numa paisagem carioca nostálgica. A assombração da felicidade, uma pulsão de morte. A intimidade misteriosa e fantástica de Dindi, uma quitandeira romântica, falida e endividada. *Dellani Lima*

A jovem Dindi é proprietária de uma quitanda à beira da falência num subúrbio pobre do Rio de Janeiro. Ela luta furiosamente pela sobrevivência. Sua vida começa a se transformar, para o bem e para o mal, quando passa a ser estranhamente seguida e vigiada por um homem.

Direção, Roteiro e Produção: Bruno Safadi | **Produção:** Roberto Talma
Fotografia e Câmera: Lula Carvalho | **Trilha original e Desenho de som:** Aurélio Dias | **Direção de arte:** Moa Batsow | **Montagem:** Rodrigo Lima
Elenco: Djin Sganzerla, Gustavo Falcão, Carlo Mossy, Nildo Parente, Maria Gladys, Claudio Mendes e Tereza Maron | **Empresa Produtora:** TB Produções

Classificação Indicativa: 12 anos



Longa 18

Mulher à tarde

MG, 96', 2010, Vídeo

A contemplação pictórica de uma crise emocional de três mulheres em um apartamento durante uma tarde. Quiçá o derradeiro dia, solidárias, ou mesmo solitárias, dentro do mesmo espaço. O silêncio conflituoso do íntimo e o vazio dos interiores. Observacional, delicado e rigoroso. *Dellani Lima*

Três mulheres em uma casa. Por uma tarde.

Direção e Roteiro: Affonso Uchoa | **Produção executiva:** Aline X | **Fotografia:** Luish Coelho | **Câmera:** Maurício Rezende | **Arte:** Priscila Amoni
Som: Pedro Aspahan | **Edição:** Affonso Uchoa e Luiz Gabriel Lopes
Edição de som: Luiz Gabriel Lopes | **Elenco:** Renata Cabral, Luísa Horta e Ana Carolina Oliveira | **Empresa Produtora:** 88 Filmes, co-produção Árvore

Classificação Indicativa: 14 anos



Longa 19

A curtição do avacalho

SC, 74', 2006, Vídeo

Um padre, com a ajuda de um cientista, quer ressuscitar Cristo para dominar o planeta. Um manifesto cínico, caótico e agressivo contra a hipocrisia da Igreja, do Estado e da sociedade. Uma crítica anárquica e antropofágica contra a homogeneização do cinema de entretenimento. Uma homenagem ao cinema marginal brasileiro e à boca do lixo. Da invenção, a liberdade. Pelo autoral, pelo independente, pelo experimental. Um grito! *Dellani Lima*

Quando os portões infernais do cinema nacional se fecharam aos Canibais do extremo oeste de Santa Catarina Piotr Bucetorf deu seu grito primitivo na forma de uma refilmagem livre de “The Incredible Melting Man” transmutada numa história ateísta chamada “Meleca”, roteiro de histeria-pop, que acabou se transformando na base marginal para a feitura dessa belíssima comédia, verdadeira homenagem ao cinema udigrudi brasileiro dos anos 60/70.

Fotografado, escrito, produzido e dirigido por: Petter Baiestorf | **Editado por:** Gurcius Gewdner | **Maquiagens por:** Coffin Souza | **Empresa Produtora:** Canibal Filmes

Classificação Indicativa: 18 anos



Longa 20

HU

RJ, 78', 2011, Vídeo

Pedro Urano, mais conhecido por seu trabalho como fotógrafo, também é parte dessa cena como realizador, com filmes como *Estrada Real da Cachaça* e este *HU*, em parceria com a artista visual Joana Cseko. Um filme de arquitetura sobre arquitetura. A arquitetura como política de ocupação de um espaço. O desmoronamento de um projeto de país, através de suas entranhas físicas, humanas e políticas. *Marcelo Ikeda*

Um edifício partido ao meio: de um lado, o hospital; do outro, a ruína. E no horizonte, a Baía de Guanabara, o Rio de Janeiro, a saúde e educação públicas. Inteiramente filmado no monumental e apenas parcialmente ocupado prédio modernista do Hospital Universitário da UFRJ. Uma metáfora em concreto armado da esfera pública brasileira.

Roteiro e Direção: Pedro Urano, Joana Traub Csekö | **Produção executiva:** Samantha Capideville | **Direção de fotografia e Câmera:** Pedro Urano | **Montagem:** Marina Fraga | **Projeto sônico:** LC Csekö | **Som direto, Edição de som e Trilha adicional:** Edson Secco | **Mixagem:** Daimão Lopes | **Empresa Produtora:** Alice Filmes, co-produção TV Brasil

Classificação Indicativa: Livre



Longa 21

Estado de sítio

MG, 91', 2011, Vídeo

Debochado, o filme narra as peripécias e desventuras de um grupo de amigos que se refugia em um sítio “isolado” à espera de mais um possível fim do mundo. O tédio e as especulações sobre a sobrevivência causam desastres patéticos e revelam uma excêntrica agremiação de solitários. Meditar na desordem, delirar na tranqüilidade. Um insensato e gracioso pastiche do cinema brasileiro contemporâneo. *Dellani Lima*

Diante da iminência do fim do mundo, um grupo de amigos segue para um sítio nos arredores da cidade, com a intenção de passar juntos os seus últimos momentos.

Argumento, Direção, Fotografia, Câmera, Som direto, Produção executiva, Produção e Montagem: André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Flávio C. von Sperling, João Toledo, Leonardo Amaral, Leo Pyrata, Maurílio Martins e Samuel Marotta | **Ideia original:** Leo Pyrata | **Continuidade autoral:** JP Teixeira | **Edição de som e Mixagem:** Bernardo Uzeda **Elenco:** Ana Lavigne, André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Flávio C. Von Sperling, João Toledo, Juliana Abreu, Leonardo Amaral, Leo Pyrata, Luana Baeta, Maurílio Martins, Samuel Marotta e Tamira Montavani **Empresas Produtoras:** Filmes de Plástico e Sorvete Filmes

Classificação Indicativa: 14 anos



Longa 22

Redemoinho poema

MG, 90', 2008, Vídeo

Entre o Rio e Minas, Gabriel Sanna (Gabras) vem desenvolvendo uma filmografia singular. Além de vários curtas, os longas *Redemoinho Poema* e o anterior *Língua de Brincar*, realizados com Lucia Castello Branco, são dois docs sobre personalidades literárias que propõem um mergulho na obra do artista, mais do que uma descrição biográfica de suas vidas. Poemas sobre poetas. *Marcelo Ikeda*

Maria Gabriela Llansol, escritora portuguesa premiada e falecida em 2008, é objeto desse documentário que procura percorrer, através de uma viagem realizada por Mauro Cordeiro e Gabriel Sanna, as paisagens da escritora, na Bélgica e em Portugal. O documentário busca apresentar a paisagem como o “terceiro sexo” e o texto como “lugar que viaja”, conforme propõe a escritora.

Direção e Roteiro: Gabriel Sanna e Lucia Castello Branco | **Fotografia:** Cynthia Barra, Paulo de Andrade e Gabriel Sanna | **Música, Direção de fotografia e Montagem:** Gabriel Sanna | **Textos:** Maria Gabriela Llansol **Elenco:** Mauro Cordeiro Andrade, Cynthia Barra, Daniel Ribão, Hêlia Carreira, João Barrento, José Luis Joaquim, Maria Etelvina Santos, Mathiew Djibok e Phillip Djibok | **Produção e Pesquisa:** Literaterras

Classificação Indicativa: Livre



Longa 23

Vida

RJ, 65', 2008, Vídeo

A inclusão de Paula Gaitán serve para indicar que juventude não é uma questão de idade mas sim de coragem. Ligada às artes visuais, Gaitán realizou nesta década três filmes admiráveis (*Diário de Sintra*, *Vida e Agreste*), três docs sobre personalidades do cinema, mas nada biográficos e sim uma radio(coreo)(carto)grafia do corpo, da alma e dos sentidos. *Marcelo Ikeda*

Vida é um retrato da atriz brasileira Maria Gladys. Uma homenagem à potência de estar viva, uma reflexão do que é ser uma atriz brasileira e a possibilidade de se doar com paixão e criatividade. A construção da ação poética do ator como um grito de liberdade que ilumina. “Sinto já coragem, sangue e seiva, para vida nova, novo jogo...” (Friedrich Nietzsche).

Direção, Roteiro e Produção executiva: Paula Gaitán | **Produção:** Pedro Tavares e Ana Sette | **Direção de fotografia:** Janice d’Ávila, Paula Gaitán, Eryk Rocha | **Edição:** Daniel Paiva e Paula Gaitán | **Som direto:** Adriano Capuano | **Edição de som e Mixagem:** Edson Secco | **Elenco:** Maria Gladys, Maria Thereza Maron, Hugo Miranda, Armando Ribeiro Da Silva
Empresa Produtora: Aruac Produções

Classificação Indicativa: 14 anos



Longa 24

Sábado à noite

CE, 62', 2007, Vídeo

Como fotógrafo, Ivo é um dos principais autores do cinema contemporâneo brasileiro. Como realizador, seu trabalho é ainda pouco visto. Esse docv é uma das obras mais radicais desse cinema. É surpreendente como ele abandona seu “filme-de-dispositivo” para simplesmente “se deixar perder” pelas impressões, pelas imagens (como formas) e pelos sons da cidade, levemente adormecido pelo silêncio da noite. *Marcelo Ikeda*

Uma noite de sábado pela cidade de Fortaleza.

Argumento, Direção, Fotografia e Câmera: Ivo Lopes Araújo | **Som direto:** Danilo Carvalho | **Arbodagem e Sedução:** Armando Praça | **Produção:** Rubia Mércia Medeiros, Thais de Campos e Ythallo Rodrigues
Assistência de direção: Fred Benevides e Glaucia Soares | **Edição:** Alexandre Veras, Fred Benevides, Ivo Lopes Araújo, Luiz Pretti e Ricardo Pretti | **Produção executiva:** Ivo Lopes Araújo, Luis Carlos Bizerril e Rubia Mércia Medeiros | **Empresa Produtora:** Alumbramento

Classificação Indicativa: Livre



Longa 25

Luzeiro volante

PB, 70', 2011, Vídeo

Um andarilho que reinventa seu próprio destino e não carrega o passado consigo. O corpo guiado pelos fios de alta-tensão, o pé na estrada, o impulso vital das águas e as potências transformadoras do acaso. Da anarquia dos fatos, da possibilidade do fracasso, dos encontros inesperados. *Dellani Lima*

“Deixai o mais distraído dos homens mergulhar em seus sonhos mais profundos: ponde-o de pé, movimentai-lhe as pernas, e ele infalivelmente vos conduzirá para a água”. Herman Melville

Direção e Produção: Tavinho Teixeira | **Roteiro:** Fred Teixeira e Tavinho Teixeira | **Fotografia e Câmera:** Erica Rocha e Rogério Che | **Montagem:** Danilo Carvalho, Ely Marques, Frederico Benevides e Juliana Munhoz | **Desenho sonoro:** Danilo Carvalho | **Produção executiva:** Ana Bárbara Ramos, Caluca Teixeira, Camila Battistetti e Lula Teixeira | **Elenco:** Diego Tresca, Eli Amaro, Tavinho Teixeira e Mariah Teixeira | **Empresa Produtora:** Vanventura, co-produção Filmes a Granel, Pigmento, Sebrae, Preta a Porter e Dona Bela Amores e Filmes

Classificação Indicativa: 14 anos

Programa Curtas I

[73']

A perversão do inconsciente envenena o coração. Mor-te e vida se intercalam com sombrias pulsões. Um grito das entranhas. O fluxo intenso do sangue nas artérias. A capacidade guerreira de despertar o desejo. A força impulsiva do instintos passionais. O calor, a intensidade, o mistério e a crueldade da paixão cega. Entre folgedos libertinos e enredos libertários.

Dellani Lima

Classificação Indicativa: 18 anos



Resgate cultural, o filme

PE, 20', 2001, 16mm

O escritor Ariano Suassuna é seqüestrado pelas Forças Rebeldes, que pedem um resgate cultural para libertá-lo.

Uma película Telephone Colorido | Uma Produção Pajé Limpeza | Roteiro original: Abel Alencar e Ernesto Teodósio | Fotografia: Maria Pessoa
Montagem: Grilo e Karen Black | Produção executiva: Ricardo Brandão e Ernesto Teodósio | Produção artística: Lourival, Raoni, Lia Letícia, Grilo, Ricardo Brandão, Ju, William Cubits e Ernesto



Dez pro Inferno

RJ, 2', 2004, 16mm

Você nunca teve vontade de mandar dez pro inferno?

Direção e Laboratório: Nilson Primitivo | Fotografia: Pedro Bronz | Montagem: Paulo Tiefenthaler | Elenco: Julia Limaverde, Pedro Bronz e Nilson Primitivo | Diálogos: Claudiavelica, Dida e Elias



Marte

MG, 8', 2003, Vídeo

Marte, o terrível deus da guerra, dono de um selvagem amor pela violência, inspira os pesadelos da sociedade do século XXI.

Vídeo: Clécio Rodrigues e Sávio Leite | Animação: Clécio Rodrigues
Vinheta: Pupu | Edição: Sávio Leite | Música: Holocausto | Empresa Produtora: Leite Filmes



O Cão Sedento

PB, 10', 2005, 16mm

Em 1970, uma série de roubos de carros abala João Pessoa. O serial killer rouba, mata e queima suas vítimas, sem derramar uma gota de sangue.

Direção: Bruno de Sales | Roteiro: Shiko e Bruno de Sales | Produção executiva: Ana Bárbara Ramos e Cristhine Lucena | Direção de fotografia: João Carlos Beltrão | Som direto: Osman Assis e Francisco de Sales
Edição: Daniel Monguilhott | Elenco: Buda Lira, Liuba de Medeiros, Saul Carvalho e Ricardo Emmanuel | Empresa Produtora: Las Luzineides Produções



O fim do homem cordial

BA, 3', 2004, Vídeo

O grupo rebelde SUB v2.7 sequestra o principal líder político da Bahia e exige que as imagens dele, em poder do grupo, sejam exibidas no telejornal local.

Direção e Edição: Daniel Lisboa | **Roteiro:** Daniel Lisboa, Andriago de Lázaro e Davi Cavalcante | **Produção:** Daniel Lisboa, Davi Cavalcante e Diego Lisboa | **Direção de fotografia:** Pedro Léo | **Direção de arte:** Davi Cavalcante e Flávio Lopes | **Som:** Andriago de Lázaro | **Elenco:** Ângelo Flavio, Fernando Neves, Mohamed Neto, Luana Serrat, Diego Lisboa, Bimbinho e Marcão | **Empresa Produtora:** Cavalo do Cão

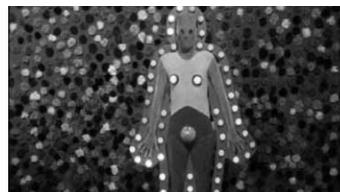


Nosferatum

SC, 9', 2003, Vídeo

Médico psicopata atende paciente esquizofrênica. Realidades que se cruzam e se refletem, dois pólos opostos, emoção e razão que se destroem quando em conflito. Um filme forte e adulto, onde medos e traumas vem à tona, em conflito com um mundo de aparências.

Um filme de Gurcius Gewdner | **Música de** Wandon Bellou | **Elenco:** Gurcius Gewdner, Elaine Bublitz, Nosferatum e Luana Bublitz



Éternau

RS, 21', 2006, 16mm

Viajando por terra, mar e através do espaçotempo em busca de riquezas e belezas, os extravagantes Arqueólogos Mercenários invadiram os limites do jardim ancestral, causando o descompasso do céu e do mar.

Direção e Roteiro: Gustavo Jahn | **Produção executiva:** Gustavo Jahn e Melissa Dullius | **Fotografia e Câmera:** Enrico Francini e Juliano Barbosa | **Direção de arte e Montagem:** Melissa Dullius | **Som:** Matheus Walter | **Elenco:** Melissa Dullius, Virginia Simone, Matheus Walter e Gustavo Jahn | **Empresa Produtora:** Avalanche

Programa Curtas II

[84']

A recombinação de signos. Uma intervenção na ordem da ação criadora. A liberdade de entrelaçar e desfazer os nós. A conjunção dos opostos. O enlace de memórias misturadas. Os rituais que evocam o tempo e o espaço. A persistência do processo de criação como ato de liberdade. O desejo de reinventar o cotidiano.

Dellani Lima

Classificação Indicativa: 14 anos



Aranhas Tropicais

SP, 19', 2006, 35mm

Humor, aventura e ficção científica. Através de uma inusitada combinação de ciência e cultura de massa, a americana Suzan, auxiliada por um super-herói dos trópicos, realiza experiências genéticas.

Direção e Montagem: André Francioli | **Argumento e Roteiro:** André Francioli e André Sampaio | **Produção executiva e Direção de produção:** Jorge Guedes | **Direção de fotografia:** Rodolfo Figueiredo | **Direção de arte:** Carla Sarmento | **Som direto:** Thiago Bittencourt | **Edição de som:** Ricardo Reis | **Elenco:** Bianca Bertolaccinio e Borô, o Magnífico



Sweet Karolynne

PB, 15', 2009, Vídeo

Nem Elvis, nem Jarbas morreram. É tudo uma grande invenção.

Direção: Ana Bárbara Ramos | **Produção:** Ana Bárbara Ramos e Gabriela Dowling | **Roteiro:** Ana Bárbara Ramos e Bruno de Sales | **Fotografia:** Igor Cabral | **Montagem:** Ely Marques | **Edição de som:** Guga Rocha **Elenco:** Karolynne, Edmundo, Jarbas e Nice | **Empresa Produtora:** Las Luzineides Produções



Autoconhecimento

RJ, 6', 2004, Vídeo

Como se conhecer melhor.

Direção, Roteiro, Produção, Câmera e Edição: Christian Caselli | **Produção executiva:** Guilherme Whitaker | **Empresa Produtora:** Curta o Curta



Supermemórias

CE, 20', 2010, 35mm

Mais uma memória para uma cidade sem lembranças...

Direção, Roteiro e Edição de Som: Danilo Carvalho **Produção:** Camila Battistetti | **Montagem:** Fred Benevides e Danilo Carvalho | **Trilha sonora:** Fernando Catatau, Firmino Holanda, Yuiko Goto e Danilo Carvalho | **Empresas Produtoras:** Dona Bela Amores e Filmes e Alumbramento



No infinito oceano da multidão

MG, 5', 2007, Vídeo

Inspirada pelos documentários pessoais de Joris Ivens e pela estética de Vertov, a cidade se traduziu em contemplações e angústias refletidas em movimentos que tornam a cidade viva.

Direção, Roteiro: Ana Moravi | **Direção de fotografia:** Tarley McCartney **Fotografia:** Alice Maciel, Ana Vieira, Nara Vargas e Tarley McCartney | **Montagem:** Ana Moraes



Eisenstein

CE, 19', 2006, Vídeo

Ivan conhece Alessandra, a neta de Eisenstein.

Direção e Roteiro: Leonardo Lacca, Raul Luna e Tião | **Produção executiva:** Danielle Duperron | **Direção de produção:** Livia de Melo e Polyana Mello | **Fotografia e Câmera:** Marcelo Lordello e Pablo Nóbrega | **Arte:** Ana Maria Maia e Alberto Lins | **Edição de som:** Cabeça e Moabe Filho **Elenco:** Rita Carelli, Bruno Siqueira, Jorge Queiroz e Tião | **Empresa Produtora:** Trincheira Filmes

Programa Curtas III

[83']

Do complexo de fracasso, da impossibilidade de encontrar o caminho. De perder o controle, dos desvarios. Das neuroses acorrentadas no interior de uma caverna. Dos pensamentos submersos no abismo. O esquecimento, o misterioso vazio interior e as máscaras enganadoras da sociedade. A intensidade permanente da vida.

Dellani Lima

Classificação Indicativa: 16 anos



Sebastião, o homem que bebia querosene

MG, 12', 2007, Vídeo

Filme sobre vida e morte, justaposição de textos niilistas e imagens iconoclásticas.

Direção e Roteiro: Carlosmagn0 Rodrigues | **Produção:** Arquipélago Audiovisual | **Elenco:** Bruno Ivas, Carlos Magno Rodrigues, Isabela Santos



Material Bruto

MG, 19', 2006, Vídeo

Afora nos corredores do edifício caminha a Mulher Náusea. Adentro Mulher Cabelo, Homem Cigarro e Homem Música esperam o momento de fuga, um instante para sair de si. Material Bruto é um trabalho realizado com usuários do centro de convivência da rede pública de saúde mental em Belo Horizonte.

Direção: Ricardo Alves Jr. | **Direção de atores:** Juliana Barreto | **Roteiro:** Ricardo Alves Jr., Juliana Barreto e Byron O'Neill | **Fotografia e Câmera:** Byron O'Neill | **Edição:** Guilherme Reis e Ricardo Alves Jr. | **Direção de arte e Figurinos:** Patrícia Moraes | **Som direto:** Ronaldo Jannotti | **Edição de som:** Guilherme Reis | **Elenco:** Ludmila Kondziolková, Elon Rabin, Germana Silva e Rogério Gomes | **Empresa Produtora:** Núcleo de Criação Sapos e Afogados



Mohammed Gameover (*in memoriam*)

MG, 3', 2008, Vídeo

Mustafah Arabic 'Brando' gravou seus últimos passos. Um vídeo em memória de seu melhor amigo, Mohammed Gameover.

Direção: Vinícius Cabral e Igor Amin | **Projeto** Nem só o que Anda é Móvel
Empresa Produtora: A Produtora



Ação e Dispersão

RJ, 6', 2002, Vídeo

Premiado com verba pública para realizar um filme, o autor produz uma performance desconcertante a ser documentada.

Direção, Roteiro, Fotografia e Edição: Cezar Migliorin | **Produção executiva:** Luis Vidal | **Empresa Produtora:** Limite



Landscape Theory

MG, 5', 2005, Vídeo

Um diálogo e uma paisagem. Um breve discurso sobre a possibilidade da contemplação, a política do olhar e autoridade.

Direção, Roteiro, Fotografia, Câmera, Som e Edição: Roberto Bellini
Direção de produção: Clarissa Campolina e Roberto Bellini



A curva

CE, 5', 2007, Vídeo

É domingo em Juazeiro do Norte.

Direção e Produção executiva: Salomão Santana | **Direção de arte:** Miguel Pereira | **Empresa Produtora:** Outros Filmes



BrasiliApé

DF, 11', 2003, 16mm

Brasília a pé.

Direção, Produção, Câmera e Montagem: R.C.Ballerini | **Roteiro e Edição de som:** R.C.Ballerini e Munha | **Fotografia:** Krishna Schmidt | **Elenco:** Kamala Ramers, Marcos Araújo, Luiza Spínola



Praça Walt Disney

PE, 22', 2011, 35mm

Boa Viagem, Recife PE, 51111-260, Brasil.

Direção e Roteiro: Renata Pinheiro e Sergio Oliveira | **Direção de fotografia:** Pedro Urano | **Edição:** Michael Wahrmann | **Direção de arte:** Ana Lu e Thales Junqueira | **Produção:** Elaine Azevedo e Roberta Garcia | **Edição de som:** Guga Rocha | **Empresa Produtora:** Aroma Filmes

Programa Curtas IV

[63']

Os pensamentos mais secretos. A sede dos sentimentos e dos valores afetivos. A evocação dos ciclos do tempo. A beleza plástica do mistério, das inquietações. A ação descontrolada, da identificação do próprio corpo, da verdadeira natureza humana. O sentido do refúgio temporário, negar o naturalismo e experimentar a essência das coisas.

Dellani Lima

Classificação Indicativa: 18 anos



Fugaz

MG, 12', 2012, Vídeo

Emergindo no desconhecido, o garoto busca o que os outros dizem ser o nada!

Direção, Roteiro, Fotografia e Edição: Joacélio Batista | **Produção:** Joacélio Batista e Daniel Saraiva | **Direção de arte:** Daniel Saraiva | **Design de som:** Jalver Bethônico | **Trilha sonora:** Breno Silva, Daniel Saraiva, Jalver Bethônico, Alex Lindolfo e Joacélio Batista | **Elenco:** João Manoel Fernandes, Mariana Stefani Firmino, Pedro Stefani Firmino e Daniel Saraiva



Carvão Promíscuo

RJ, 6', 2006, 16mm

Uma costura de imagens atravessada pelo pertencimento e o não pertencimento, uma intimidade desejada e realizada no estranhamento, um estar defendido e apaixonado. Com uma câmera de prontidão, tocar no mistério da entrega, na pressa que nos faz tensos e arrebatados.

Roteiro e Direção: Cristiana Miranda | **Fotografia:** Igor Cabral, Cristiana Miranda, Calé e Marthe Le More | **Colaboração:** Godot Quincas e Felipe Cataldo | **Elenco:** Carol Wiehoff, Máira Maneschy, Natasha Mesquita, Paulo Caldas, Roberta Arantes e Toni Rodrigues | **Montagem:** Jordana Berg



What do you think of me?

Brasil (SP) / Finlândia, 16', 2009, Vídeo

Durante uma residência artística na Finlândia, a artista brasileira Kika Nicolela convida pessoas locais a gravarem-na com uma câmera de vídeo e descrevê-la em finlandês. Invertendo os papéis de autor e objeto, este vídeo aborda questões como esteriótipos culturais e identidade. Esta obra foi realizada para a exposição individual da artista intitulada Distant Affinities, na Finlândia (março de 2009)

Um vídeo de Kika Nicolela



O Mago

RJ, 3', 2005, Vídeo

O mago e a sua natureza. Parte integrante do Vídeo-cenário para Ópera Eletrônica Roda da Fortuna – 2005.

Direção, Produção, Fotografia e Edição: André Scucato e Cristina Pinheiro | **Argumento original e concepção:** Alan Castelo | **Elenco:** Eduardo Strucchi e Cristina Pinheiro | **Empresa Produtora:** Cinema de Poesia



Orawa

SP, 4', 2010, Vídeo

Um ensaio abstrato sobre uma camisa suada. Qual o papel do maestro?

Direção, Roteiro, Produção, Fotografia e Edição: Felipe Barros | Elenco: J.M. Florêncio



Amor em um ato

SP, 7', 2012, Vídeo

Filme de amor.

Direção, Roteiro, Fotografia, Câmera, Som direto e Edição: Arthur Tuoto



A man. A road. A river.

MG, 10', 2004, Vídeo

Um homem. Uma estrada. Um rio. Uma silhueta que atravessa um rio compõe o único e impactante plano em preto-e-branco.

Direção, Roteiro, Fotografia, Arte e Edição: Marcellvs L. | Som: Marcellvs L. e João Marcelo



Máquinas de rotação contínua

MG, 5', 2007, Vídeo

Um breve ensaio sobre máquinas deflagradoras de memórias.

Direção, Roteiro, Fotografia, Câmera, Som direto e Edição: Alex Lindolfo
Elenco: Francisco Valder Lindolfo

Programa Curtas V

[99']

A casa, os espaços e seus moradores. Três curtas que observam a geografia física e humana das casas: o rigor formal e a presença da morte; um filme frontal sobre a liberdade; a casa como corpo, memória, assombração, potência e delírio. Dois curtas que mostram que a casa é o mundo. A estrada e o rio. A poesia dura do percurso. Por fim, um falso filme de entrevista. Como atualizar uma ausência?

Marcelo Ikeda

Classificação Indicativa: 12 anos



Saba

SP, 15', 2006, Vídeo

Um dia na vida de um casal de centenários.

Produção, Argumento e Direção: Gregório Graziosi e Thereza Menezes
Edição: Noelle Rodrigues e Thereza Menezes | **Fotografia:** Gregorio Graziosi | **Trilha sonora:** Igor Arthuzo | **Som direto:** Everaldo Neres



Minha tia, meu primo

RJ, 9', 2008, Vídeo

Minha tia-avó sempre me intrigou. Não sei o real motivo que a considero uma ótima personagem. Talvez seja porque, numa conversa, ela disse que gostaria de ser uma atriz de cinema.

Direção, Roteiro, Produção e Fotografia: Douglas Soares | **Elenco:** Sate-ni Vanasien, Viadinho e Douglas Soares | **Empresa Produtora:** 3Moinhos Produções



Casa da Vovó

CE, 24', 2008, Vídeo

O neto visita a casa de sua avó.

Direção Produção, Roteiro e Fotografia: Victor de Melo | **Edição:** Guto Parente | **Equipamento de câmera:** Pedro Diógenes | **Equipamento de som:** Danilo Carvalho | **Empresa Produtora:** Alumbramento



Trecho

MG, 17', 2006, 35mm

O filme acompanha a caminhada de Libério por estradas que o levam de Belo Horizonte a Recife. Um diário imagético e sonoro remonta uma viagem realizada há 8 anos. As lembranças e os questionamentos do personagem se mostram transformados pelo passar do tempo, pela paisagem e pela própria experiência do filme.

Direção e Argumento: Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr. | **Fotografia e Câmera:** Pablo Lobato | **Direção de produção:** Luana Melgaço | **Produção executiva:** Camila Groch, Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr. | **Montagem:** Karen Harley e Clarissa Campolina | **Som direto, Edição de som e Trilha:** O Grivo | **Elenco:** Libério José da Silva | **Empresa Produtora:** Teia



Afluentis

RJ, 19', 2008, Vídeo

E, eu, rio abaixo, rio afora, rio adentro - o rio.

Direção, Roteiro e Produção: Rodrigo Savastano e Ram Pace | **Fotografia e Câmera:** Dante Belutti e Tom Bennet | **Arte:** Livia Diniz | **Som:** Bruno Espírito-Santo e Beatrice Spighetti | **Edição:** Rodrigo Savastano | **Edição de som:** Edson Secco | **Elenco:** Tati Marques e Franco de Vitis



Confessionário

PE, 15', 2009, 35mm

O missionário católico Silvano Sabatini relembra sua chegada à Área Indígena Raposa Serra do Sol, em Roraima, nos anos 50.

Direção, Fotografia, Som e Montagem: Leonardo Sette | **Produzido por:** Leonardo Sette e Sílvia Zaccaria | **Produção executiva:** Emilie Lesclaux, Kleber Mendonça Filho | **Mixagem:** Aurélio Dias | **Elenco:** Pe. Silvano Sabatini

Programa Curtas VI

[65']

Estar vivo é enfrentar as pessoas e a nós mesmos. Encontros e desencontros. Dois curtas diferentes sobre o contracampo. Encontros inesperados. O cachorro, o abutre... e nós! Do cinismo à anarquia. O cinema inclassificável de Walter Fernandes Jr. Por fim, dois curtas sobre a juventude sem rumo. O afeto. A dificuldade e a necessidade de estar junto. O amor e a morte.

Marcelo Ikeda

Classificação Indicativa: 16 anos



Noite de sexta, manhã de sábado

PE, 15', 2006, 35mm

Um casal tenta manter um relacionamento à distância. Um oceano e uma noite os separam.

Direção, Produção, Fotografia, Câmera e Montagem: Kleber Mendonça Filho | **Roteiro:** Bohdana Smyrnova e Kleber Mendonça Filho | **Elenco:** Bohdana Smyrnova e Pedro Sotero | **Empresa Produtora:** CinemaScópio



O Plano do Cachorro

PB, 10', 2009, 16mm

Cachorros vagam solitários esperando a morte chegar.

Direção: Arthur Lins e Ely Marques | **Roteiro:** Arthur Lins | **Direção de produção:** Ana Bárbara Ramos, Cristhine Lucena e Liuba de Medeiros | **Direção de fotografia:** João Carlos Beltrão | **Direção de som:** Guga S. Rocha | **Montagem:** Arthur Lins, Ely Marques e Shirley Martins | **Elenco:** Flávio Melo e Nanego Lira | **Empresas Produtoras:** Las Luzineides e Pigmento Cinematográfico



Coleira de abutre

RJ, 10', 1999, 35mm

Dois amigos inconformados com a falta de perspectiva de suas vidas resolvem mudar de comportamento para melhor se adequar à sociedade atual.

Direção, Roteiro e Montagem: Walter Fernandes Jr. | **Produção executiva:** Frederico Cardoso | **Direção de produção:** Daniel Barbosa | **Direção de fotografia:** Renato Andrade | **Direção de arte:** Viviane Ayres | **Elenco:** Marcos Teixeira, Edson Zille, Duais Assumpção, Nino Ottoni, Fernando Vieira e Alberto Damiti | **Empresa Produtora:** Fora do Eixo Filmes



Alto Astral

CE, 11', 2009, Vídeo

No azul do céu, descansa o meu corpo inerte.

Direção: Hugo Pierot e Glauca Barbosa | **Roteiro e Montagem:** Hugo Pierot | **Assistência de direção:** Mércio Araújo | **Pós-produção e Finalização:** Alexandre Vidal | **Elenco:** Carla Moreira, Cecília Quintela, Glauca Barbosa, Lino Rosa, Márcio Araújo, Meiry Coelho e Paulo Sampaio | **Empresa Produtora:** Imerso Filmes



Os mortos-vivos

RJ, 19', 2012, 35mm

Rio de Janeiro, maio de 2012. João espera por Bia em frente ao banheiro feminino. Porém, ela desaparece misteriosamente. Agora, ele não sabe se ela morreu, foi abduzida ou se apaixonou por outra pessoa.

Direção, Roteiro e Edição: Anita da Silveira | **Produção:** Bianca Tonini e Débora Gusmão | **Fotografia:** João Atala | **Som:** Felipe Mussel e Bernardo Uzeda | **Direção de arte:** Constanza de Córdova e Betina Monte-Mór | **Elenco:** João Pedro Zappa, Natália Lebeis, Clarice Lissovsky, Pedro Tambellini, Anita Chaves, Maria Clara Contrucci, Amanda Lebeis, Raphael Martins, Bruna Lousada

Programa Curtas VII

[68']

A casa e suas pequenas rotinas. A morte e a vida em quatro atos. Ato 1: um pai, uma filha, o tempo em P&B, o cinema japonês, “tudo passa”. Ato 2: uma mãe, um pai, um filho. Um tempo de espera. O que se guarda do tempo. Ato 3: dois amigos e uma janela. Um olhar. Viver é olhar por uma janela. E tocar. De leve. Ato 4: um casal e um sonho. O cinema e a dança. Viver é respirar.

Marcelo Ikeda

Classificação Indicativa: 16 anos



Um Sol Alaranjado

RJ, 18', 2001, 16mm

Quatro dias na vida de uma mulher e seu pai.

Direção e Roteiro: Eduardo Valente | **Produção:** Thiago Carvalho | **Fotografia:** Fernando Miceli | **Edição:** Eduardo Cerveira | **Direção de arte:** Tainá Xavier | **Som:** Luís Eduardo Bum | **Elenco:** Abílio Campos, Patrícia Selonk



O lençol branco

SP, 17', 2003, 35mm

Em uma casa de subúrbio, uma mulher é obrigada a lidar com a presença da morte.

Direção e Roteiro: Juliana Rojas e Marco Dutra | **Produção:** Adriana Siqueira | **Fotografia:** Eduardo B. Pinto | **Captação e Edição de som:** Daniel Turini | **Montagem:** Pedro Granato | **Direção de arte:** Ana Paula Campos e Andréa Bandoni | **Elenco:** Clarissa Kiste, Sérgio de Oliveira, Lílian Blanc, Guilherme Santana, Bruno Feldman, Eduardo Semerjian, Rosana Dutra e Amanda Rojas.



O menino japonês

SP, 18', 2009, 35mm

Enquanto eu o olhava se afastar, por um momento tive a sensação de que sabia exatamente o que era ser ele – aquele menino, naquela situação.

Direção, Roteiro e Montagem: Caetano Gotardo | **Fotografia:** Heloisa Passos | **Direção de arte:** Felipe Diniz | **Produção executiva:** Sara Silveira | **Som direto:** Daniel Turini | **Elenco:** Caetano Gotardo, Paulo Azevedo, Rômulo Braga | **Empresas Produtoras:** Dezenove Som e Imagens, Filmes do Caixote



Ensaio de Cinema

RJ, 15', 2009, 35mm

Ele dizia que o filme começava com uma câmera muito suave, com um zoom muito delicado, e avançava em busca de Barbot.

Direção e Roteiro: Allan Ribeiro | **Diretor assistente:** Douglas Soares
Montagem e Som: Allan Ribeiro e Douglas Soares | **Fotografia e Câmera:** Pedro Urano | **Produção:** Ana Alice de Moraes | **Música:** Décio Rocha
Elenco, Cenografia e Figurino: Gatto Larsen e Rubens Barbot | **Coreografia:** Rubens Barbot | **Texto:** Gatto Larsen | **Empresa Produtora:** 3Moinhos Produções

Sessão Curadoria

[84']

Sessão com curtas realizados pelos curadores da Mostra Cinema de Garagem: Marcelo Ikeda e Dellani Lima.

Classificação Indicativa: 18 anos



Sabi

CE/MG, 15', 2011, Vídeo

O interiorano bairro de Sabiaguaba é o local onde jovens cineastas de Fortaleza buscaram como refúgio da agressiva urbanização da cidade. Amizades, projetos, amores, filhos nasceram e floresceram em "Sabi". Esses artistas desenvolveram uma relação íntima entre um modo de viver e de criar.

Realização: Dellani Lima e Marcelo Ikeda.



América Ctrl+S

CE/MG, 5', 2000, Vídeo

Argumentação imagética e sonora sobre a "margem" de uma "América" chamada Brasil.

Realização: Carlosmagno Rodrigues & Dellani Lima



Plano-sequência para os amigos

MG, 3', 2003, Vídeo

Estudo coreográfico do pogo. Única herança cultural de Sid Vicious.

Realização: Dellani Lima



Quem navega no mar sempre encontra um lugar

MG, 5', 2005, Vídeo

Enquanto as coisas estão aparentemente em seus devidos lugares, o autor busca sua linguagem.

Realização: Dellani Lima



O amor e o desejo podem ter excesso

MG, 3', 2007, Vídeo

Experiências afetivas com música & imagem.

Realização: Dellani Lima & Rodrigo Lacerda Jr



KO

MG, 5', 2009, Vídeo

Há fogo no lago: a imagem da revolução. Série de imagens (hexagramas) com referências no I Ching ou "Livro das Mutações", um texto clássico chinês da filosofia de vida taoísta. As imagens são colagens feitas com câmeras digitais, foto, celular e animações.

Realização: Dellani Lima

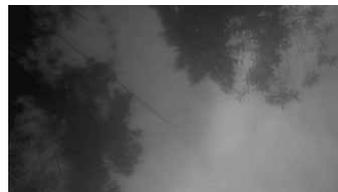


Bolívia te extraño

Brasil (MG)/Bolívia, 7', 2009, Vídeo

Quando eu me perco no deserto de sal.

Realização: Dellani Lima & Joacélio Batista

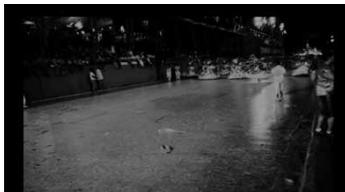


Antes pássaro, agora peixe

MG, 9', 2011, Vídeo

Imerso em mim estava, imerso em mim fiquei.

Realização: Ana Moravi & Dellani Lima



É hoje

RJ, 4', 2006, Vídeo

Um outro olhar sobre o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro. Fotografias e imagens capturadas por uma câmera de um celular.

Realização: Marcelo Ikeda



Eu te amo

RJ, 9', 2006, Vídeo

Eu te amo. Eu preciso te amar.

Realização: Marcelo Ikeda

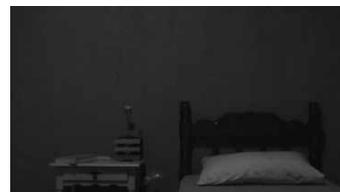


Carta do Ceará

CE, 7', 2011, Vídeo

Quando saí de lá, me lembrei de vocês e deixei uma janela aberta.
Uma despedida.

Realização: Marcelo Ikeda

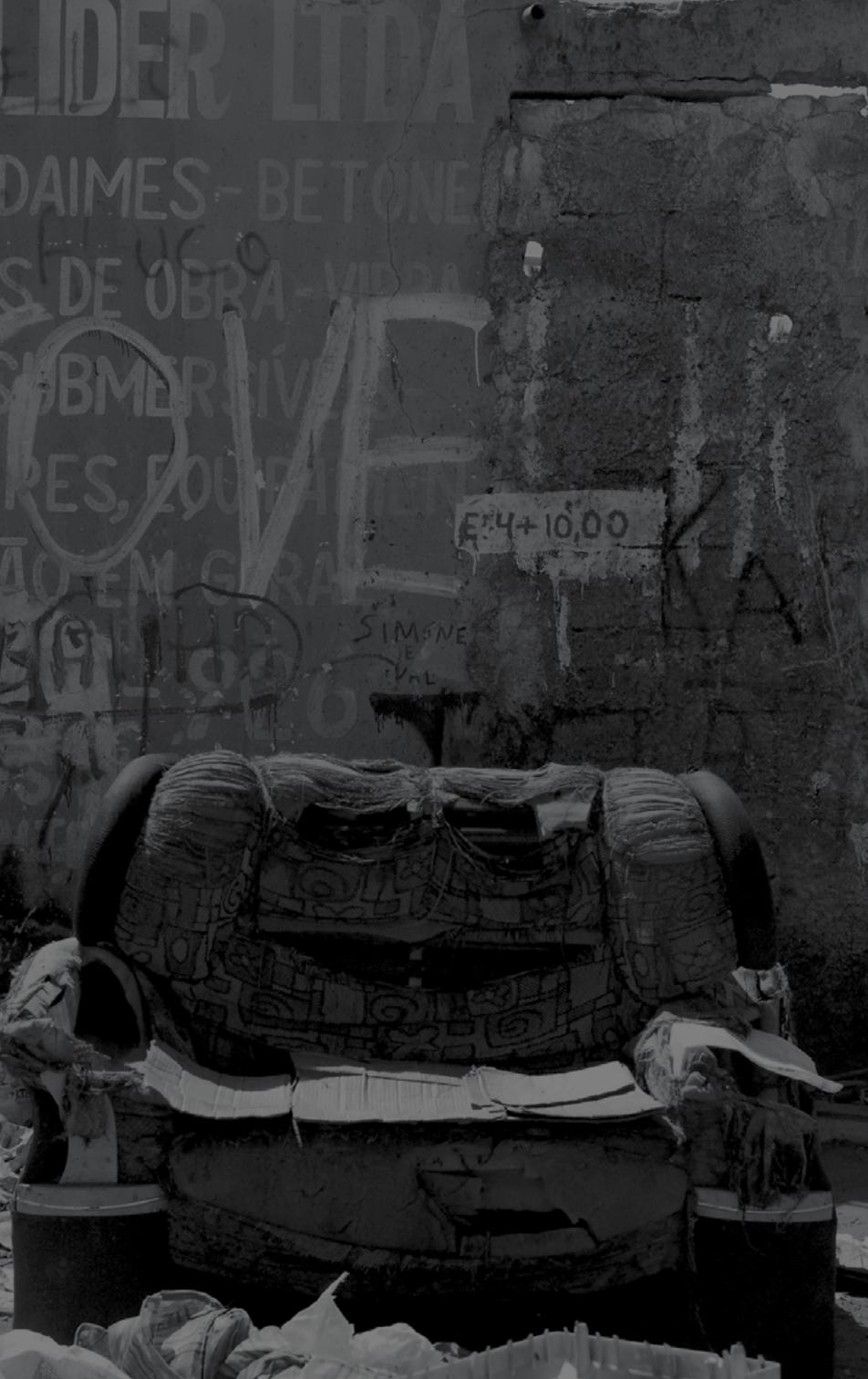


Diário de uma prostituta

RJ, 12', 2008, Vídeo

A rotina do trabalho, a despedida da família e os sonhos de uma mulher.

Realização: Marcelo Ikeda



DEBATES

Debate I

[sala 1 - 24/07 - 19h30]

“Cinema de garagem”: um inventário afetivo do jovem cinema contemporâneo brasileiro do século XXI.

Os curadores da mostra – Dellani Lima e Marcelo Ikeda – apresentam as origens e as características do movimento de renovação do cinema contemporâneo brasileiro, a partir do início deste século. Com base no livro homônimo, apresentam o conceito geral da mostra, compondo um “inventário afetivo” dos novos modos de produção e de difusão das obras audiovisuais brasileiras.

Dellani Lima
Marcelo Ikeda

Debate II

[sala 1 - 26/07 - 19h30]

Como é possível fazer política?: entre a política das imagens e a política das instituições

De um modo geral, muitos dos realizadores do cinema contemporâneo brasileiro têm demonstrado um desencanto com os processos de participação política, apontando para um desagaste dos processos de representação das instituições oficiais. Dizem que sua política é a política das imagens. É possível afirmar que nesses filmes há um novo regime de representação das imagens que instaura uma forma política de ver o mundo? De que forma esse processo de resistência estética se configura?

Mas apenas os filmes por si só conseguirão dar conta da necessidade de engajamento num contexto político mais amplo? A “Carta de Tiradentes”, assinada por jovens realizadores dirigida à Ministra da Cultura em 2010, aponta para uma mudança nesse cenário?

André Parente
Bruno Safadi
Sérgio Borges
Silvio Da-Rin

Debate III

[sala 1 - 28/07 - 19h30]

Novos olhares no cinema brasileiro contemporâneo: os percursos para além das fronteiras

No contexto de transformações por que passa o cinema contemporâneo brasileiro a partir do início deste século, percebemos que despontam novas formas de dramaturgia. Ou melhor, formas renovadas de olhares para o mundo e para os modos de representação. De um lado, o documentário – cuja definição parece cada vez mais pantanosa – ou melhor, o entremeio entre a ficção, o documentário e o experimental (o ensaio visual) parece ser um lugar privilegiado de discussão da produção contemporânea brasileira. De outro, a ficção contemporânea oferece possibilidades para além das representações convencionais, num contexto em que a afetividade, as dramaturgias mínimas e do comum, espelhando um cinema da rarefação, com personagens opacos ou performáticos, ou ainda, outros tipos de sonoridades, privilegiando as paisagens sonoras, tornam-se mais recorrentes.

De que maneiras o cinema brasileiro contemporâneo representa um contexto de transformações da produção fílmica, seja nos modos de fazer seja em como se oferece a (desafia) o espectador?

Beatriz Furtado
Denilson Lopes
Marina Meliande

Debate IV

[sala 1 - 02/08 - 19h30]

O que há de novo?: em busca de definições para o cenário de renovação do cinema brasileiro contemporâneo

Percebemos que existe um contexto de renovação na produção cinematográfica brasileira cujas origens são difusas, mas que relacionamos ao início deste século XXI. Muito se fala de um “novíssimo cinema brasileiro” que ganhou destaque ao revelar uma geração jovem, com filmes baratos, ágeis, com dramaturgias nada tradicionais. Um contraponto à maior parte do cinema produzido pelas leis de incentivo e que visava primordialmente uma ocupação de mercado. É possível afirmar que existe de fato um contexto de renovação no cinema brasileiro contemporâneo? Se existe, quais são as principais características desses filmes? É possível afirmar que formam uma “geração” ou um “movimento”? De que maneira é algo efetivamente novo, ou apenas uma diluição/repetição de transformações anteriores?

Alexandre Veras
Carlos Alberto Mattos
Eduardo Valente
Ricardo Pretti

Debate V

[sala 1 - 04/08 - 19h30]

E depois que os filmes estão prontos?: o cinema contemporâneo brasileiro e seu público

Parte fundamental dos movimentos de renovação do cinema contemporâneo brasileiro está nos modos de difusão. A partir de uma efervescência do movimento cineclubista, surgiu um conjunto de mostras e festivais de cinema que deram progressivamente espaço para os novos contextos de produção. Por outro lado, os filmes continuam restritos ao circuito dos festivais, sendo ainda pouco vistos, com um esparso lançamento comercial nas salas de cinema ou em exibições na televisão. Até que ponto os festivais de cinema oferecem uma possibilidade efetiva de que esses filmes sejam vistos ou apenas celebram o culto aos modismos do momento, buscando “revelar o novo autor ou a nova tendência do momento”? De que modo é possível traçar um circuito para a exibição dessas obras, para além das estratégias tradicionais de circulação? Como fazer para que esses filmes consigam melhor alcançar o seu público?

Cavi Borges
Ciro Inácio Marcondes
Daniel Caetano
Lis Kogan



SESSÕES COMENTADAS

Cinco dos longas-metragens exibidos na Mostra contarão com a presença de seus realizadores para conversar com o público após a exibição dos filmes. Nessas “sessões comentadas”, os realizadores apresentarão o processo de elaboração das obras, e discutirão em que medidas o processo influenciou na feitura final do filme, além de responderem a perguntas do público presente sobre os filmes exibidos.

Sessão Comentada I

[sala 1 - 25/07 - 18h30]

Exibição de “A fuga da Mulher Gorila”, seguida de comentários da realizadora Marina Meliande.

Sessão Comentada II

[sala 1 - 27/07 - 18h30]

Exibição de “O céu sobre os ombros”, seguida de comentários do realizador Sérgio Borges.

Sessão Comentada III

[sala 1 - 01/08 - 18h30]

Exibição de “Estrada para Ythaca”, seguida de comentários do realizador Ricardo Pretti.

Sessão Comentada IV

[sala 1 - 03/08 - 18h30]

Exibição de “Vilas volantes: o verbo contra o vento”, seguida de comentários do realizador Alexandre Veras.

Sessão Comentada V

[sala 1 - 05/08 - 18h30]

Exibição de “Meu nome é Dindi”, seguida de comentários do realizador Bruno Safadi.



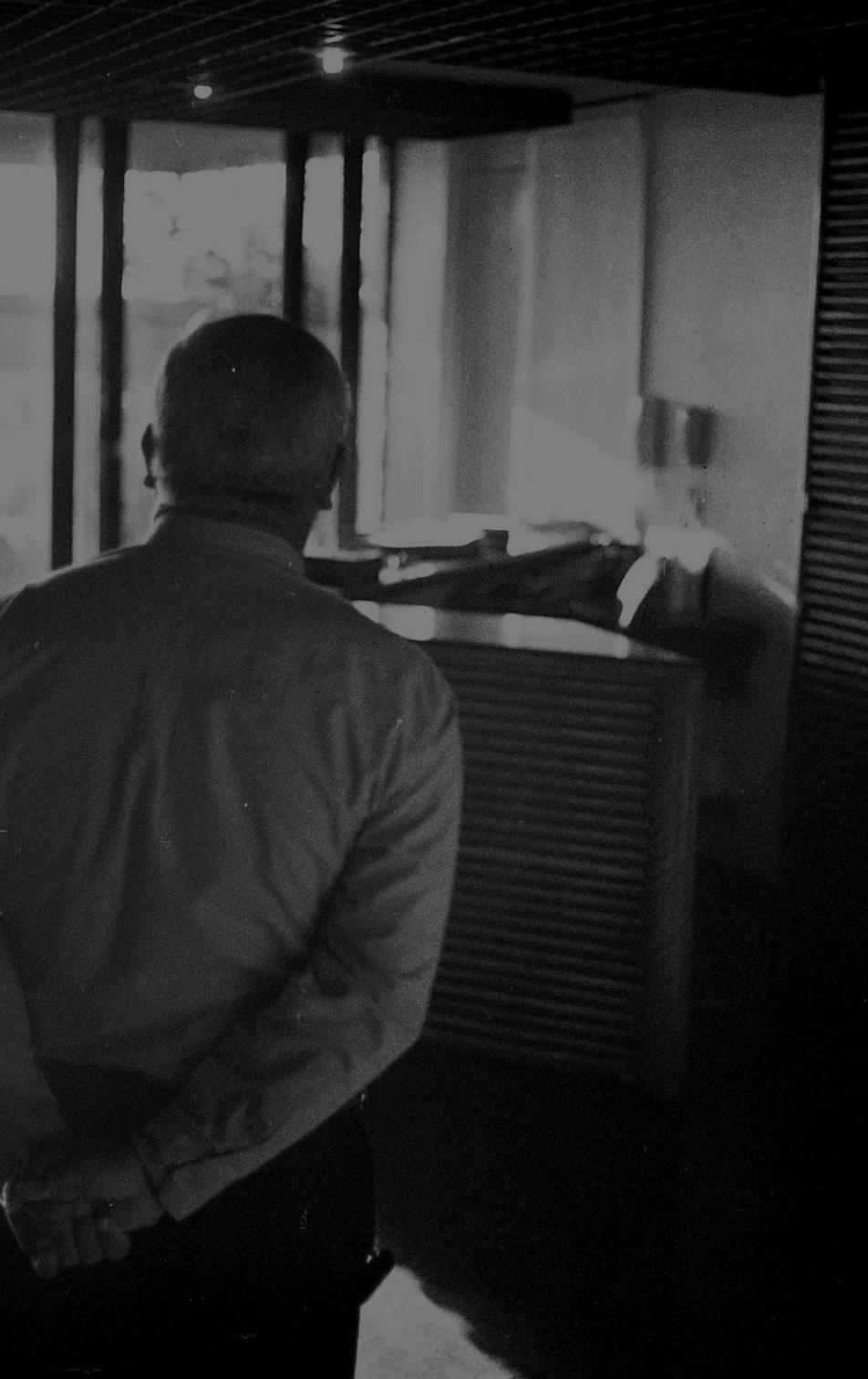
PROGRAMAÇÃO

24 Ter	<p>14h [sala 2] Sessão Curadoria</p> <p>16h [sala 1] Programa Curtas I</p> <p>16h30 [sala 2] Longa 18: Mulher à tarde</p> <p>18h [sala 1] Longa 1: Harmonia do inferno</p> <p>19h30 [sala 1] Debate I</p>
25 Qua	<p>14h [sala 2] Programa Curtas VII</p> <p>16h [sala 1] Programa Curtas II</p> <p>16h30 [sala 2] Longa 19: A cortiça do avacalho</p> <p>18h30 [sala 1] Longa 2: A fuga da Mulher Gorila*</p> <p>19h [sala 2] Programa Curtas I</p>
26 Qui	<p>14h [sala 2] Programa Curtas VI</p> <p>16h [sala 1] Programa Curtas III</p> <p>16h30 [sala 2] Longa 20: HU</p> <p>18h [sala 1] Longa 3: A casa de Sandro</p> <p>19h30 [sala 1] Debate II</p>
27 Sex	<p>14h [sala 2] Programa Curtas V</p> <p>16h [sala 1] Programa Curtas IV</p> <p>16h30 [sala 2] Longa 21: Estado de sítio</p> <p>18h30 [sala 1] Longa 4: O céu sobre os ombros*</p> <p>19h [sala 2] Programa Curtas II</p>
28 Sáb	<p>14h30 [sala 2] Longa 25: Luzeiro Volante</p> <p>16h [sala 1] Longa 5: Avenida Brasília Formosa</p> <p>16h30 [sala 2] Longa 22: Redemoinho poema</p> <p>18h [sala 1] Longa 6: Pacific</p> <p>19h30 [sala 1] Debate III</p>
29 Dom	<p>14h30 [sala 2] Longa 24: Sábado à noite</p> <p>16h [sala 1] Longa 7: Strovengah - amor torto</p> <p>16h30 [sala 2] Longa 23: Vida</p> <p>18h30 [sala 1] Longa 8: A noite do Chupacabras</p> <p>19h [sala 2] Programa Curtas III</p>

*sessões comentadas com presença dos realizadores

31 Ter	<p>14h [sala 2] Programa Curtas IV</p> <p>16h [sala 1] Sessão Curadoria</p> <p>16h30 [sala 2] Longa 25: Luzeiro Volante</p> <p>18h [sala 1] Longa 9: O quadrado de Joana</p> <p>19h [sala 2] Programa Curtas VII</p> <p>19h30 [sala 1] Longa 10: Vigias</p>
01 Qua	<p>14h [sala 2] Programa Curtas III</p> <p>16h [sala 1] Programa Curtas V</p> <p>16h30 [sala 2] Longa 24: Sábado à noite</p> <p>18h30 [sala 1] Longa 11: Estrada para Ythaca*</p> <p>19h [sala 2] Programa Curtas VI</p>
02 Qui	<p>14h [sala 2] Programa Curtas II</p> <p>16h [sala 1] Programa Curtas VII</p> <p>16h30 [sala 2] Longa 23: Vida</p> <p>18h [sala 1] Longa 12: Acidente</p> <p>19h30 [sala 1] Debate IV</p>
03 Sex	<p>14h [sala 2] Programa Curtas I</p> <p>16h [sala 1] Programa Curtas VII</p> <p>16h30 [sala 2] Longa 22: Redemoinho Poema</p> <p>18h30 [sala 1] Longa 13: Vilas Volantes*</p> <p>19h [sala 2] Programa Curtas V</p>
04 Sáb	<p>14h30 [sala 2] Longa 18: Mulher à tarde</p> <p>16h [sala 1] Longa 14: Aboio</p> <p>16h30 [sala 2] Longa 21: Estado de sítio</p> <p>18h [sala 1] Longa 15: Morro do céu</p> <p>19h30 [sala 1] Debate V</p>
05 Dom	<p>14h30 [sala 2] Longa 19: A cortiça do avacalho</p> <p>16h [sala 1] Longa 16: Mãe e filha</p> <p>16h30 [sala 2] Longa 20: HU</p> <p>18h30 [sala 1] Longa 17: Meu nome é Dindi*</p> <p>19h [sala 2] Programa Curtas IV</p>

*sessões comentadas com presença dos realizadores



CURADORES E CONVIDADOS

Curadores

Dellani Lima

Dellani Lima nasceu em Campina Grande (PB), formou-se em Dramaturgia e Realização em Cinema e TV pelo Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual do Ceará e, desde 2000, vive e trabalha em Belo Horizonte (MG). Realizador de extensa obra em vídeo, participando de importantes mostras e festivais no Brasil e no exterior, com diversos curtas e os longas *O Céu Está Azul com Nuvens Vermelhas*, *O Sonho Segue Sua Boca* e *Sociedade dos Amigos do Crime*. Foi curador da Mostra Indie, de BH e do programa ‘Horizontes Transversais’ da Mostra Vídeo do Itaú Cultural em BH e Belém (PA). É performer e fundador dos projetos de intervenção musical ‘Em Dias de Surto’ (2004), ‘E Disse que Era Economista’ (2007), ‘Madame Rrose Selavy’ (2009) e ‘Splishjam’ (2009). Coautor, com Marcelo Ikeda, do livro *Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI*.

Marcelo Ikeda

Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC). Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Trabalhou na Agência Nacional do Cinema (ANCINE) entre 2002 e 2010. Coautor, com Dellani Lima, do livro *Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI*. Realizador de diversos curtas-metragens, como *O posto* (2005), *É hoje* (2007) e *Carta de*

um jovem suicida (2008), entre vários outros. Crítico de cinema, especialmente na internet, mantendo o blog www.cinecasulofilia.blogspot.com. Curador da Mostra do Filme Livre.

Autores dos artigos e debatedores

André Parente

Pesquisador do audiovisual e da novas tecnologias da imagem. Professor da Escola de comunicação da UFRJ, onde coordena o Núcleo de Tecnologia da Imagem (N-Imagem), desde 1991. Nos anos de 1980 faz seu doutorado em Paris sob a orientação de Gilles Deleuze. Autor de vários livros sobre o cinema e as novas mídias: *Imagem-máquina* (1993), *Sobre o cinema do simulacro* (1998), *O virtual e o hipertextual* (1999), *Narrativa e modernidade* (2000), *Redes sensoriais* (2003, em parceria com Kátia Maciel), *Tramas da rede* (2004), *Cinema et narrativité* (2005), *Preparações e Tarefas* (2008). Realizador de inúmeros vídeos, filmes e instalações nos quais predominam a dimensão experimental, entre os quais estão: *Os Sonaciremas* (Filme, 1979), *Curto-Circuito* (Filme, 1980), *Estereoscopia* (Instalação interativa, 2005), *Dança das cadeiras* (DV, 2007), *Circulado* (Vídeo-Instalação, 2007).

Ana Moravi

Realizadora e pesquisadora no campo das artes visuais, teve seus trabalhos incluídos em mostras e festivais como o Videoex (Suíça) e Videoformes

(França). Bolsista do 30º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte - Bolsa Pampulha/2010. Mestranda em Artes Visuais/EBA/UFMG. Vive e trabalha em Belo Horizonte. Entre seus trabalhos, estão os vídeos *No Infinito Oceano da Multidão* (2007), *Matodentro* (2008) e *Calça de Veludo* (2010), ambos em parceria com Dellani Lima.

Alexandre Veras

Coordenador do Alpendre-Casa de Arte, Pesquisa e Produção, onde desenvolve atividades de coordenação e curadoria de mostras, seminários, cursos, exposições e outros. Desde 2000 vem desenvolvendo trabalhos em documentário, vídeo-dança e instalações, dentre eles: *Partida*, *Marahope 14/07* e *O Regresso de Ulisses*. Realizou o DOCTV *Vilas Volantes – o verbo contra o vento*. Finaliza seu primeiro longa-metragem *Linz*.

Arthur Tuoto

Trabalha com vídeo, fotografia e novas mídias. Conta com exposições em mais de 50 festivais e exposições no Brasil e ao redor do mundo, entre as quais destacam-se: Videoformes (França), aluCine (Canadá), Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo (Brasil), Buenos Aires Festival de Cine Independiente (Argentina). Atualmente realiza cursos e palestras sobre vídeo, cinema experimental e novas mídias. Como crítico, já publicou artigos na Revista Zoom, Revista Muro, Revista Juliette e Revista Rua, da qual é redator fixo.

Beatriz Furtado

Realizou pós-doutorado em Cinema e Arte Contemporânea pela Universidade Paris III- Sorbonne-Nouvelle. Doutora em Sociologia, pela Universidade Federal do Ceará, com tese sobre o cinema de Sokurov. Professora do Mestrado em Comunicação, na área de Cinema e Audiovisual, e da Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará. Autora dos livros “Imagens Eletrônicas e Paisagem Urbana” (Relume-Dumará) e “Cidade Anônima” (Hedra). Organizou os dois volumes do livro “Imagem Contemporânea” (Hedra, 2009) e, junto com Daniel Lins, o livro “Fazendo Rizoma” (Hedra, 2008). Realizou os vídeos *Catadores* e *Cidade Anônima*, entre outros. Curadora da exposição “Cinema de Pequenos Gestos (des)narrativos” (2011).

Bruno Andrade

Crítico de cinema que reside em Florianópolis. Colaborou para as revistas *Contracampo* e *Paisà*. Participa do conselho executivo da revista *La furia umana* (<http://www.lafuriaumana.it/>). Mantém o blog <http://signododragao.blogspot.com.br/>. Editor da FOCO – Revista de Cinema (<http://www.focorevistadecinema.com.br>)

Bruno Safadi

Estudou Cinema na Universidade Federal Fluminense. Seu trabalho como diretor inclui quatro curtas, videoclipe, peça teatral e show musical. Como sócio-diretor da TB Produções, coproduziu *Dias de*

Nietzsche em Turim (2001), *Filme de amor* (2003) e *Cleópatra* (2008), os três de Julio Bressane. Também trabalhou como assistente de direção dos diretores Nelson Pereira dos Santos e Ivan Cardoso. Realizou os longas *Meu nome é Dindi* (2007) e *Belair* (2009). Finaliza o longa *Éden*.

Camila Vieira

Camila Vieira da Silva é jornalista e mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (UFC), na linha de pesquisa de Fotografia e Audiovisual. É especialista em Comunicação e Cultura pela Faculdade 7 de Setembro (Fa7), em Audiovisual em Meios Eletrônicos (UFC) e graduada em Comunicação Social – Jornalismo, pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Foi aluna do curso de Realização em Audiovisual da Vila das Artes É crítica de cinema do jornal O Povo (CE). Realizou o curta-metragem *O Começo* (2010), em codireção com Hugo Pierot.

Carla Maia

Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Comunicação Social da FAFICH/UFMG. Ensaísta e pesquisadora de cinema, atua também como curadora, professora e produtora. Já organizou diversas mostras de filmes e debates, entre elas, retrospectivas de Chantal Akerman, Pedro Costa e Naomi Kawase. É diretora do documentário *Roda*, co-dirigido por Raquel Junqueira. Integra o coletivo Filmes de Quintal, que realiza o forumdoc.bh: Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte.

Carlos Alberto Mattos

Crítico de cinema desde 1978, tendo passado pela Tribuna da Imprensa, Isto É, O Pasquim, Jornal do Brasil, O Estado de São Paulo, O Globo e pelo web site NO. Foi presidente da ACCRJ (Associação de Críticos de Cinema do Rio de Janeiro). Participou do júri da crítica nos festivais de Veneza, Berlim, Moscou e Amsterdã, entre outros. É autor de diversos livros, como Walter Lima Júnior - *Viver Cinema* (2002), Eduardo Coutinho - *O Homem Que Caiu Na Real* (2003), e Vladimir Carvalho - *Pedras Na Lua E Pelejas No Planalto* (2008). Criou e manteve entre 2006 e 2008 o DOCBLOG, especializado em documentários, no Globo Online. Atualmente, mantém o blog www.carmattos.wordpress.com e é redator da revista FILME CULTURA.

Cavi Borges

Cavi Borges fundou a locadora Cavideo há 13 anos e mais tarde a transformou em cineclube, produtora de filmes e distribuidora. Ganhou o prêmio “Jovem empreendedor do cinema brasileiro” em 2008 indo para Londres na etapa mundial. Dirigiu 20 curtas e 2 longas metragens. Produziu outros 32 curtas e 6 longas, acumulando 53 prêmios em festivais de cinema nacionais e internacionais. Em 2010, seu curta *A Distração de Ivan* concorreu no Festival de Cannes. Finaliza o longa doc *Cidade de Deus – 10 anos depois*.

Ciro Inácio Marcondes

Ciro Inácio Marcondes é crítico e professor de ci-

nema. Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília e doutorando na área de Imagem e Som. Foi professor pela mesma instituição e atualmente dá aulas no curso de Cinema e Mídias Digitais do IESB. Traduziu o livro *A narrativa cinematográfica*, de Jost e Gaudreault, pela editora da UnB, e publicou no livro da Socine, *Correio Braziliense*, *Cerrados*, *Candango*, *Cinequanon*, *SenhorF*, *Jungle Drums*, entre outros. Edita ainda o site especializado em histórias em quadrinhos Raio Laser.

Daniel Caetano

Professor do curso de Produção Cultural do PURO-UFF (Rio das Ostras) desde 2006. Graduiu-se em Cinema pela UFF (2000) e fez mestrado (2006) e doutorado (2012) em Literatura Brasileira pela PUC-RJ. Produziu e codirigiu o longa-metragem, *Conceição - autor bom é autor morto* (2007). Dirigiu a peça de teatro “A + Forte”, adaptação do clássico de August Strindberg. Crítico de cinema desde 1999: atualmente faz parte da equipe da revista *Filme Cultura* e é colaborador da *Revista Cinética* e da *Reserva Cultural*. Foi curador de mostras de cinema no CCBB e na Caixa Cultural. Mantém um blog em <http://passarim.zip.net/>.

Denilson Lopes

Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília (1997). Foi professor da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, onde coordenou o Programa de Pós-Graduação. Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal do Rio de Janeiro,

Autor de livros como *No coração do mundo* (Rio de Janeiro, Rocco), *A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagens* (Brasília, EdUnB), *O Homem que Amava Rapazes e Outros Ensaio* (RJ, Aeroplano, 2002) e *Nós os Mortos: Melancolia e Neo-Barroco* (RJ, 7Letras, 1999) e co-organizador de *Imagem e Diversidade Sexual* (SP, Nojosa, 2004) e organizador de *O Cinema dos Anos 90* (Chapecó, Argos, 2005).

Eduardo Valente

Formado em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF) com Mestrado em Cinema pela Universidade de São Paulo (USP). Diretor dos curtas *Um sol alaranjado* - vencedor do Primeiro Prêmio Cinéfoundation do Festival de Cannes, *Castanho* e *O Monstro*, também exibidos em Cannes. Dirigiu o longa *No Meu Lugar* (2009). Além de diretor, atua como crítico de cinema, tendo sido editor da revista de cinema *Contracampo* e *Cinética*. Foi curador e organizador de diversas mostras e festivais de cinema. É assessor internacional da Agência Nacional do Cinema (ANCINE).

Fernando Mendonça

Escritor, mestre e doutorando em Teoria da Literatura (UFPE). Pesquisador na área de Intersemiose, desenvolve projetos de escrita e ensino que se concentram na relação Cinema e Literatura. Atua como redator dos sites de crítica *Filmologia* e *Multiplot* e também é membro-fundador do Cineclub *Dissenso*. Mantém o blog <http://oanguloemmim.blogspot.com.br/>

Lis Kogan

Graduada em Cinema pela Universidade Federal Fluminense, desde o início dos anos 2000 está envolvida com projetos ligados a cinema em geral, como Porta Curtas e Synapse. Foi responsável pela Programação Brasileira do Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro - Curta Cinema. Desde 2009, realiza a Semana dos Realizadores, também no Rio de Janeiro.

Marcelo Miranda

Repórter de cultura e crítico de cinema do jornal O Tempo (Belo Horizonte). Colaborador da revista eletrônica Filmes Polvo e das revistas impressas Teorema e Filme Cultura. Integrou a comissão de seleção do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte entre 2007 e 2011. Foi membro da comissão de seleção de longas do 43º Festival de Brasília e jurado da mostra competitiva nacional de curtas da 12ª Mostra Londrina de Cinema, em 2010. Integrou o júri do 5º Cineport – Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa, em 2011.

Marina Meliande

Graduou-se em Cinema & Video, na Universidade Federal Fluminense, em 2006. Artista Residente no Le Fresnoy – Studio des Arts Contemporains, França, 2008/2009. Realizou, com Felipe Bragança, os curtas *Por dentro de uma gota d'água*, *O nome dele (o clóvis)* e os longas *A fuga da Mulher Gorila* e *A alegria*. Montadora de filmes como *Girimunho* e *Balança mas não cai*.

Petter Baiestorf

Realizador, reside em Palmitos (SC). Em 1992 fundou a Canibal Filmes, realizando seu primeiro longa-metragem *Criaturas Hediondas* em 1993. A partir daí, realizou 15 longas-metragens, e dezenas de médias e curtas. Em 2002 escreveu (em parceria com Coffin Souza) o livro “Manifesto Canibal”, editado em 2004 pela editora anarquista Achiamé (Rio de Janeiro/RJ). Mantém o blog Canibuk em parceria com a artista plástica Leyla Buk: www.canibuk.wordpress.com.

Ricardo Pretti

Realizou diversos curtas e longas metragens. Em Fortaleza, integra o coletivo Alumbramento. Entre seus curtas, destacam-se *Longa vida ao cinema cearense* e *Sabiaguaba*, realizados com Luiz Pretti. Realizou, com Luiz Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes, os longas *Estrada para Ythaca*, *Os monstros* e *No lugar errado*. Montador de filmes como *O céu sobre os ombros* e *Testemunha 4*. Finaliza o longa *O Rio nos pertence! – Operação Sonia Silk*.

Rodrigo Almeida

Mestre em Comunicação Social / Estética e Cultura Midiática (UFPE). Professor da Faculdade Joaquim Nabuco, escreve sobre cinema no site Filmologia e sobre artes visuais na Folha de Pernambuco. Foi um dos criadores do Cineclube Dissenso e desde 2009 participa da curadoria do Janela Internacional de Cinema do Recife. Mantém o blog: www.velhoshabitados.blogspot.com

Sérgio Borges

Cria obras audiovisuais desde 1996. Realizou os curtas *Silêncio e Perto de casa*, entre outros. É autor dos livros *O Guerrilheiro Nuclear e o pacifista a conversar* (Ed. Manga - Coleção Poesia Orbital) e *Solar* (Ed. Sêlo Editorial). Realizou exposições fotográficas, de artes plásticas e performances-instalações. É um dos sócios-fundadores da TEIA, centro de pesquisa e produção audiovisual situado em Belo Horizonte. *O céu sobre os ombros* é seu primeiro longa-metragem.

Silvio Da-Rin

Jornalista no início da carreira e faz documentários desde 1979. Dirigiu 14 filmes e vídeos, vários deles premiados em festivais brasileiros e internacionais, como *Fênix* (1980), *Príncipe do Fogo* (1984), *Igreja da Libertação* (1986), *Nossa América* (1989), *Hércules 56* (2006) e *Paralelo 10* (2011). Gravou o som de mais de 150 filmes. Foi por duas vezes presidente da Associação Brasileira de Documentaristas. Em 2004, lançou o livro *Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário*, versão revista de sua dissertação de mestrado em Comunicação na UFRJ. Entre 2007 e 2010 desempenhou a função de Secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura. Desde maio de 2010, é Gerente Executivo de Articulação Internacional e Licenciamento da EBC/TV Brasil.



EQUIPE

A mostra Cinema de Garagem
é uma produção da WSET Multimídia

Marcelo Ikeda

idealização, curadoria, textos e revisão

Dellani Lima

idealização, curadoria, textos e vinhetas

Guilherme Whitaker

produção executiva

Flávia Junqueira

coordenação de produção

Aline Paiva e Clarice Pamplona

programação visual e produção gráfica

Phillipe Côrtes

site www.cinemadegaragem.com

Anne Santos

produção

Marcia Monjardim

fotografia

Agradecimentos

Esse livro foi também inspirado pelos tantos outros autores que, por limitação de espaço e tempo, não puderam ter seus trabalhos incluídos, mas sentimos que também estão presentes nessa Mostra. Aos realizadores Alexandre Milagres, Andre Amparo, André Arieta, Armando Praça, Bia Werther, Carlo Sansolo e Erika Fraenkel, Carlos Dowling, Cláudio Marques e Marília Hughes, Cris Azzi,

Cris Ventura, Cristiano Balzan, Dirnei Prates, Felipe Rodrigues, Gilberto Scarpa, Gustavo Acioli, Karen Akerman, Lara Lima, Leandro HBL, Leo Barcelos, Luiz Roque, Marcelo Lima, Marcos Pimentel, Maya Da-Rin, Nelton Pelenz, Pedro Bronz, Ricardo Targino, Rodrigo Grota, Rodrigo Lacerda JR, Rodrigo Modenesi, Sara Ramo, Sérgio de Andrade, Taciano Valério, Thiago Ricarte, Ticiano Monteiro, Tomás von der Osten, Victor Furtado, Wagner Morales e tantos outros. Também a Camilo Cavalcante, Eduardo Nunes, Eryk Rocha, Joel Pizzini, de gerações intermediárias. E aos sempre jovens realizadores Fabio Carvalho, Lucas Bambozzi, Luiz Rosemberg Filho e Ricardo Miranda. Aos coletivos Black Vomit, Cine Falcatrua, Mosquito, Pepa Filmes, Raça Filmes, X-plastic.

Agradecemos também a André Sandino (Cineclube Beco do Rato), Carlos Trajano, Conceição Cascareja, Gustavo Cavalcanti, Luisa Barros, Nathália Nascimento, Pablo Costa, Ranieri Brandão.

Agradecimentos especiais

A todos que cederam os seus filmes para a mostra, aos palestrantes e debatedores do evento e a Daniella Azzi, Eduardo Cerqueira, Francesca Azzi, Jô Moraes, Joacélio Batista, Roberto Moreira dos S. Cruz.

apoio institucional



apoio

realização



patrocínio



ISBN 978-85-63357-05-2



9 788563 357052

venda proibida

realização



patrocínio

CAIXA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA