

CINE
VIA de
GAB
AGEN

2014, 1-10/8, Rio de Janeiro
Marcelo Ikeda e Dellani Lima (orgs.)



CINEMA DE GARAGEM 2014
Marcelo Ikeda e Dellani Lima (orgs.)

2014, 1-10/8 – Rio de Janeiro
www.cinemadegaragem.com

CINE VIA de GAB AGEN

Marcelo Ikeda e Dellani Lima (orgs.)



Sumário

O cinema de garagem: desafios e apontamentos para uma curadoria em construção Marcelo Ikeda	7
O realizador xamã, manipulador de sonhos Dellani Lima	29
Pingo d'água Jean-Claude Bernardet	35
Fazer um filme no Brasil Luís Alberto Rocha Melo	39
De volta à orgia Denilson Lopes	49
Figuras do comum no cinema de garagem Érico Araújo Lima	59
Em matéria de cinema, Lincoln Pércles Dalila Martins	71
Das vagas de experimentação desde o tropicalismo: cinema e crítica Rubens Machado Jr.	79
Filmes	97
Outras atividades	123



O cinema de garagem: desafios e apontamentos para uma curadoria em construção

Marcelo Ikeda

O cinema de garagem é uma aventura

No ano passado, em 2013, segundo os relatórios oficiais da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), foram lançados 129 filmes brasileiros nas salas de cinemas. Este número sugere a boa fase do cinema brasileiro, já que é o maior número de filmes lançados desde os anos noventa (a chamada "retomada"), superando a marca de 100 filmes por ano. Nunca antes tivemos tantos filmes brasileiros nas telas dos cinemas. No entanto, esses números mascaram uma outra realidade. Enquanto 9 filmes ultrapassaram a marca de 1 milhão de espectadores, a grande maioria dos filmes brasileiros permanece sendo pouco vista. Entre os 129 filmes, 94 (73%) não atingiu 10mil espectadores e 35%, menos de 1 mil espectadores. Ou seja, um em cada três filmes brasileiros lançados não atinge um público de mil espectadores nas salas de cinema.

Esse dado pode ser interpretado de diversas formas. Os mais afoitos podem concluir que a maior parte dos filmes brasileiro é de baixa qualidade, não atingindo o público. Mas se investigarmos com mais atenção a raiz do problema, veremos que a realidade é mais complexa. Existe toda uma configuração do mercado cinematográfico que tende a ser extremamente perversa, concentrando a renda dos cinemas em um punhado de poucos filmes, que, em geral, tendem a replicar os modelos e fórmulas do bom gosto cinematográfico: filmes com estética televisiva, efeitos espetaculares mirabolantes, atrizes ou atores conhecidos, roteiros lineares de plena identificação do espectador. O modelo de exibição consagrado mundialmente – o multiplex – ainda mais aprofundou o domínio das majors, o oligopólio global que domina as receitas cinematográficas não só no Brasil mas em quase todos os países do mundo.

O que esse número indica, por outro lado, é que os mais relevantes filmes brasileiros produzidos não conseguem chegar ao seu público. Existe uma barreira imposta pelo mercado que afasta esses filmes de seu público potencial. Mas o que são "filmes relevantes"? A meu ver, são os filmes que, ao invés de fornecer ao espectador um repouso merecido, um entretenimento relaxante, possam gerar dúvidas, incomodá-lo, inquietá-lo, ou seja, que, ao contrário dos primeiros, não sejam um mero produto comercial ou um ingresso para uma clínica de spa, mas que possam tirar o espectador da mesmice, de sua zona de conforto, que o façam ser outra pessoa, que o levem a duvidar se sua vida é de fato aquilo que ele pensou que era.

Qual é o caminho, então, diante do avassalador domínio do mercado? Resistir. Organizar uma mostra de cinema é, nesse contexto, erguer placas, jogar coquetéis molotov, contra o monopólio do capital. É defender a liberdade de expressão, um exercício utópico de cidadania em que o espectador possa de fato ter alternativas diferentes de consumo, que ele possa de fato escolher, que ele possa de fato ser. Pois o que somos afinal? Meros números? Meros consumidores? O cinema, a arte, num mundo materializado, mecanizado, pode ser (utopia dos nossos tempos) um instrumento de investigação do nosso universo sensível. Um espaço em que podemos, "desinteressadamente", exercitar nossa liberdade de olhar e de sentir. Um lugar em que temos todo o tempo do mundo para perder. Um lugar em que podemos "perder" tempo à vontade. Pois que história é essa de que não temos tempo a perder, se tudo o que nos faz é exatamente a possibilidade de desfrutar o tempo? Não temos mais tempo de contemplar o canto dos pássaros, o caminhar lento de uma criança, pois estamos esmagados diante dos blocos de concreto e presos nos engarrafamentos de nossa própria vida.

Essa mostra de cinema é um gesto. Uma tentativa de abrir uma janela. De jogar uma garrafa no mar. De abrir a caixa de pandora do desconhecido. De nos deixar surpreender pelo comum. Pelo que nos faz. Pelo que somos. Nenhum desses filmes é necessariamente "agradável". Não foram feitos para "agradar". Foram feitos para lançar questões que estão longe de serem respondidas. Foram feitos para experimentar os limites de nossa

experiência sensível, para saborear a possibilidade do desconhecido. Embarcar nesses filmes é como entrar em uma grande aventura, é como escalar uma montanha cujo pico não o vemos por conta da neblina, é como fazer uma viagem de "mochilão", sem saber muito bem onde isso vai dar.

Venha você também desfrutar as dores e as delícias de ser um aventureiro, e, contra todos os prognósticos, tentar fazer arte no país. A porta está entreaberta. Cabe a você decidir entrar por essa fresta, e conhecer um pouco mais do maravilhoso reino encantado do cinema de garagem brasileiro.

O que é a Mostra Cinema de Garagem?

Essa mostra começou com o desejo de tentar refletir sobre as transformações do cinema brasileiro a partir da virada do século. Surgiu de um encontro, entre dois curadores: Dellani Lima (em BH) e eu, Marcelo Ikeda (que acabava de deixar o Rio para morar em Fortaleza). Surgiu de uma ideia de abrir um espaço maior de exibição para uma geração de jovens realizadores que produziam filmes instigantes mas que permaneciam pouco vistos. Queríamos não somente exibir esses filmes, mas discutir os caminhos do cinema brasileiro contemporâneo.

Acreditamos que a retomada do cinema brasileiro configurou um modelo de produção perverso para os realizadores estrepantes que buscavam fazer filmes de investigação de linguagem. Os custos para se fazer um filme em película 35mm aumentaram consideravelmente a partir do fim dos anos oitenta, e os editais públicos e a captação de recursos pelas leis de incentivo fiscal favoreciam os filmes de formato industrial. Com as facilidades da tecnologia digital, com o barateamento dos equipamentos de produção e de pós-produção, houve a possibilidade de se fazer filmes baratos em vídeo, cuja qualidade não deixava muito a dever às produções profissionais. Houve um encurtamento do anterior abismo técnico entre as chamadas produções "profissionais" e as "não-profissionais". Com poucos recursos, tornava-se possível realizar um longa-metragem que poderia passar numa sala de cinema. Ainda, a internet favoreceu a aproximação de cineastas com a formação de redes, que ampliaram

um horizonte de cinefilia e de debate cinematográfico. Isso possibilitou novos horizontes, em especial para a produção fora do eixo Rio-São Paulo, que pôde ter acesso aos mais arrojados filmes da cinematografia contemporânea pela internet, e acesso aos equipamentos para realizar os seus próprios filmes.

Em 2010, essa cena teve um boom de reconhecimento, quando filmes diferentes foram exibidos ou premiados em festivais nacionais de renome (a premiação de *Estrada para Ythaca*, do coletivo cearense Alumbramento, na Mostra de Tiradentes, e a premiação no Festival de Brasília de *O céu sobre os ombros*, de Sérgio Borges) ou mesmo internacionais (*A alegria*, de Felipe Bragança e Marina Meliande, no Festival de Cannes). Em janeiro de 2011, lançamos, eu e Dellani, o livro "Cinema de Garagem", com apontamentos e notas sobre as características dessa "cena". Havia um boom, mas na verdade era apenas a ponta do iceberg. Esse boom só refletia todo um caminho que estava sendo percorrido há pelo menos uma década.

O livro, escrito em regime de urgência, foi o primeiro a buscar pensar o novo momento do cinema brasileiro, através da defesa de uma geração de realizadores em processo de ser. O livro teve uma aceitação imediata, mas, é claro, apontava para muitas lacunas. Era apenas um ponto de partida, de uma investigação que está longe de ser exaurida por apenas nós dois em apenas um livro.

Percebemos que seria importante não apenas escrever um livro, mas promover um espaço de reflexão sobre essa cena, aproximando-a do público, pois esses filmes permaneciam muito pouco vistos. Em 2012, com o edital da Caixa Cultural, realizamos a mostra Cinema de Garagem, no Rio de Janeiro, exibindo 25 longas e 25 curtas de garagem produzidos ao longo deste século. Preocupamo-nos em não apenas exibir os filmes, mas produzir um espaço de reflexão, convidando os realizadores e outros pesquisadores a compor mesas de debate sobre os rumos e os desafios do cinema de garagem brasileiro, e organizando um livro com uma compilação de artigos sobre a "cena". Este livro passava, então, a complementar o livro anterior: se no primeiro, apresentamos nossa visão sobre a "cena", no segundo, convidamos autores a se debruçar sobre alguns dos aspectos desse cinema.

O termo "cinema de garagem"

Sabemos que o termo “cinema de garagem” naturalmente 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”.

“Cinema de garagem” é um termo impreciso, como tantos outros. O que queremos salientar é que não se trata apenas de uma mostra de filmes baratos. Não são apenas os valores econômicos – embora esses também devam ser levados em consideração, mas não são os mais vitais. Interessa-nos pensar os filmes em seus valores econômicos, éticos, estéticos e políticos.

As opções da curadoria para a edição de 2014

A opção pelos longas

Para esta edição da Mostra Cinema de Garagem, exibiremos 18 longas-metragens inéditos no circuito comercial carioca, produzidos entre 2012 e 2014. Esta seleção evidentemente está longe de esgotar as possibilidades do cinema de garagem brasileiro contemporâneo. Muitos outros filmes poderiam ser selecionados. Dado o nosso espaço na grade de programação, acreditamos que esses filmes fornecem um bom panorama das possibilidades econômicas, éticas, estéticas e políticas do cinema brasileiro de hoje. Fazer uma curadoria não significa necessariamente escolher "os melhores filmes" de uma safra, mas efetuar recortes que ofereçam ao espectador um bom panorama das possibilidades de uma produção contemporânea no Brasil de hoje, segundo o nosso ponto de vista.

Fizemos a opção de selecionar basicamente longas-metragens, com apenas uma sessão de curtas-metragens. Acreditamos que os canais de exibição para o longa-metragem independente permanecem muito aquém de suas possibilidades. Os típicos canais desse tipo de formato – a sala de cinema e a televisão – permanecem dominados pelos grandes lançamentos comerciais. Os festivais de cinema, apesar de numerosos, ainda são poucos para dar conta dessa produção cada vez mais crescente. A consolidação de uma rede cineclubista seria medida fundamental para aumentar o circuito de exibições não comerciais.

Apesar de iniciativas louváveis – como o canal no site Alumbramento – a exibição de longas-metragens na internet em streaming está longe de ser um formato estável, ainda mais no país, em que a velocidade e a estabilidade da banda larga é uma realidade ainda para poucos.

Esse fato faz com que alguns dos mais relevantes longas tenham sido muito pouco exibidos. A quantidade crescente de longas e a exigência de ineditismo de alguns festivais independentes provoca gargalos na exibição dos filmes independentes, que acabam disputando um espaço pequeno.

Já os curtas-metragens, ainda que o espaço para a exibição do formato seja naturalmente (e infelizmente) mais reduzido que a do longa-metragem, entendemos que o cenário contemporâneo tem oferecido, surpreendentemente, melhores possibilidades. A internet favorece a exibição de obras audiovisuais de menor duração. Portais como o youtube e o vimeo, compartilhados pelas redes sociais, têm ajudado a disseminar mais produções desse formato. Mesmo a televisão, com as exibições do Canal Brasil, e o recém criado canal Curta!, tem exibido algumas dessas produções, ainda mais com as exigências das cotas de produção nacional da nova lei da TV por assinatura. A heterogeneidade do formato também dificulta a realização de uma curadoria, além de questões logísticas como a falta de orçamento para trazer realizadores.

Esse punhado de fatores fez com que optássemos em nos concentrar, dessa vez, nos longas-metragens, ainda que compreendendo a dificuldade dessa escolha, dados os notáveis exemplos de vitalidade no formato do curta-metragem.

Juventude não é questão de idade, mas de coragem

Se a Mostra comprova a vitalidade da jovem geração do cinema contemporâneo brasileiro, apostamos na combinação entre juventude e experiência. Os filmes jovens de hoje dialogam com a imensa tradição do cinema de invenção brasileiro. Assim, convidamos alguns filmes de realizadores veteranos mas que permanecem com um desejo de juventude em seus filmes "mais jovens que os jovens".

Esses realizadores dialogam com a longa tradição do cinema de invenção brasileiro desde os anos sessenta/setenta. No entanto, por não abrir mão de suas convicções, por aprofundar um olhar do cinema que foge da teledramaturgia ou do cinema narrativo de motivação psicológica, permanecem ainda bem menos vistos do que mereceriam.

Temos orgulho em receber as novas obras desses artistas que perseveraram há mais de trinta anos no direto engajamento em defesa de um cinema mais libertário. Esses artistas comprovam não apenas na sua obra mas no exercício de sua própria vida, ou ainda, não apenas em suas opções estéticas mas sobretudo em

suas opções éticas, a possibilidade da resistência. Sem abrir mão de seus ideais, sem vendê-los por quinquilharias, prosseguiram, persistiram, na linhagem de um cinema libertário. Essa energia, essa vitalidade – ou se preferirem, essa juventude – contagia a nós que estamos apenas começando nessa estrada.

No primeiro dia da Mostra após a abertura, exibiremos ***Já visto jamais visto***. Depois do grande impacto de *Serras da desordem*, Andrea Tonacci realiza um filme composto de imagens de arquivo, reavaliando, a partir de um notável trabalho de montagem de sua companheira Cristina Amaral, um processo cinematográfico que conjuga criação e vida, memória, passado e presente. *Serras da desordem* já havia nos impressionado pela forma original como o realizador combina passado e presente, em como conjuga a história singular do índio Carapiru com a do próprio país, em como o filme se reinventa através do hibridismo entre ficção e documentário, tornando tênues os limites entre um e outro gênero. *Já visto jamais visto* a princípio revela-se um filme bastante diferente de *Serras*, pois se concentra na revisitação de um material de arquivo privado, parte das memórias afetivas do próprio realizador. Acontece que parte dessas memórias são de momentos passados durante algumas filmagens, algumas delas de obras inacabadas, conferindo ao filme um aspecto de filme-ensaio não apenas sobre a memória individual mas sobre o próprio cinema, em sua relação íntima com a carne da vida. De outro, vemos uma segunda camada, com imagens de Daniel Tonacci, filho do realizador. Inesperadamente começo a ver em *Já visto jamais visto* um impressionante filme sobre a relação de um pai com um filho. Uma carta de amor de um pai para um filho.

A forma sutil como a montagem nos faz percorrer esse imaginário pessoal é única, combinando texturas, climas, ritmos, sonoridades e formas, conferindo novo fôlego à linhagem dos "filmes-diário".

No último dia da Mostra, faremos uma homenagem ao montador e realizador **Ricardo Miranda**, falecido em janeiro de 2014. Montador de grandes exemplares do cinema de invenção brasileiro, de filmes de realizadores como Glauber Rocha, Luiz Rosemberg Filho, David Neves, Paulo Cezar Saraceni,

Arthur Omar, entre outros, Ricardo Miranda também possui um trabalho notável como realizador, destacando-se seus últimos dois filmes, *Djalioh* e *Paixão e virtude*, as duas primeiras partes da inacabada trilogia "Inquietante estranheza", que serão exibidos na Mostra.

Djalioh e *Paixão e virtude* são duas das mais notáveis contribuições ao recente cinema-de-garagem brasileiro. Ambos são uma livre adaptação de contos de Gustave Flaubert, escritos quando tinha apenas 16 anos. São filmes misteriosos, entre a literatura e o cinema, entre a razão e o desejo, entre o rigor e a invenção.

Para contar uma trama que gira em torno de um desejo febril, que torna os personagens quase animais que devoram o outro na expressão de seus instintos entre o amor e a morte, o que nos impressiona é a dicção da direção, optando por uma abordagem que foge dos modelos de representação naturalista, especialmente pelo trabalho de ator. Miranda optou por uma encenação sóbria, tipicamente brechtiana, ou ainda *straubiana*, afastando a fetichização do corpo e a identificação do espectador. Há, ainda, um notável esforço da direção e do roteiro em promover uma leitura da obra de Flaubert, trazendo-o para o contexto escravagista brasileiro, investigando de forma poética e sugestiva algumas de nossas contradições, ligadas às nossas próprias origens étnicas, solidamente fincadas através da intolerância e da ganância.

Nesses dois filmes, Miranda encontrou um notável modelo de produção colaborativa. São filmes extremamente baratos, de produção pequena, sem editais públicos, realizados por uma equipe de fieis colaboradores, alguns deles velhos amigos de sua geração (a roteirista Clarissa Ramalho, o fotógrafo Antonio Luis Mendes, a produtora Beth Formaggini) e outros, seus alunos, formados em suas aulas de montagem na Escola Darcy Ribeiro, jovens extremamente talentosos que embarcaram na aventura dessa produção, como Barbara Vida, Pedro Bento, Ricardo Mansur, Barbara Morais, entre alguns outros.

É uma enorme perda que justamente num momento ímpar, em que Miranda encontrou um modo de produção adequado às suas necessidades, uma equipe afinada e um objeto de estudo (as obras de Flaubert), no auge de suas potencialidades criativas, sua trajetória em vida seja interrompida. Seus filmes,

como realizador e montador, suas aulas, e sobretudo sua fala mansa e afetuosa, ficam nos olhos, nas mentes, nos corações daqueles que tiveram a oportunidade de conhecê-lo. Seu exemplo de luta por um cinema mais livre ressoa e nos revigora. Obrigado, Ricardo!!!

No mesmo dia, na sessão imediatamente anterior à de *Djalioh*, teremos a projeção de *Feio, eu?*, último filme de Helena Ignez. Começando como atriz, a artista Helena Ignez sempre apresentou em seus primeiros filmes um estilo de atuação despojada em que ela era uma atriz cocriadora. Contrapondo-se a um modo de ver o trabalho do ator como mero representante de um personagem, as personagens de Ignez revelavam seu aspecto contemporâneo em como o corpo, a voz e a performance ganhavam destaque em relação a uma composição psicológica. Seu típico trabalho de cocriação foi em *A mulher de todos*, seguidos de diversos filmes da produtora Belair, como *Copacabana mon amour* e *Sem essa aranha*, ambos de Rogério Sganzerla.

O libertário *Feio, Eu?* é um filme híbrido entre a ficção e o documentário, como um filme-ensaio que desvela o processo de busca de algumas atrizes e atores por moldar seus personagens. Como personagens de uma obra de Pirandello, essas atrizes vão existindo na medida em que vão criando seus personagens. E, à medida que elas descobrem esses personagens, o filme vai descobrindo o seu próprio caminho, ele vai se fazendo. É desse modo que *Feio, Eu?* alinha quatro buscas, numa espiral nitidamente metalinguística: personagens em busca de um filme; um filme em busca de seu próprio processo de fazer; um cinema em busca de um projeto estético; um país em busca de sua própria identidade.

Por trás de todos eles, é claro, reside o espírito-corpo de Helena Ignez, iluminando a todos a seguir por esse caminho difuso dessa estrada "divina e maravilhosa" que é o cinema brasileiro.

Esse encontro entre juventude e experiência também está refletido na escolha dos curtas para a **abertura** da Mostra. Escolhemos dois curtas cariocas, inéditos, que são em muitos sentidos complementares. De um lado, exibiremos *O clube*, de Allan Ribeiro. Este curta dá continuidade à singular filmografia de

Allan, e, em particular, me parece um desdobramento de Esse amor que nos consome, um dos mais brilhantes filmes da nova safra de realizadores brasileiros. *O clube dá corpo* ao universo do transformismo mas sem as afetações e os estereótipos ligados ao "estardalhaço" e ao "exótico". Allan busca, ao contrário, as sutilezas, um intimismo delicado. Mas isso não esconde os possíveis conflitos: as personagens brigam entre si, há um jogo de vaidades. Ainda, o curta mescla a ficção e o documentário de forma orgânica, característica do longa anterior do diretor.

De outro, exibiremos Farra dos brinquedos, um trabalho menor, piloto de uma série de televisão, do nosso querido Luiz Rosenberg Filho. Trata-se de um documentário sobre a fabricação artesanal de brinquedos, como um contraponto à produção industrial de brinquedo das grandes empresas. Ainda que não possua a inventividade estética de seus trabalhos mais conhecidos, Farra dos brinquedos, como seu título muito bem pontua, é um filme infantil, dotado de uma aposta pela simplicidade para melhor daz voz às pessoas que são o objeto do filme. Essa serenidade de *saber ouvir*, sem pressa, é o grande mérito do filme.

Taciano Valério e sua "trilogia cinza"

A Mostra Cinema de Garagem tem o orgulho de apresentar três filmes de Taciano Valério, realizados num período de cerca de dois anos. Entre a Paraíba e Pernambuco, ou ainda, entre Campina Grande e Caruaru, Taciano comprova os rumos do cinema-de-garagem fora do eixo, representando a inventividade do cinema nordestino. Em particular, vemos, nos últimos anos, um pequeno boom do cinema paraibano de ficção, seja em Campina Grande, com realizadores que dialogam com um cinema de gênero, como Ramon Porto Mota e Ian Abé, seja na capital João Pessoa, com Ana Bárbara, Arthur Lins, Tavinho Teixeira e alguns outros. Os dois longas recentes de Tavinho Teixeira – *Luzeiro volante* e *Batguano*, este último com exibição na Mostra – também são demonstrações do vigor da cena paraibana.

Mas me parece que Taciano não se insere perfeitamente em nenhuma dessas cenas. Seu cinema, assim como seus personagens, é um cinema de trânsito, uma dramaturgia que ainda

busca o seu caminho, baseado nessa ideia de um tráfegar. Seus personagens me parecem sempre estrangeiros que buscam encontrar o seu lugar no mundo, deslocados de seu meio. Seu último filme, *Pingo d'água*, é exemplo dessas mutações. Um filme em busca de si mesmo, passado em várias cidades, entre São Paulo, Tiradentes (MG) e na Paraíba. Ou ainda, o final de *Onde Borges tudo vê*, em que os personagens decidem saltar no meio da estrada, e repousam em uma árvore.

Em cerca de dois anos, Taciano Valério dirigiu três longas-metragens notáveis por ampliar o campo da dramaturgia do cinema de ficção. São três filmes claramente ancorados na dramaturgia da ficção, em que se busca uma composição de personagens, um cinema de ator. Narrativa e ator, base do cinema clássico. Mas é curioso pensar que, se Taciano é escritor, autor de contos (*Onde Borges tudo vê* é uma adaptação de um de seus escritos), com doutorado em psicologia clínica, com tese que relaciona os pós-estruturalistas com o cinema de Almodovar, seus filmes, no entanto, se afastam da narrativa romanesca e do modelo naturalista da interpretação de atores, de base tipicamente psicológica. Seus filmes se abrem para o silêncio, para a investigação dos espaços, para uma atmosfera de sugestão, para o escorrer do tempo. Ou seja, não são literatura muito menos ensaio clínico, mas buscam uma atmosfera de cinema.

Os personagens dos filmes de Taciano estão na penumbra, não desfrutam de muitas certezas mas de dúvidas, caminham em busca de um lugar, expressam-se mais pelos silêncios do que pelas palavras, desconfiam das coisas, inclusive de si mesmos. Talvez esse seja um sinal da própria posição de Taciano no cinema brasileiro, entre o cinema narrativo e o cinema contemporâneo, entre os diversos nordestes que habitam dentro de si. São três filmes em preto-e-branco, interessados mais pelos matizes de cinza do que pela cor.

Seu último filme, *Pingo d'água*, talvez seja o mais radical desse caminho. Filme feito de processos, sobre o processo, sobre o trabalho de construção do ator. Um filme sobre os processos do ator. Nele, Taciano abandona alguns dos atalhos narrativos e dramatúrgicos para se debruçar num cinema feito de pequenas esquetes que se relacionam de uma forma livre, menos es-

quemática. Em comum, o desejo pelo outro, por estar junto, em fugir da solidão, em ser, em criar, em se aventurar pela vida, em tentar. Filme feito de desejo mas costurado de uma forma sutil, com silêncios ambivalentes. Ele ainda conta com uma atuação despojada de Jean-Claude Bernardet, na que talvez seja sua atuação mais impressionante no cinema, pela forma frontal com que expõe suas fragilidades físicas, transformando-as em potência pela liberdade e pelo despojamento em que se coloca em cena. É muito belo ver o consagrado crítico e pesquisador se lançar de corpo e alma nessa aventura de ser, interessado e integrado ao cinema dessa nova geração de realizadores.

Apresentando num mesmo dia os filmes que compõem sua "Trilogia Cinza", a Mostra Cinema de Garagem busca refletir sobre a obra nascente de Taciano Valério, esperando que muitos outros ainda estejam por vir.

A opção pelos "pares"

Entendemos que, para fazer uma boa curadoria, não se trata simplesmente de selecionar "os melhores filmes". Para além de uma questão de gosto, ou exibir "filmes notáveis", pretendemos selecionar obras que apontem para possibilidades *éticas, estéticas, econômicas e políticas* do cinema-de-garagem brasileiro dos últimos anos. Pretendemos apontar para um debate, para uma reflexão sobre as possibilidades do contemporâneo. Desse modo, diante do espaço da grade de programação disponível, selecionamos doze filmes que nos permitem identificar algumas dessas possibilidades. Decerto existem muitos outros filmes que gostaríamos de exibir. Vivemos num momento fértil, em que muitos filmes-de-garagem estão sendo realizados nos quatro cantos do país. Filmes como *Sinais de cinza* (Henrique Dantas), *Pulsações* (Manoela Ziggatti), *O exercício do caos* (Frederico Machado), *Lacuna* (André Lavaquial), *Estradeiros* (Sergio Oliveira e Renata Pinheiro), *A gente* (Aly Muritiba), entre diversos outros filmes poderiam ter sido exibidos nesta mostra. Sem contar os outros tantos que não foram selecionados por já terem sido exibidos comercialmente no circuito de salas de exibição. Com essa opção, damos espaço a filmes ainda pouco vistos.

A opção da curadoria foi então selecionar doze filmes que pudessem ser dispostos em pares ou em trios, de modo a estimular uma aproximação entre esses filmes. Procuramos aproximá-los, "colocando os filmes para conversar", propondo um diálogo a partir de suas semelhanças e suas diferenças. Apon-tando para questões que entrecruzam ou atravessam os filmes agrupados.

O cinema intimista

O sol nos meus olhos, de Flora Dias e Juruna Mallon

A mulher que amou o vento, de Ana Moravi

Os dois filmes que serão exibidos no primeiro dia de sessões da Mostra são dominados por um desejo de rarefação narrativa, em que o silêncio e o tempo dilatado são motores de uma dramaturgia da sugestão e da sutileza. Diante de um mundo urbano dominado pelo excesso, esses filmes apontam para um gesto humanista de perceber as dobras do tempo por meio de uma opção pela contemplação.

Realizados por mulheres¹, baseiam-se mais num clima de sugestão, em que o silêncio e o não-dito participam mais da dramaturgia do que propriamente as palavras de um roteiro. As realizadoras desenvolvem um cinema intimista que busca mergulhar nas angústias e na solidão de seus personagens.

O sol nos meus olhos acompanha o percurso geográfico e existencial de um homem que deixa seu lar após a perda de sua esposa, com notável atuação de Rômulo Braga, que já tinha despontado por suas atuações de contenção nos filmes de Caetano Gotardo. Mas o filme não busca as motivações psicológicas ou a espetacularização do trauma. É sobre as penumbras da vida, mais do que sobre o medo da morte. Curiosamente, há a opção por uma leveza, uma transcendência, um desejo de olhar para frente, um desejo de percurso. O filme fala sobre como é possível lidar com a perda, não a esquecendo, mas sublimando a dor através da percepção dos seus efeitos em uma

1 Embora se faça a ressalva que *O sol nos meus olhos* é codirigido por Flora Dias e Juruna Mallon, ou seja, não é exclusivamente dirigido por mulheres.

interioridade, ou ainda, é um filme sobre o silêncio. Sobre como é preciso prosseguir ainda que com dor.

O longa de Ana Moravi, inédito no Rio, acompanha o delicado dia a dia de sua protagonista feminina e seu diálogo intangível com o vento. Quase como uma fábula infantil, Moravi habita o filme com uma nítida influência do minimalismo. O corpo da personagem de Thaís Dahas habita esse espaço natural como se fosse sua casa, interagindo de forma poética com pequenos objetos – uma cadeira, um catavento, roupas no varal –, deslizando na natureza quase como uma videodança, respirando o ar fresco de liberdade e inocência pueril. O filme também revela notável pesquisa cromática, com uma atmosfera de sugestiva e rica composição visual.

O cinema "amador"

Nenhuma fórmula para a contemporânea visão do mundo,

de Luís Rocha Melo

Amador, de Cristiano Burlan

A balada do provisório, de Felipe David Rodrigues

Esse grupo de filmes (um trio) é dedicado a um elogio a personagens que buscam viver a vida como amadores, ingênuos boêmios ou sonhadores. Nesses três filmes, o cinema é espelho de uma aventura de ser. Os personagens são ingênuos amadores que vivem a vida em seus pequenos instantes, este é o gesto libertário desses filmes! Em comum, viver e filmar, amar e viver, são parte de uma tentativa de ser, baseada em uma errância. Loucos, livres, ingênuos, poetas, cineastas, sonhadores...

No filme de Rocha Melo, uma roteirista em crise recebe a tarefa de escrever o texto para a nova peça de um escritor polonês, contratada pelo gangster cultural Al Gazzarra. Sátira ao processo de produção cultural, o filme é um libelo bem-humorado em defesa da liberdade de criação. Rocha Melo faz um filme sobre o processo de criação, feito com amigos. A beleza de seu filme vem da consciência de sua ingenuidade. A equipe divertiu-se fazendo o filme. Sua irreverência vem do descompromisso com o "bom gosto". O próprio processo de elaboração do filme reflete bem a sua natureza, essa é a ética

de sua proposta estética. Seu título também me parece uma espécie de declaração de princípios, como uma certa alfinetada numa corrente do cinema contemporâneo brasileiro, típica dos festivais internacionais.

Em *Amador*, Henrique Zanoni representa um alter ego do próprio diretor: torna-se um personagem em busca de um filme, selecionando atrizes para seu próximo filme. Procura um rosto. Mais do que uma personagem, procura alguém que ama. "Eu vejo a tela. Eu sou a tela." A procura por um rosto para um filme acaba revelando uma procura de si mesmo. A palavra "amador" revela essa dobra de significados, como expostos na primeira cena do filme. A vida e o cinema passam a representar uma espiral de um processo de busca de si mesmo. Talvez a Burlan falte um pouco do humor de Rocha Melo. Sua poesia intimista avança até um final em aberto, no momento mais típico em que o diretor finalmente parece conseguir se colocar de fato nesse filme tão pessoal.

Em *A balada do provisório*, o carioca Felipe Rodrigues promove uma bem-humorada homenagem ao cinema marginal, através das aventuras e desventuras de um típico malandro carioca chamado Provisório, que vive a vida com grande prazer pelos pequenos momentos, aplicando pequenos golpes e se envolvendo com misteriosas mulheres. Seu filme desfila um gosto pela narrativa da crônica de costumes, com um elogio ao corriqueiro e ao descompromisso de viver. Talvez em alguns momentos bem comportada demais, mas, de qualquer forma, em seus melhores momentos, Provisório é esse malandro no fundo ingênuo, que vive a vida sempre no presente, mergulhado no prazer momentâneo do agora. Não há desespero, não há utopia, apenas o sabor doce do presente que se esvai. O filme de Felipe Rodrigues também dialoga com *Feio, eu?*, de Helena Ignez, musa do cinema marginal, o qual o filme indiretamente homenageia, e que também é atriz do próprio filme de Felipe.

O cinema político

Mataram meu irmão, de Cristiano Burlan

Aquilo que fazemos com as nossas desgraças, de Arthur Tuoto

Há toda uma vertente de um cinema-de-garagem brasileiro que busca uma reflexão sobre os processos sociais que nos formam, afastando-se de um cinema de motivação intimista individual para buscar um painel coletivo, que revela ao espectador a desigualdade da estrutura social brasileira. No entanto, aqui apresentamos dois filmes com uma forte pulsão política mas que se revelam não somente pela urgência de seus temas mas sobretudo pela forma inventiva como pensam a política contemporânea através das imagens, através das possibilidades contemporâneas da linguagem audiovisual.

O filme-ensaio de Arthur Tuoto busca uma política das imagens, através de imagens de arquivo capturadas pela internet. Reflete sobre o uso e a manipulação das imagens como estratégia de um discurso de poder. Com isso, dialoga com a tradição dos filmes-ensaio, como os de Jean-Luc Godard, Harun Farocki e Guy Debord, entre outros. Ainda, o filme de Tuoto é notável por apontar uma possibilidade econômica para a realização de filmes hoje no país: é todo realizado por uma única pessoa. Sua "assinatura" no filme vem, portanto, desse diálogo improvável: o realizador apodera-se de imagens que não são suas, e seu olhar se revela na forma precisa como seleciona e reorganiza essas imagens para o espectador, através da montagem.

Mataram meu irmão, de Cristiano Burlan, aponta para as cicatrizes do processo crescente de violência em que vivemos. No entanto, sua contundência está em mostrar como esse painel atinge diretamente a vida de uma família, de um ponto de vista intimista. O próprio título anuncia a frontalidade das intenções do filme. Como um dos personagens diz durante o filme, as consequências de um assassinato são para quem fica, muito mais do que para quem se vai. O inferno é aqui. Burlan não está propriamente preocupado em fazer uma radiografia das causas do estado de violência, nem mesmo investigar os motivos da morte de seu irmão. O que é belo em seu filme é que *Mataram meu irmão* não é um "filme policial", não está preocu-

pado na espetacularização da morte, nem na vitimização da tragédia. É um processo curativo, em que busca cicatrizar as feridas e se reaproximar da família e de amigos. Parece que em, algumas medidas, o filme é *um meio* de o diretor se reencontrar com as suas próprias origens, unindo alguns dos elos partidos. Como se anuncia no prólogo, a tarefa de Burlan é de alguma forma exumar esse corpo, recuperar as ossadas, e colocá-las em um lugar em que possa ser observado dignamente.

O cinema contemplativo

Linz, de Alexandre Veras

Sopro, de Marcos Pimentel

Alexandre Veras e Marcos Pimentel não estão diretamente envolvidos nos rumos do que muitos chamam de "novíssimo cinema brasileiro". Seus primeiros longas-metragens na verdade são um desdobramento de questões já anteriormente trabalhadas em seus curtas ou médias metragens. No entanto, esses filmes possuem valores que dialogam com essa cena, com um diálogo nítido com a contemporaneidade pela forma como buscam um cinema de atmosfera, distante de uma composição dramaturgicamente mais tradicional. Ou seja, são uma espécie de corpos estranhos a essa mostra, e esse deslocamento nos parece uma virtude que precisa ser valorizada. São dois filmes solitários, que foram bastante incompreendidos em suas exposições nos festivais de cinema no Brasil (foram muito pouco exibidos). Ou seja, tratam-se de dois primeiros longas de realizadores que possuem relações de proximidade e distanciamento em relação à "nova cena".

Linz e *Sopro* são dois filmes envolvidos com a missão de dar corpo a uma natureza, que se torna a verdadeira protagonista desses filmes. Dialogando com diretores como Sokurov ou Frammartino, os realizadores buscam uma estética permeada de silêncios, com uma narrativa rarefeita, em que os aspectos sensoriais se sobrepõem a uma narrativa de personagens. Distantes da loquacidade dos espaços urbanos, voltam-se para o interior. A opção dos realizadores é a da contemplação de um espaço de grande beleza natural, mas que revela, através de seus silêncios, uma certa solidão.

Linz se passa no interior do Ceará, na vila pesqueira de Tatujuba. Um homem, encarregado de efetuar uma entrega, acaba misteriosamente se incorporando à natureza e à paisagem do lugar, soterrado pela areia. De narrativa extremamente fragmentada e de realização técnica exuberante, *Linz* revela o trabalho anterior de Veras nas artes visuais. Por outro lado, por seu latente fatalismo, diretamente influenciado pelo romantismo alemão, *Linz* é quase o avesso de *O sol nos meus olhos*.

Sopro é um documentário que observa a paisagem e a vida no interior de Minas Gerais. Uma pequena vila rural no interior do Brasil, onde algumas famílias vivem, há anos, isoladas, sem muito contato com o mundo exterior. O vento, a poeira, as montanhas, o silêncio, o tempo... Entre o inventário e o imaginário deste lugar, o homem e a natureza convivem harmônica e conflituosamente, na imensidão de uma paisagem que parece esgotar o olhar. Um documentário sobre a existência humana e os mistérios da vida e da morte, como a própria sinopse do filme o define.

O cinema transgressor

Semana santa, de Leonardo Amaral e Samuel Marotta

Pinta, de Jorge Alencar

Dois filmes ousados, inquietos, que perturbam o espectador pelo comportamento amoral de seus personagens. Duas narrativas entrecortadas, fragmentadas, permeadas pelo delírio e pelo desejo. De formas diferentes, os dois filmes desafiam o espectador a se questionar sobre os padrões morais de seus personagens e de suas ações. Tendem a provocar o espectador em sua passividade, com temas ligados à religião, sexo, taras e pudores. São filmes que buscam transgredir os limites do convencional e do bom gosto.

Semana Santa mescla o ficcional e o documentário, tomando como ponto de partida um cortejo da Paixão de Cristo em Dolores de Turvo, interior de Minas Gerais. O cortejo religioso aos poucos vai se transformando num filme paródico, tipicamente provocativo. Em sua metade final, o deboche predomina, com uma encenação da ceia entre amigos, até culminar numa cena final na piscina, em que o prazer abocanha o filme.

Pinta, do baiano Jorge Alencar, combina cinema, teatro, performance e dança, num conjunto de esquetes, compilando diversas cenas dos espetáculos e curta-metragens produzidos pelo Grupo Dimenti ao longo dos últimos anos, transitando por diversas situações dramáticas e coreográficas com diferentes durações e atmosferas. Os filmes são, ao mesmo tempo, autônomos e conectados entre si por nuances de uma erótica pornochancesca, delírios musicais e uma intimidade caseira. Um filme dominado pelo prazer do instante.

Os curtas

Já comentamos, numa sessão anterior, nossa opção em nos concentrar nos longas-metragens. Na Mostra no Rio, houve espaço para uma única sessão de curtas-metragens. Escolhemos então cinco curtas que se complementam em apresentar alguns dos rumos do cinema-de-garagem atualmente feito no país.

Mauro em Caiena, de Leonardo Mouramateus, e *No interior de minha mãe*, de Lucas Sá, são exemplos da potência das dramaturgias íntimas. Ambos filmam a sua família, abordando uma certa periferia geográfica sem os cacoetes da vitimização e do exotismo presentes em grande parte dessas abordagens. São quase como cartas, que compartilham para o espectador um sentimento de intimidade, quase todos feitos por uma única pessoa que filma sua própria família. Ambos articulam de forma orgânica uma relação entre criação e vida. A matéria-prima desses filmes é o próprio processo de viver. O premiado *Mauro em Caiena* corrobora a trajetória de amadurecimento de Mouramateus, calcado em uma ausência (seu tio que mora na Guiana), para falar dos rastros de uma ausência na Maraponga (bairro de periferia de Fortaleza), e dos espelhos na relação entre o realizador e seu sobrinho. O curta de Lucas Sá é um reencontro do realizador com sua família no interior do Maranhão, observando com sutileza e intimidade as tarefas rotineiras e sua relação com esse espaço afetivo. O final do curta, que enquadra uma cena de *A hora da estrela* numa televisão, transforma nossa relação com o filme, nessa relação entre o que é o *interior*, entre ir e voltar, entre sair e ficar.

Em trânsito, de Marcelo Pedroso, e *E*, de Alexandre Wahrahaftig, Helena Grama Ungaretti, Miguel Antunes Ramos, são dois curtas políticos, cujo motor é expressar sua incredulidade e insatisfação com os rumos da sociedade contemporânea em sua lógica de exploração e domínio do capital sobre as questões humanas. No entanto, esses dois curtas surpreendem pela forma hábil como expressam esse cinema político, abandonando um discurso didático ou vitimizador, e provocando grande impacto no espectador por como manejam os elementos da linguagem cinematográfica. Ambos têm como ponto de partida o aumento do número de carros em circulação, e os impactos desses "congestionamentos" nos modos de viver e de ser. Para Pedroso, os culpados são os políticos. Seu curta destila enorme ironia, numa espiral crescente, denunciando a exploração dos desabrigados mas não os vitimizando, e sim entrecruzando ficção e documentário, numa espécie de filme-ensaio orquestrado com contornos surrealistas. Já para o trio de diretores de *E*, o culpado é o próprio capital, cuja lógica de exploração reflete nitidamente suas contradições. O filme articula de forma bem-humorada mas com um discurso extremamente crítico e frontal, a articulação entre o aumento de veículos na cidade de São Paulo e a escalada da especulação imobiliária, e como isso afeta uma percepção do modo de vida urbano. Os diretores realizam um curta em que os protagonistas são os blocos de concreto e os carros. Os seres humanos estão fora de quadro; o máximo que podemos senti-los é através de suas vozes.

A queima, de Diego Benevides, é mais um exemplo da vitalidade da cena paraibana. O curta aborda o dia a dia dos canais no interior do estado. Mas aqui a posição não é social, e sim íntima. O curta povoa o imaginário, o contato com o desconhecido e com a escuridão, que se torna protagonista do filme. A escuridão como porta para o desconhecido, para o mistério. Acredito que esse curta dialoga diretamente com o texto de Dellani Lima em que fala do realizador xamã, manipulador de sonhos. Para isso, é preciso querer se aventurar na solidão do escuro de nós mesmos.

O realizador xamã, manipulador de sonhos

Dellani Lima

Para um xamã o sonho é uma viagem do nosso espírito além da matéria. Um instrumento de comunicação com as divindades. A alma atravessa o corpo para experienciar as infinitas possibilidades do cosmos e da imaginação. A capacidade de transmutação e a viagem onírica como ferramentas para conectar realidades ou dimensões. O sonho como meio de acessar a essência das coisas, simultaneamente em passados, presentes e futuros. A existência antes do nascimento e após a morte. Podem ser aprendizagens do passado, metáforas do presente ou imagens do futuro. Nesse estado de sonhador, onde o amor e a magia nos dominam, podemos observar acontecimentos, seres e lugares íntimos ou longínquos, afetuosos ou amedrontadores.

A palavra xamã é de origem tungue (da Sibéria) e significa literalmente “aquele que enxerga no escuro” e está relacionada à práticas especialmente dos povos das regiões asiáticas e árticas. O xamã é sacerdote, médico e artista ao mesmo tempo. Ele reflete toda cosmologia da sua tribo. É mestre em atravessar os mundos, voar sem limites. Nunca age em estado de lucidez plena e, sim, em êxtase. A sua iniciação costuma ser numa morte ritual, depois seu aprendizado é guiado por um xamã mais velho. Usa sua sabedoria para os processos de cura e de auto-conhecimento. Compreende a energia em constante movimento de todos os elementos e seres. Mas a alma humana é o seu território.

Freqüentemente xamãs relatam em suas viagens oníricas ou transe, que têm acesso ao mundo espiritual e por isso manipulam suas ações, essencialmente as malignas. Muitas vezes sonham com a morte, transcendem para o reino dos espíritos, conhecem as medicinas dos ancestrais e renascem para diagnosticar as doenças. Nos sonhos eles também se metamorfo-

seiam em animais para encontrar alguma resposta para suas questões. Até mesmo o êxito da caça é antecipada pelo xamã. Ele transcende seu corpo para caçar os espíritos dos animais ou para pedir permissão para o grande espírito das florestas. Gestos, danças, narrativas, poemas e imagens descrevem sua passagem pelo além. Assim os caçadores partem para a mata sem dúvidas do sucesso de sua empreitada.

No universo onírico, gestos perdidos e palavras esquecidas tornam-se cores, sons, pessoas, animais, criaturas, uma infinidade de lembranças, de cicatrizes, de fantasias, tudo dentro de nós mesmos. Sonhar é parte de nosso destino e suas imagens são fragmentos de nossa existência. Em muitas tribos pelo mundo o xamã escuta os sonhos de sua aldeia todos os dias. Principalmente nos sonhos clarividentes, as imagens oníricas são expostas e analisadas a partir do passado e dos sonhos de outros membros da tribo, nos quais relacionam seus sonhos com os do sonhador. Em seguida essas imagens são interpretadas a partir da condição social e emocional do sonhador. O xamã ouve os sonhos para interpretá-los como curas ou orientações espirituais para alguns indivíduos ou para todo grupo. A manipulação dos sonhos também restabelece a memória da comunidade. No tempo das origens, no tempo do sonho, onde residem os espíritos ancestrais, animais, plantas, seres e paisagens de outras dimensões.

A própria linguagem é um processo onírico. Os sonhos revelam nossos mais íntimos segredos. Uma parte oculta da nossa própria existência. O desejo do coração, escondido e profundo. Um reflexo do que realmente somos, no qual temos acesso ao inconsciente coletivo, onde os conflitos internos eclodem mesmo sem entendermos seus significados. Uma experiência emocional intensa. Para a psicanálise, os sonhos revelam desejos reprimidos, medos, culpas e frustrações. Como também outros sentidos, que apresentam questões da vida que não foram solucionadas. Sonhos que se repetem com frequência, principalmente pesadelos, seriam problemas em busca de respostas. Uma forma de expressão do inconsciente coletivo, um oceano de formas e símbolos.

As profundas transformações sócio-políticas e econômicas, os inúmeros estímulos e a velocidade das informações

se tornaram também grandes obstáculos para se sonhar ou transformar os sonhos em alguma realidade atualmente. Mas o verdadeiro sonho transgride tudo que procura deter seu movimento. Sonhos subversivos, inconformistas e anti-capitalistas. Pois viver bem é buscar uma maneira de compreender o conflito entre as pulsões de vida e de morte em nossa existência. O xamã é um sonhador também porque é um visionário, vê muito além da realidade exterior, confia nos seus sonhos e acredita que tudo pode mudar. Invoca a fantasia e a inventividade para rompermos o véu da ilusão, para entendermos melhor a complexidade da vida, para sonharmos mais. Um sonho pode atuar como uma música, uma poesia ou uma imagem, ou os mesmos poderão atuar como sonhos. A qualidade da interpretação e o poder de realização do sonho definem o mundo do sonhador e aos poucos rasgam suas máscaras e afugentam seus fantasmas. O desejo é de liberdade, de criação, de realização constante do sonho utópico. A realidade é a interior, o mundo dos sonhos, o acesso direto ao inconsciente coletivo. O universo brinca com seus signos. O sonho revela a essência a seus devotos e exorciza a superficialidade de seus inimigos. E sonhar é traçar seu próprio destino. Para voar numa jornada além dos limites do mundo e de si mesmo.

Alguns filósofos e teóricos já tentaram aproximar as experiências do sonho com o cinema, ou vice-versa, enquanto outros negaram qualquer analogia entre os dois. Não foi casualmente que o cinema e a psicanálise surgiram no mesmo período histórico, mesmo que Freud não gostasse realmente do cinematógrafo. Na sala de projeção o espectador por identificação ou por fruição, como nos sonhos, também rompe as amarras da realidade exterior e vive inúmeras experiências emocionais ou sensoriais através de imagens e sons produzidos para o entretenimento e também para o estranhamento, a reflexão ou o transe.

Benjamin esquadrinha a relação terapêutica e epistemológica entre o cinema e a percepção sensível do homem moderno. Sua teoria é fundamentada profundamente no mundo dos sonhos. O aumento da percepção, que revelará características da realidade até então desconhecidas, uma ampliação do conhecimento humano. Benjamin afirma que o cinegrafista penetra

profundamente na realidade por descortinar sua intimidade. Arranca o objeto da sua casca e destrói sua aura. Assim a potencialidade de encaminhar o indivíduo ao mundo dos sonhos poderá externar elementos significativos da sociedade. E o cinema funcionará como exercício para se habituar e para compreender as transformações de seu meio social e do seu próprio cotidiano, também afetado pelos avanços tecnológicos. Mas num contexto de crítica ao capitalismo e aos seus valores tradicionais através da força criativa do subconsciente, a dimensão onírica e a livre associação de idéias como caminhos para a inventividade artística e para a atuação política. Capaz de empreender viagens aventurosas entre ruínas arremessadas à distância.

Mesmo que o cinema surja com sua tendência à indústria ou ao mercado de entretenimento, sempre existiu a resistência artística que produziu inúmeras obras que proporcionam grandes viagens interiores em busca do auto-conhecimento e da cura de certas mazelas da alma, da vida. Desde o cinema de vanguarda até os percursos do experimental aos dias de hoje. Os “realizadores xamãs” e seus movimentos cinematográficos romperam com certas tradições artísticas e padrões sócio-culturais, para além dos modismos, longe dos padrões comerciais. Um cinema de autores, não-conformista, sensorial, íntimo, filosófico, complexo, poético, espiritual, político, inesperado. Narrativo ou não-narrativo, um cinema comprometido com a alma humana, com suas potências de criatividade e de renovação.

Na história do cinema podemos encontrar os nossos “realizadores xamãs”, como Abbas Kiarostami, Akira Kurosawa, Alejandro Jodorowsky, Andrea Tonacci, Andrei Tarkovsky, Artavazd Peleshian, Béla Tarr, Carlos Reichenbach, David Lynch, Dziga Vertov, Edgar Navarro, Georges Méliès, Glauber Rocha, Humberto Mauro, Joaquim Pedro de Andrade, Joris Ivens, José Mojica Marins, Júlio Bressane, Kenneth Anger, Luis Buñuel, Luiz Rosemberg Filho, Mário Peixoto, Maya Deren, Michelangelo Antonioni, Nelson Pereira dos Santos, Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla, Sergei Parajanov, Shuji Terayama, Stan Brakhage, Yasujiro Ozu, entre outros manipuladores de sonhos.

Tarkovsky desejava realizar filmes que pudessem trazer uma experiência profundamente íntima. Para ele, o espectador

só se relaciona com o filme se sua concepção for fiel à vida, mais afetivo que intelectual. Para atingir as pessoas a arte deve mergulhar profundamente em sua essência, tentar reconstruir a estrutura viva de suas conexões interiores. Sinceridade, honestidade e mãos limpas. Dizer às pessoas sobre nossa existência comum através da nossa própria experiência e compreensão. Tentar estabelecer os vínculos que ligam as pessoas além da carne, laços que nos conectam com a humanidade e com tudo que nos circunda. Em seu manifesto “Estética do Sonho”, Glauber afirmou que a existência não se sujeita a conceitos filosóficos e que a arte revolucionária deveria enfeitiçar o homem para que ele não suportasse mais viver na realidade absurda. A revolução é uma magia porque é o imprevisito dentro da razão dominadora. Uma estética do eterno movimento humano em busca de sua integração cósmica.

O que nomeamos afetivamente de Cinema de Garagem ainda resiste dentro da genealogia experimental e poética dos nossos antepassados, das tradições xamânicas e subversivas dessas “estéticas do sonho”. Não apenas por seus aspectos econômicos, mas também por suas características estéticas, éticas e políticas. Um cinema de hibridismos, de dramaturgias mínimas, de caminhos intransponíveis, de resistência, de amores possíveis, de solidão, de desconstrução do cotidiano, de rompimento com muros e correntes, de conciliação com a morte e o cosmos, de sonhos lúcidos.

Texto livremente inspirado nas obras de Andrei Tarkovsky, Carl Jung, Gilles Deleuze, Glauber Rocha, Peter Lamborn Wilson, Sigmund Freud e Walter Benjamin.

Belo Horizonte, inverno de 2014

Pingo d'água

Jean-Claude Bernardet

Pingo d'água foi filmado em 3 atos.

Festival de Tiradentes 2013. Assisti a *De onde Borges tudo vê*. Na saída um cara me pergunta se queria fazer um filme com ele. Era Taciano Valério. Sem hesitar aceitei. Ele juntou atores num quarto da pousada e improvisamos: seríamos atores à espera de um produtor que teria prometido um contrato para filmar.

O 2º ato foi em São Paulo. Em parte os mesmos atores de Minas, mas sem nenhuma continuidade de personagens ou de ação. Era um 2º núcleo narrativo com seus próprios espaços e personagens. Uma dinâmica totalmente outra.

Assim também o 3º ato filmado em Campina Grande: outro universo narrativo com os mesmos atores.

Pergunta: esse material monta como? No 1º núcleo há uma idéia de viagem, há uma estação. Nos núcleos paulistano e paraibano há uma mala: é suficiente para dar liga?

Taciano filma sem roteiro. Nada escrito. Em Tiradentes ele disse que roteirizaria umas situações. Nunca vi um papel, uma tela de lap top. Não sei o que ele tem na cabeça.

As tomadas são demoradas. No início da tomada ele dá instruções, não necessariamente as mesmas a todos os atores. São as premissas a partir das quais improvisamos. No quarto da pousada ele me tinha pedido para, em dado momento, me dirigir ao banheiro; antes de entrar eu deveria esticar o braço e espalmar a mão, alguém jogaria uma bolinha de gude. Ele mandou tirar um espelho para evitar que um erro de tiro o estilhaçasse. Portanto, um breve planejamento, mas planejamento. A evolução do improviso, a interação entre os atores, o ritmo da cena que estava se construindo fizeram com que eu não me dirigisse ao banheiro. Sem problema para Taciano.

Ele é aberto ao improviso e colabora dando orientações gestuais ou verbais com a câmera ligada.

Em função do que vinha se desenvolvendo, ele soltou a palavra “Godot”. Os atores se sentiram apoiados em sua improvisação, a qual sofreria outra inflexão mais adiante e o diretor novamente assimilaria e lançaria mais informações.

Esse método de trabalho, instigante e desafiante, não incorpora uma previsão de montagem. Na ilha não se trata de dar forma ao que teria sido planejado num roteiro e numa filmagem, mas literalmente de extrair um filme do material existente. A gravação é concebida como uma geração de matéria prima, a partir da qual se conceberá um filme. Que filme?

Tentativas iniciais de montar cada núcleo separadamente não deram certo. O que filmamos em São Paulo e depois na Paraíba não deu continuidade à situação esboçada em Tira-dentes: atores se preparando para a realização de um hipotético filme com um produtor enigmático. Os temas da viagem e da mala não criaram um eixo consistente.

Optou-se então por embaralhar os 3 núcleos. Passa-se de um plano de um núcleo a outro de outro núcleo não por concatenação narrativa mas por fluência, afinidade, eco, etc. Idealmente essa montagem ficaria mais próxima de uma composição musical do que de um conto ou um romance. E mais: estamos mais perto de uma estética simbolista (que vem marcando alguns filmes brasileiros recentes) do que de uma estética realista.

É impossível extrair de *Pingo d'água* uma narrativa que una o conjunto da obra. Pequenos núcleos narrativos se esboçam – por exemplo o casal em crise no núcleo paulistano – mas não se desenvolvem (inclusive por circunstâncias de produção, pois o ator não tinha como viajar para a Paraíba).

Igualmente impossível – me parece – extrair qualquer significação que abranja o filme como um todo. Se a questão era trabalhar à margem da significação, acredito que tenhamos conseguido. O que é bem interessante frente a um cinema estritamente narrativo. O filme é irredutível a qualquer enredo, trama etc., verbalizável.

No entanto algo emana de *Pingo d'água*, um universo de figuras dramáticas – que provavelmente não possam ser quali-

ficadas de personagens – dispersas, soltas, que não pisam num chão seguro, que não conseguem ou simplesmente não estabelecem entre si relações firmes, mas apenas fiapos de um relacionamento que se esgarça.

Diante dessa ausência de significações organizadas, o espectador tenta construir circuitos de compreensão (ou se desinteressam). Assim uma pessoa fez a seguinte proposta: relacionou a mala (núcleo urbano), na qual entra um ator e se fecha o zíper por cima dele, com a cadeira de rodas (núcleo rural), onde se encontra uma figura paralisada. Ambos os objetos são continentes de corpos, de corpos detidos, reprimidos, privados de movimentos. Em contraponto, nas duas performances do núcleo rural, os corpos abrem o espaço, o conquistam e o organizam. É provável que outros circuitos possam ser abertos.

Fazer um filme no Brasil

Luís Alberto Rocha Melo

“Fazer um filme no Brasil é uma audácia e uma tragédia”. É curioso como essa frase, atribuída ao veterano cineasta Moacyr Fenelon em uma entrevista de 1951 ao jornal carioca *Última Hora*, parece hoje sintetizar historicamente o retrato que o cinema brasileiro fez de si próprio durante décadas, até pelo menos meados dos anos 1990, antes do chamado “período da Retomada”.

A partir de então, e sobretudo ao longo desses anos 2000, a coisa mudou bastante de figura e um dos termos dessa equação – justamente o lado “trágico” do fazer cinematográfico – tem sido posto cada vez mais à margem dos discursos atuais, tanto da geração dos que começaram a fazer cinema nos anos 1960-70 quanto dos chamados “novíssimos”.

A impressão geral é a de que vivemos um momento de rara felicidade e harmonia: de um lado, um bem-sucedido “cinema comercial”, atendendo agora àquele público que tradicionalmente desprezava o filme feito no Brasil; de outro, o circuito de festivais nacionais e internacionais dando “visibilidade aos novos talentos”; e, por fim, as miraculosas “novas tecnologias” a garantirem meios de produção aos que não têm nem público nem visibilidade, isto é, aos que não têm “mercado”.

No fim, é como se todos estivéssemos devidamente contemplados, cada qual com o espaço que merece. Uma verdadeira receita publicitária: “Você é do tamanho dos seus sonhos...” Então o cinema deixou de ser uma tragédia! Se é assim, caberia perguntar: continua a ser uma audácia?

A ideia de que o cinema brasileiro anda aos trancos e barrancos (ou por meio de “ciclos” e “surtos”), ou seja, ao sabor das “audácias” e “tragédias” que sempre o caracterizaram, é

um pensamento que se cristalizou ao longo de décadas. Nesse processo, a ideia de “produção independente” – foco deste texto – exerceu em diversos momentos um papel estratégico de alternativa às formas de produção e difusão dominantes, de afirmação política da classe dos produtores frente aos exibidores e distribuidores, e de sustentação de determinados ideais caros a sucessivas gerações: o *cinema de autor*, o entendimento do cinema como arte, a legitimidade cultural como valor de troca e conquista de posições hegemônicas.

Basta tomarmos como exemplo a trajetória do próprio Moacyr Fenelon, citado no início do texto. No Rio de Janeiro, ele será um dos primeiros a utilizar o termo “produtor independente” de forma programática, isso em fins da década de 1940, logo após ter se afastado da Atlântida – Empresa Cinematográfica do Brasil S. A., da qual havia sido um dos fundadores (com José Carlos Burle e Alinor Azevedo, entre outros).

Em 1948, ele funda a Cine-Produções Fenelon e, associando-se com a Cinédia, de Adhemar Gonzaga, produz cinco longa-metragens em um ano e meio de trabalho, dentre eles pelo menos um sucesso de público, o melodrama *Obrigado, doutor* (Moacyr Fenelon, 1948). Em 1950, liga-se a outro empresário, Rubens Berardo Carneiro da Cunha, que era dono de jornais (*O Mundo* e *Diário Popular*) e de rádios (*Cruzeiro do Sul* e *Continental*), além de ser muito próximo a Getúlio Vargas (a quem ajuda a se eleger em 1950). Com Berardo, Fenelon constitui a Flama – Produtora Cinematográfica Ltda., estúdio que produz filmes como *Tudo azul* (Moacyr Fenelon, 1952) e *Agulha no palheiro* (Alex Viany, 1953), este último considerado um clássico do chamado “cinema independente” dos anos 1950. Em 1952, Fenelon foi eleito presidente do Sindicato das Empresas Cinematográficas do Rio de Janeiro (futuro Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica). A sua chapa era a B, do “grupo dos independentes”.

No Rio de Janeiro dos anos 1950, ser independente era basicamente criar alternativas ao monopólio de Luiz Severiano Ribeiro Júnior, que controlava a maior cadeia de exibição do país, além de ser o acionista majoritário da Atlântida e dono de uma distribuidora (União Cinematográfica Brasileira) e de um

laboratório (Cinegráfica São Luiz). Fenelon só conseguiu continuar sua carreira como produtor independente porque se associou a estúdios e empresários. De resto, agia como a maior parte dos demais realizadores da época: produzindo filmes basicamente por meio de cotas de financiamento, o que poderia incluir não só a participação de empresários, comerciantes e amigos ricos como também exibidores e distribuidores (dentre eles, ironicamente, o próprio Severiano Ribeiro Júnior).

Esse *sistema de cotas*, aliás, já era antigo nos anos 1950. Desde a década de 1920 vinha sendo posto em prática. Em alguma medida, faz lembrar o que ocorre hoje com os projetos financiados por *crowdfunding*: eram ações entre amigos. Claro que há diferenças marcantes entre os dois sistemas, a principal delas sendo o fato de que os sócios-cotistas de antigamente pelo menos tinham a expectativa de recuperar o dinheiro investido na bilheteria.

Ação entre amigos, financiamento privado, contrato direto com distribuidores e exibidores... Em termos econômicos, essas são características que historicamente aproximam filmes, realizadores e propostas estéticas e políticas absolutamente diversas, no entanto identificadas, de uma forma ou de outra, à *estratégia* da produção independente. De *Barro humano* (Adhemar Gonzaga, 1929) a *O preço de um desejo* (Aloísio T. de Carvalho, 1952); de *O Rei do Samba* (Luiz de Barros, 1952) a *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955); de *Thesouro perdido* (Humberto Mauro, 1927) a *A mulher de todos* (Rogério Sganzerla, 1970); de *Rua sem sol* (Alex Viany, 1954) a *Patty, a mulher proibida* (Luiz Gonzaga dos Santos, 1979), os mecanismos financeiros que possibilitaram a existência concreta desses filmes não são assim tão distantes.

Pode-se portanto definir a expressão “cinema independente” por um viés historiográfico, econômico, político ou mesmo estético e temático: é só lembrarmos dos debates em torno da produção independente, ocorridas durante a primeira metade dos anos 1950, no contexto dos primeiros Congressos Nacionais do Cinema Brasileiro, isso para não falar do antiindustrialismo da primeira fase do Cinema Novo dos anos 1960.

Mas como pensar o “cinema independente” em meio ao cenário atual? Num momento em que a expressão “independente”

transita com a maior facilidade entre coletivos de produção, editais oficiais, circuitos de festivais, legislação para TV por assinatura, cadernos de cultura da imprensa tradicional e crítica militante na internet, torna-se difícil pensar em uma aplicação mais precisa desse termo. Tirando a Globofilmes, toda a produção brasileira contemporânea poderia ser encaixada na expressão “independente”. No limite, se levarmos em consideração o mercado em seu sentido macro, a conclusão a que se chega é a de que *todo* o cinema brasileiro é independente, como afirma ironicamente Walter Lima Jr. no documentário *Suíte Bahia: Reencontro com Agnaldo Siri* (Roman Stulbach, 2007): “Não tem mercado, não tem distribuição, não tem dinheiro... O cinema brasileiro é *independente* de qualquer coisa...!”

Tudo bem, só que uns sempre foram mais “independentes” do que outros. Aqui se insinua o lado trágico recalcado e aberrante que até hoje permanece intocado: a inexistência de um *meio termo*, isto é, do “filme médio” como base de sustentação da atividade. Dentro dos padrões locais (como todos sabem, ridículos lá fora), temos nossos *blockbusters* e não paramos de fazer filmes de baixíssimo orçamento. Agora, difícil mesmo – por conta do tão conhecido problema do mercado ocupado e pela ausência de qualquer disposição de sucessivos governos em quebrar o monopólio televisivo –, difícil mesmo sempre foi produzir com dignidade filmes de orçamentos medianos que pudessem se pagar no mercado interno. Produções que não precisassem explorar ou mendigar salários dos que trabalham na equipe e que, no fim das contas, garantissem retorno ao produtor independente.

Mas esse é outro problema que tem raízes históricas. Na verdade, o filme médio sempre foi ambicionado e defendido pelos críticos e cineastas que, desde os anos 1940-50, vinham tratando da questão da produção independente.

Um texto anônimo de 1955, publicado no *Jornal do Cinema* (nº 37), provavelmente escrito por Alex Viany, é bastante claro, nesse sentido: comparando as propostas de *Rio, 40 graus* e de *O Sertanejo* (um projeto de Lima Barreto que não chegou a ser realizado), o articulista se pergunta qual delas seria a mais adequada. E não tem dúvidas em responder: *Rio, 40 graus* é a experiência que deve ser levada em conta. Enquanto *O Sertanejo*

seria uma produção caríssima, o filme de Nelson Pereira dos Santos é uma “produção normal”.

Mas mesmo *Rio, 40 graus* não é apontado como modelo ideal: “Pois”, argumenta *Jornal do Cinema*, “se devemos elogiar o denodo com que a equipe de *Rio, 40 graus* enfrentou uma produção difícil, atravessando muitos meses de amarguras, quase a pão e banana, adotando o sistema que Modesto de Souza, com muita felicidade, apelidou de ‘Segura aqui, por favor’, não podemos esperar que todos os bem intencionados do cinema brasileiro, sem reservas de dinheiro ou de saúde, sem qualquer proteção ou garantia oficial, tenham de passar pelos mesmos apertos para trabalhar e dar trabalho aos outros”.

Essa concepção de “filme médio” sempre enfrentou problemas monumentais. É a faixa mais acirradamente disputada pela maior parte dos cineastas brasileiros, consequentemente uma das que menos oportunidades oferece aos novos realizadores. Não por acaso, é também a faixa de produção mais vulnerável ao discurso culturalista que, desde os anos 1920 – como bem analisa Arthur Autran em seu já clássico livro *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro* (Ed. Hucitec, 2013) – tanto caracteriza a corrente ideológica que justifica o atrelamento do cinema ao Estado.

Isso não só é uma inversão brutal do problema – o mediano aqui vira o quase impossível; a faixa adequada ao “produtor independente” passa a depender quase totalmente do Estado – como aponta para um dado extremamente perverso, qual seja, o sufocamento das possibilidades concretas de um cinema que poderia se tornar autossustentável.

Voltamos assim à questão central, isto é, como repensar a tradicional noção de cinema independente na contemporaneidade. E mais: como incluir, nessa reflexão, toda a massa de filmes e vídeos que não fazem parte dessa estranhamente elitizada faixa mediana de produção. Acredito que o tema pode ser encarado não apenas em seu sentido econômico, político ou estético, mas também *existencial*. A afirmação de Walter Lima Jr. (“o cinema brasileiro é independente de qualquer coisa”) tem a vantagem de introduzir na discussão este dado elementar: seu caráter *absurdo*.

Um jovem franzino de 16 anos com o rosto coberto por um pano preto discute com seu pai em uma rua de São Paulo. O garoto insiste em permanecer com o grupo em uma manifestação. O pai, desesperado e autoritário, segura o garoto pelo braço e argumenta aos berros: “Ainda não é a hora! Você não vai mudar o mundo!” O pai puxa o pano preto do rosto do filho, mas este continua mascarado pelo efeito videográfico que esconde a sua identidade de menor. O jovem responde: “Deixa eu protestar! Eu quero escola, eu quero saúde!” “Eu *pago* a sua escola!”, vocifera o pai, dedo em riste, completando: “Eu te amo!”

Assim como milhões e milhões de outros vídeos que jamais veremos por simples falta de tempo ou de interesse, essa pequena peça dramática está disponível para qualquer um que tenha acesso à internet – no Youtube, por exemplo (www.youtube.com/watch?v=2PLLYs7YcEo). O “cinema” (ou, melhor dizendo, as *narrativas audiovisuais*) já não se encontra mais apenas nos filmes, mas nessas imagens e sons que muitas vezes nos atingem de forma randômica e quase incontrolável.

O nelsonrodriguelano registro do pai discutindo com o filho na rua é um exemplo perfeito de uma nova “dramaturgia natural”, termo cunhado por Sérgio Santeiro no ensaio “Conceito de dramaturgia natural” (*Filme Cultura*, nº 30, agosto de 1978, pp. 80-85). Cito: “A dramaturgia natural é o conjunto de recursos expressivos de que o depoente lança mão para representar o seu próprio papel. O desempenho do ator natural visa passar, ao invés do papel estético, como ocorre de ordinário nas encenações, o seu próprio papel social que é o modo pelo qual assume a realidade social na qualidade de sujeito”.

Claro está que a presença de um cineasta e de uma câmera, no caso examinado por Santeiro, é fundamental no estabelecimento dessa “dramaturgia natural”, sem a qual o depoimento não se estrutura. Aqui temos a grande diferença em relação ao exemplo citado do pai e do filho que discutem. A começar pelas próprias figuras do “Cineasta” e da “Câmera”, que não mais reinam soberanos. Agora temos não uma, mas múltiplas câmeras, tão variadas, mínimas e anônimas que passam despercebidas e acabam se evaporando. A ação e seus personagens evoluem quase que à revelia do fato de estarem sendo filmados. É como se

ambos, pai e filho, nem se dessem conta de que estão cercados por dezenas de câmeras. No entanto – e aí a operação se torna bem complexa – uma *situação-filmagem* já se instaurou na instantaneidade do registro, ou mesmo muito antes, na própria decisão interna do pai em proibir o filho de participar do protesto. E talvez tenhamos de repensar o que foi dito: pai e filho *já sabiam*, desde sempre, que em algum lugar ou a qualquer momento, muitas câmeras e celulares filmariam o que eles iriam fazer ou falar. Afinal, filma-se o tempo inteiro, tudo é passível de registro e de transmissão em tempo real. Queiramos ou não.

Essa avalanche informacional, aliás muito bem trabalhada por um filme como *Memórias externas de uma mulher serri-lhada* (Eduardo Kishimoto, 2011), que acrescenta à loucura do excesso a dimensão da violência sexual, põe em perspectiva os discursos que se alternam entre as visões positiva e negativa do presente: midiativismo, espionagem internacional, marcos regulatórios, leis repressivas, protagonismo do cérebro-máquina, resistência do corpo-sensorial.

Rumo ao “capital” ou à “utopia”, fazemos parte de um jogo ainda não de todo conhecido, e nos tornamos “programas-em-rede-social”, âncoras de nós mesmos, plenos de certezas e importâncias, a alimentar nossos egos e o apetite quase infinito de magnatas e conglomerados transnacionais. Nas ruas, uma inédita disposição em testar os limites do cerco midiático no gesto concreto da ocupação de espaços públicos e privados – e a contrapartida da violência policial, orquestrada e descontrolada. Aí não se trata mais de uma questão abstrata. Protestos de toda ordem (legítimos ou oportunistas) opõem classes e interesses, Estado e população, uma nova direita tão estúpida quanto influente e uma nova esquerda que quer tudo, menos ser chamada de esquerda. Tudo isso volta e meia aromatizado pelo mau-cheiro do golpismo sempre alerta, e – uma vez mais – registrado por incontáveis câmeras que acabam por pautar até mesmo o velho e prepotente telejornalismo, ao mesmo tempo em que capitalizam prestígio para ideólogos de dentro e de fora dos eixos acadêmicos.

E o cinema? Aparentemente, temos agora aquilo que sempre nos faltou: a democratização dos meios de produção (mas não necessariamente de *comunicação*). Qualquer pessoa com

dinheiro em conta e razoavelmente empenhada pode fazer um longa-metragem e postar na internet. Está ao alcance de qualquer um que tenha um computador nas mãos manipular à vontade as imagens, criá-las, recriá-las, multiplicá-las, distorcê-las ao infinito. Curiosamente, esse é também o tempo em que finalmente podemos realizar aquele velho sonho zavattiniano de filmar 90 minutos seguidos na vida de um homem a quem nada acontece. As câmeras digitais têm sido usadas cada vez menos como interferência no real e mais como reafirmação da crença em um certo “realismo revelatório” (André Bazin) que se (re)produz como fenômeno.

De um lado, portanto, temos a angústia da produção ininterrupta das imagens e sons; de outro, a necessidade de estabelecermos um corte nesse fluxo, de dizer “daqui não passo!”, de traçar um limite. À profusão vertiginosa da matéria audiovisual e à mítica de uma propalada “liberdade de expressão” – todos podem fazer qualquer coisa a qualquer momento – contrapõe-se um real desejo de expressão, que nada tem a ver com essa falsa “liberdade” e que é, de fato, extremamente difícil e nem sempre bem sucedido. No fim das contas, para retomarmos aqui a afirmação de Moacyr Fenelon citada no início deste texto, se fazer um filme no Brasil já não é mais algo visto como uma “tragédia e uma audácia”, pelo menos pode continuar a ser um ato de resistência, ou melhor, um gesto plenamente *absurdo*.

Como então pensar essa produção brasileira mais radicalmente independente (incluindo aquela que mantém a inventividade mesmo quando o orçamento beira a zero) a partir desse cenário caótico no qual as imagens e sons reinam independentes de quem filma ou neles se inserem? Como refletir sobre um cinema à margem dos sucessos de bilheteria, esse cinema que, às vezes por razões que ele não controla, outras vezes por opção mesmo, nem chega a circular como deveria nos festivais ou nos circuitos alternativos e que, portanto, consegue a proeza (ou a condenação) de ficar à margem da margem? Como pensar esse cinema que, *ele sim*, existe *independente* de qualquer coisa, mas se afirma como forma, pensamento, intuição, risco?

Penso, por exemplo, nas visões de fim-de-mundo – *Sema-na santa* (Leonardo Amaral e Samuel Marotta, 2012) e *Não dê*

ouvidos a eles (Leonardo Esteves, 2012); no corte transversal genérico de *Strovengah – amor torto* (André Sampaio, 2011), que consegue unir Jean Garret, Rogério Sganzerla e Roger Corman e ser outra coisa bem diversa; nas crônicas atlânticas de *Coisas nossas* (Daniel Caetano, 2013), filosóficas de *Walter da Silva Oliveira, um pensador suburbano* (Vinícius Bandeira, 2011) e cinematográficas de *A balada do provisório* (Felipe Rodrigues, 2013); na atividade incessante de Petter Baiestorf e nos diários de bordo de Marcelo Ikeda; na autofabulação improvisada e não-verbal de *Os monstros* (irmãos Pretti/primos Parente, 2011); nos supra-sensoriais super-oitos de Renato Coelho e nas batalhas de MCs filmadas por Remier Lion. E em tantos outros filmes, vídeos, projetos, delírios.

Aqui incluo os que insistem em filmar apesar das adversidades. Sem editais de financiamento ou fundos internacionais, sem distribuição, sem publicidade, sem mercado. Esses gestos de resistência – minúsculos, desprezíveis e insuportáveis para os que só conseguem entender o cinema em termos de lucro e resultados – por vezes criam obras que não se encaixam em cânones, que não se propõem a lançar modas ou a acompanhar tendências, e que existem teimosamente como *objetos inclassificáveis*.

Filmar, nesse caso, é uma necessidade vital, não apenas daqueles que assinam a direção, mas de todos os que se envolvem no processo. Não é uma receita ou um dogma. Nem defesa da miséria. Nem coitadismo pra inglês ver. É uma resposta possível – dentre tantas outras – à nossa tradição trágica ainda presente, mas agora escondida nos subterrâneos da maquiagem publicitária com a qual o “Cinema Brasileiro” se vende nas vitrines. É o resultado da aberração que ainda hoje é fazer cinema no Brasil – e também uma condição existencial.

Ou simplesmente um ato de libertação, de ruptura – o que não exclui os riscos e as contradições desse gesto. Ter, por exemplo, realizado um filme como *Nenhuma fórmula para a contemporânea visão do mundo* (2012), vivenciando a experiência da criação com seres humanos tão maravilhosos quanto Anna Karinne Ballalai, Roman Stulbach, Alessandro Gamo, Remier Lion, Alicia Ferreira, Otoniel Serra e Luís Eduardo Carmo, significou para minha vida pessoal um corte liberta-

dor na imobilidade imposta pela estrutura viciada das loterias de editais. Bola pra frente! Devo a essas pessoas com as quais trabalhei o instantâneo capturado, a recriação de tempos e subjetividades, a palavra encenada/improvisada, o mergulho no corpo-a-corpo com o real, o humor como princípio, o ritmo audiovisual: como classificar esse tipo de cinema, que se faz com recursos mínimos e total entrega, à margem e ao centro de nossas próprias vivências?

Só posso afirmar que sinto esse cinema como incerto, obscuro, irregular, frágil, luminoso, precário, surpreendente, único, substantivo, plural. Em uma palavra, um cinema *vivo*.

– // –

De volta à orgia

Denilson Lopes

Depois de assistir a muitos filmes, antes de dormir, achei que sonhava. O que há depois de “Flaming Creatures” de Jack Smith e de “Orgia ou o Homem que deu Cria” de João Silvério Trevisan? O que fazer depois que tanto a caça pelos corpos no centro de Recife feita por Tulio Carella quanto a polka do cu no cabaré Chão de Estrelas em “Tatuagem” de Hilton Lacerda terem sido interrompidas pela ditadura militar e esta discretamente retirada da internet? Só restaria o desencanto de “Saló” de Pasolini, talvez entediado com os rapazes de subúrbio que Manuel Puig insistia em perseguir pelas ruas do Rio de Janeiro enquanto Néstor Perlongher lamentava a morte da bicha louca enquanto era enrabado por algum michê em São Paulo? Não podendo mais mudar o mundo, só restaria, quando muito, sair dos lugares com dignidade como a hostess do clube de sexo em “Short Bus” de John Cameron Mitchell, numa Nova Iorque crescentemente tomada pela sua higienização e transformação em playground seguro para o turismo internacional, como em tantas outras cidades, ao redor do mundo? Depois dos fracassos e utopias, narcisismos e melancolias, haveria espaço para algo mais? De algum lugar, no fundo dos tempos, ainda ecoa a voz de Tina Turner cantando “Let’s Stay together”, Sônia Braga dança ao som das Frenéticas em “Dancing Days”, novela novamente nas telas da TV Globo, e as coreografias de Lia Rodrigues, sem solos nem duos, ainda podem nos trazer o pertencimento na multidão, a orgia dos corpos, a festa das sensações. Oh, Jack Smith e Helio Oiticica, rogai por nós, agora e sempre. Rezei e continuei minha procura sem mais sono.

O que pode um afeto? É com esta questão que me lanço por imagens, textos, sem saber por onde prosseguir. O que é um

afeto? Nada que eu possua. Tudo que ocorre que me atravessa, me constitui e destitui. As referências sobre o afeto são muitas. O caminho que deveria trilhar passam por Deleuze e Spinoza, mas também por tantos outros autores que colocaram as sensações como centrais para as imagens como José Gil, Steven Shaviro, Laura Marks, entre outros. Mas não são das referências teóricas que quero falar agora. Apenas imergir no mundo das sensações, me aventurar nas possibilidades dos afetos como geradores de relações e encontros. Sempre paira a questão – o que nos une, o que nos faz partilhar – que gerou tantas e estimulantes discussões sobre comunidades e multidões, que coloca desafios na reinvenção da política e estética, como formas de partilha do sensível. Para além dos conceitos e dos singulares lugares que cada um desses termos gerou e tem gerado, prefiro talvez palavras mais modestas: relações e encontros. Encontros que mal sabemos nomear, se alegres ou tristes, alegres e tristes, encontros que configuram relações sem saber de seu futuro nem de seu passado, sem heranças claras e com ancestralidades a serem construídas. Relações que podem não se institucionalizar, se estabilizar mas que na sua fragilidade e precariedade possam se fazer distintas cada dia. É, sobretudo, nesse sentido que alguns filmes têm me interessado, não tanto como são feitos ou como são recebidos, não pelos seus processos de criação nem pelo seu público ou mercado, mas nessa modesta e inefável tarefa de inventar modos de vida, no ato de ver, no cotidiano que se configura sem grandes respostas, em algo mais do que mera repetição, inércia, submissão a ritos e ritmos esvaziados da sociabilidade, do trabalho. Não se trata tanto de avaliar, de dizer que um filme seja bom ou ruim, embora isto não seja desimportante, mas sobretudo de escolher com que e quem caminhar.

Pensei em “Elena” de Petra Costa e “Mauro em Caiena” de Leonardo Mouramateus. “Elena” é uma história de fantasmas. Fantasma é Elena, a irmã que morreu, mas também Petra, a irmã que sobrevive e vai para Nova Iorque no rastro de sua lembrança. Fantasmática é Nova Iorque feita de pessoas desconhecidas, estrangeiras, aparições fugazes onde Elena não se encontra e onde Petra corre o risco de se perder. Nova Iorque é

Elena . “Elena” (o filme) é uma estória de busca de memórias por parte de uma jovem mulher que se constrói e de uma diretora se faz artista à sombra da irmã que não conseguiu ser atriz, que escuta a mãe contar a estória do suicídio de Elena e se coloca na mesma cama em que a filha mais velha se matou, na mesma posição em que a encontrou morta. Mãe e filha reencenam mesmo a perda de Elena não para apagá-la mas para redimensioná-la. “Elena” é uma estória delicada de amor entre duas irmãs, da mãe que quase se mata após ver a filha morrendo, uma estória de uma linhagem feminina que desconstrói o mito da Ofélia. Não se trata de afirmar o clichê da mulher que se desespera pelo amor nem pela ausência do amor. Aqui não há Hamlet. Há muitas Ofélias, algumas possivelmente morreram, mas outras, muitas renascem a partir das águas escuras de melancolia. Nada aqui é solar. É uma estória séria de atmosferas sutis, quase sem lágrimas (ao menos na tela) nem gritos. Não há ironia. Mesmo a alegria que surge não como redenção mas, como definia Nietzsche, por enfrentar a vida com toda sua dor. Alegria discreta, sem sorriso final, sem exuberância. Há morte e dificuldade de perder. Mas há aposta na vida com todas suas precariedades.

Se “Elena” refaz o passado, através de uma linhagem feminina, ainda pouco explorada na cinematografia brasileira, esta busca se dá ainda dentro da casa e da família. Nesse sentido, o curta “Mauro em Caiena” vai mais longe. Ao escrever uma carta ao tio que mora em Caiena, na Guiana Francesa, o diretor refaz os dilemas do presente entre ficar ou partir de Fortaleza, cidade onde mora num bairro de periferia, mas estabelece uma genealogia, a princípio, masculina e dentro da família, que remete ao tio e ao primo mais novo. Genealogia que chamarei queer, estranha. Estranheza presente na partida do tio para Caiena, mas sobretudo na identificação do narrador com Godzilla e do primo com um cachorro. A abertura para cidade e para o mundo se dá pelo mundo da mídia e pela festa como formas de pertencimento.

Não quero discutir se esses filmes são importantes, representativos, mas eles me fizeram companhia enquanto os via, quando escrevia sobre eles. Escrevia para acompanhá-los e talvez,

com a ilusão, de que talvez eu mesmo fosse uma companhia para estas imagens e talvez para as pessoas que compartilhassem este encontro. O que fica, sobretudo, é o que pode uma relação?

O que é uma relação? O que acontece depois do encontro? Pode uma vida ser feita só de encontros sem relações? A relação estaria no cotidiano e na regularidade, seja ela do viver junto no dia a dia ou em outras formas de ritos comuns, como encontros semanais? E a arte, se é um estado de encontro (Bourriaud), mais do que um encontro, ela é uma possibilidade, um convite que podemos aceitar ou recusar. Para além da estética relacional que privilegia obras processuais, intervenções e performances, em detrimento de objetos acabados, seria possível pensar um filme como criador de encontros e relações, não pelo que ele gera, na criação ou na sua recepção, numa sala, num cineclube, na internet, ao compartilhar opiniões sobre ele? Do que estaríamos falando? Se a obra cria sensações, ela poderia produzir encontros e relações singulares? Não estamos falando de qualquer obra de arte, mas aquelas que colocam no seu centro um desejo de comunidade, de coletividade, de pertencimento. Portanto, não é tanto que o/a realizador/a construa uma rede de diálogos em torno do filme, mas este se situe numa rede de afetos, sem ocupar um lugar central mas ainda sendo um lugar privilegiado, especialmente para os amantes das imagens, para aqueles que sem as imagens sua vida se tornaria mais pobre e solitária. O mundo da imagem, não como escape compensatório nem representação da realidade, mas como a possibilidade de outras sensações, afetos, mundos. Mas qualquer obra de arte teria esta potência a depender de quem a vê? Talvez sim, mas o desafio é como este vocabulário nos permitiria escolher um posição de fala como crítico que é também uma posição na vida.

Ao encontrar estes filmes de realizadores, em grande parte, quinze, vinte anos mais jovens do que eu, fui seduzido, em parte pelos filmes, em parte pelos deslocamentos que estes filmes me produziram. Me aproximando dos cinquenta anos, os filmes me convidavam para um outro modo de vida que não fosse o do peso do trabalho, mas como não ser assim numa cidade de custos tão altos, como o Rio de Janeiro, em que mesmo

tendo encontrado na universidade um nicho à margem, os colegas e amigos da mesma idade parecem ser tomados pelas demandas de sobrevivência ou pelas solicitações da família, de filhos e/ou pais? Numa antiga e rara crônica que Carlito Azevedo escreveu para o Jornal do Brasil, ele se perguntava, ou assim me lembro, onde se encontram os que não são mais jovens e ainda não são velhos, os que estão fora dos circuitos juvenis e da velhice? Me pergunto se haveria espaços para além da família em que um outro tempo, outro ritmo fosse reinventado? Onde estão os espaços intergeracionais para além dos lugares institucionalizados da universidade? Pode a arte gerar isto? Aonde estão estes espaços, circuitos? O trabalho pode ser reinventado como espaço de encontro de afinidades e não só da sobrevivência e do cumprimento de demandas e tarefas? O fazer pode ser um espaço de encontro de afetos? Ainda ouço barulhos que parecem bombas ou fogos de artifícios (vindos, talvez, de favelas próximas de Copacabana). A noite passou. O dia amanheceu nublado. E eu aqui escrevo o que não sei, o que me mobiliza, sem saber a quem possa interessar.

Vidas feitas por perdas e encontros que não explicam nada. É a busca do encontro que fazem os personagens de “Praia do Futuro” de Karim Aïnouz se moverem. O encontro é dos corpos mas também com os espaços. Entre Berlin e Fortaleza, atravessando mares, ruas e estradas, os personagens, por fim, continuam nas suas motos, sem nostalgia, sem grandes lamentos, até desaparecerem. Mas há certa alegria na condição estrangeira, como nos lembra Julia Kristeva em *Estrangeiros a nós mesmos*. Fiquei com receio de usar a palavra alegria... Seria apenas uma certa sensação de presença que no filme se dá ao se deslocar, não num lugar fixo, mas num estar junto. A alegria, para Nietzsche lido por Clément Rosset, distinta da felicidade, não precisa ter razão, motivo. Alegria por estar onde se está, por ter coragem de ser o que se é, por mesmo com temor continuar. Alegria em pertencer ao desaparecer, ao quebrar vínculos, sem garantia de nada, onde o futuro pode ser algo tão improvável como uma praia sem mar ou outra paisagem que nem podemos imaginar. Talvez fantasmas, talvez heróis, sem histórias para contar apenas espaços a percorrer numa construção

de outros afetos e famílias. Se em “Céu de Suely”, Hermila partia só, deixando sua família de mulheres; Donato reinventa na deriva uma outra família de homens, com o irmão e o amante. “Aos caminhos, eu entrego o nosso encontro” (Caio Fernando Abreu, *Estranhos Estrangeiros*).

Repito: O que pode um encontro? Marcelo Caetano disse em uma entrevista que o que interessa a ele é criar encontros. Mas o que é criar encontros não só para fazer ou ao ver filmes mas em um filme? Encontros que são no presente mas também com as memórias e desejos de outros tempos.

Em “Bailão”, Marcelo Caetano talvez buscasse um outro através de um registro quase etnográfico do centro de São Paulo, tendo como ponto de partida o lugar de encontro de homens mais velhos e as entrevistas de alguns deles. Mas as narrativas reúnem um passado de marginalidade e exclusão a uma velhice presente num ambiente de maior liberalidade. Os depoimentos parecem se encenar pela cidade, estendem seus laços e encontros por bares e cinemas, transpondo tempos. Tudo enfim para acabar numa dança a dois e num espaço que é maior do que a solidão individual, maior do que os casais estáveis e institucionalizados. O urinol que encantou Duchamp e scandalizou o público expert quando foi primeiramente exposto tem bem outros sentidos para quem o banheiro é um lugar de encontros que só se poderiam se dar ali. Os banheiros, galerias, ruas e cinemas por onde perambulam os velhos senhores são saturados de lembranças. Encontros anônimos mas que refazem uma outra história, uma outra temporalidade como os mais recentes “Tatuagem” de Hilton Lacerda e “São Paulo em Hi Fi” de Lufe Steffen nos quais o individual e o coletivo se misturam. Se no filme de Lufe Steffen, há uma nostalgia de um mundo de festa, alegria, excentricidade e glamour, destruídos pela AIDS (como na imagem de Wilza Carla, ex-vedete e ex-atriz, descendo a rua Augusta montada num elefante até a porta de uma boate); o filme de Hilton Lacerda resgata ficcionalmente o grupo Vivencial Diversiones, primo menos conhecido do Dzi Croquetes e dos Cockettes de São Francisco, todos mais do que companhias de teatro traduzem a potência da arte como criadora de modos de vida, do sexo e dos afetos como formas de criação

de comunidades para além dos limites da família e do trabalho. É algo distinto da presença da amizade que assombra um certo cinema brasileiro jovem como uma forma de isolamento da cidade, do mundo, talvez autoproteção, presente em filmes tão distintos como “Estrada para Ythaca” do coletivo Alumbramento ao recente hit gay “Hoje eu quero voltar sozinho” de Daniel Ribeiro. Também não se insere no filão dos filmes on the road ou à deriva na cidade em que não se importa mais de onde se veio, apenas importa para onde se vai. Em “Tatuagem”, há a procura talvez de um outro passado que gere talvez um outro futuro. Trata-se da quebra de uma crononormatividade (Freeman), de uma forma de pertencimento no tempo, que nos fale de passados e ancestrais conquistados para talvez termos algum futuro...

Voltando ao trabalho de Marcelo Caetano, ele é, especialmente, sensível a uma experiência homoafetiva compartilhada, não a estória romântica do encontro separado do espaço e da história. O encontro, para Marcelo, é sempre mais do que dois, sempre se estende por redes e laços. Mesmo quando quer falar sobre casamento, como no recente “Verona”, a festa de celebração não é mostrada, o que interessa é o movimento sugerido pela volta de ex parceiro de trabalho, talvez ex amante.

Talvez possamos começar não a responder mas a desdobrar ainda mais, a compartilhar a questão após vermos juntos ou separados “Na Sua Companhia”. No início, o filme parece um documentário, uma entrevista quase inquisitorial de um personagem de quem só vemos o corpo, não o rosto. Pulamos para outra cena depois dos letreiros, num filme todo feito de cortes, elipses e suspensões. Como se o filme fosse um pequeno fragmento de uma estória maior, de uma estória que se pretende lacunar, em que cada cena é um encontro e nada mais. Nos fundos de um bar comum, num lugar que parece uma mistura de banheiro e dark room, um encontro entre um jovem negro (Lukas Peralta Filho) e um homem branco de meia idade (Ronaldo Serruya). Quando ouvimos o que parece ser uma batida policial, os dois se olham na luz da noite, após o sexo. Pouco sabemos, saberemos dos personagens a não ser o que um sabe do outro. Somos todos anônimos nesta noite. É por uma

câmera que a relação entre os dois continua. Sem nomes, um é professor da rede municipal e o outro trabalha num restaurante. Pela câmera, sabemos que as primeiras imagens do filme foram feitas pelo professor. Pela câmera, o voyeurismo pouco a pouco se transforma em um jogo. Quando o rapaz inverte a posição e filma o corpo do outro, dos pés à boca, é o desejo que aumenta e é construído. A palavra existe mas ela interessa se há o corpo. Não vemos o sexo. Apenas os corpos deitados na cama. Longe de pudor, talvez o que interesse é fugir da estetização do encontro entre desconhecidos. Não há espetáculo. Apenas dois homens numa cama e uma televisão. Novo corte. A cidade de São Paulo se abre para o caminho dos dois (amantes? Amigos? As palavras são pobres), para outros encontros quem sabe. Numa casa humilde, encontramos um grupo de homens, velhos e jovens, há uma mulher também. Depois saberemos de que se trata da família do jovem negro. Ele a chama assim: família. Família de amigos como Nan Golding chamava as relações e não as representações que buscava em A Balada da Dependência Sexual. Ali, há uma encenação de um casamento, corpos dançam, se olham, se tocam ao som de Alcione. Há uma sensação de coletividade, de fluidez de desejo, de pertencimento. Por isso talvez a inveja que o professor diz sentir. Irrompe um homem magro de cabelos grisalhos e compridos dublando Maria Bethânia ao lado de um altar popular. Pelo corredor, ao fundo, o casal vem e compartilha a mesma cena. Não há fã nem divas. Somos todos fãs e divas naquela música. Novo corte. Na casa do professor, aparece uma promessa sem grandes expectativas. Um simples desejo que outro possa querer voltar é dito. Corte. A festa pode ter acabado mas não os desejos de encontro suscitados por ela. Começo como comecei sem saber a que serviu este (nosso) encontro a não ser talvez que ele seja motivo para um novo encontro.

Quando estava terminando este texto, fui, pela primeira vez, à turma OK, que acaba de ganhar um filme chamado “O Clube” feito por Allan Rodrigues, grupo que existe há 53 anos como uma “confraria gay” (termo que aparecem no site <http://www.turmaok.com.br>), no centro do Rio de Janeiro. Antes do Somos, grupo pioneiro do movimento LGBT brasileiro, de Stonewall, da Revolução Sexual, da crise da AIDS, havia a turma OK e ela con-

tinou e continua a existir. Entrei pelo longo corredor, subi as escadas do velho casarão da atual sede (já foram várias), passei por fotos na parede até a modesta sala das performances. Um amigo, Felipe Ribeiro, enquanto assistíamos me dizia: é nossa “Paris is Burning”. Há performances de diversas naturezas, ainda que haja um predomínio de drag performances, há premiações, disputas, mas também, há algo que vai além do palco e daquele momento. Talvez, no meu delírio, aquele passado, aquele espaço, aqueles corpos precisassem de um “Looking for Langston Hughes” em que Isaac Julien reinventa, recria o Renascimento do Harlem à sombra da experiência de homens gays negros que se encontravam em clubes... Ha tantas imagens e estórias que vi ou que me disseram como senhores comemorando aniversários, comendo bolo na Cinelândia, domingo à tarde, quando ali ainda rondavam michês ou na época da ditadura que depois dos números serem apresentados os braços eram levantados mas sem aplaudir, sem fazer barulho para não chamar atenção dos vizinhos...Também é uma história que não acabou, como pude ver pela presença de dois jovens performers... De todo modo, o que fez esses homens se reunirem para fora de suas famílias e longe dos espaços de isolamento e anonimato? Há talvez uma história a ser contada e atualizada. Também quando me disseram que a boate La Cueva, em Copacabana, reanimada pelas recentes festas V de Viadão feitas por jovens insatisfeitos com os padrões das festas gays convencionais, já funcionava no início dos anos 60 como espaço de encontro homossexual me surpreendi. São estórias de continuidades, de heranças, talvez de possibilidades de outros futuros, de outras formas de estar juntos.

Pensei que ela tivesse acabado mas talvez a orgia, a festa esteja só começando. O grande escândalo, como cantava Angela Ro-ro, é a solidão.

Figuras do comum no cinema de garagem

Érico Araújo Lima

Numa imagem, podem estar contidas as potências para a invenção de novas formas de vida em comum. Uma imagem pode pensar todo um novo recorte de espaço e de tempo que reconfigure as partilhas, redistribua os quinhões e afirme a existência de toda uma cena política constituinte de novas aparições sensíveis. A garagem pode constituir comunidades. Ela pode colocar em jogo modos inéditos de estar junto. O cinema brasileiro recente tem criado formas expressivas que possibilitam processos diferenciadores de vida coletiva, atravessamentos mais adensados entre o singular e o comum, implicações diversas entre quem filma e quem é filmado. Minha proposta aqui é enfatizar a constituição do comum como gesto de cinema e passar por algumas figuras possíveis que os filmes inventam, cada um a seu modo, para formular um modo de ser da comunidade na imagem. Quais as maneiras pelas quais as formas fílmicas podem constituir o comum? De que modo a experiência estética suscitada pela matéria plástica e sonora do cinema opera roturas nas distribuições dadas do sensível, de modo a fazer surgir outros modos de estar junto? Pensar o comum nas imagens é uma aposta na potência delas em inventar novos espaços para habitar, outros tempos para sentir, outras possibilidades de vida a serem percorridas pelos corpos. Como se experimenta o comum na obra audiovisual, como noções de comunidade podem ser formuladas como um problema estético e político no campo do cinema?

Existe todo um conjunto amplo de formas expressivas que se desenham na cena recente, e elas são operadas como problema efetivamente cinematográfico, dentro da linha que gostaria de traçar aqui. E então, um problema de como cortar e enquadrar,

de como elaborar um plano, de como pensar a montagem e a dramaturgia dos corpos, de como articular tempos e espaços, de como também elaborar novos processos de criação, já distantes de lógicas esquemáticas e industriais de produção. São várias figuras do comum que poderiam, então, ser cartografadas, moduladas segundo forças próprias às estratégias de cada filme. O interesse aqui é investigar os gestos de cada filme na sua ponte com uma política do comum ou, ainda, com uma instância coletiva.

Trabalhos de realizadores brasileiros recentes parecem buscar uma inscrição no mundo que tenta sair de uma postura isolada e partem para contágio com os seres filmados, com a cidade, com os amigos. Uma vontade de cinema talvez esteja imbricada a um desejo de encontro. Mas nem sempre se tratará de um encontro harmônico, nem serão encontros de uma mesma natureza. Também não se trata de um gesto conexcionista, para retomar problematizações já desenvolvidas por Cezar Migliorin (2009), mas um acontecimento constituído como imagem e som, uma possibilidade de apontar na própria escritura fílmica para uma comunidade por vir. Seria, então, o comum da imagem, daí também destacar a noção de figuras do comum, multiplicadas e bifurcadas pelos realizadores, ora ressoando umas nas outras, ora também explorando veredas particulares. Também é vasta a quantidade de filmes que podem oferecer longas discussões a respeito do modo de operar a ponte entre o individual e o coletivo na cena fílmica: poderiam ser lembradas obras como *Europa e Mauro em Caiena* (2012), de Leonardo Mouramateus, *Retrato de uma paisagem* (2012), de Pedro Diógenes, *Estrada para Ythaca* (2010) e *Os monstros* (2011), de Guto Parente, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti e Luiz Pretti, *Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaro, *O céu sobre os ombros* (2011), de Sérgio Borges e *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós. Esses são filmes que destaco aqui, sabendo o quanto pode ser temerário reuni-los nesse conjunto tão diversificado. Mas, cabe insistir, não se trata de colocá-los juntos para aglutinar e fazer as diferenças desaparecerem, mas de ter em mente as proliferações que eles desencadeiam como gestos de cinema e formas de estar junto. São forças múltiplas e descen-

tradas, que se desembaraçam em relação a qualquer programa que subsuma as singularidades a um todo.

Diante desse desafio de tomar as formas fílmicas em seu atravessamento com princípios constitutivos de comunidades, vou tentar aqui caminhar mais de perto com as figuras do comum inventadas pelas imagens e sons de três filmes que acrescento agora a essa lista que anunciei. Seriam eles: *Lição de Esqui* (2013), de Leonardo Mouramateus e Samuel Brasileiro, *A vizinhança do tigre* (2014), de Affonso Uchoa e *Branco sai preto fica* (2014), de Adirley Queirós. Filmes distintos em seus procedimentos, mas ao mesmo tempo com possibilidades de aproximação, justo pelo desejo de ocupar a polis, de fazer surgir uma cena fílmica que intervenha na cena urbana e de produzir diferença capaz de fundar comunidades. Seria o cinema processando uma cena do comum.

Essas comunidades que os filmes colocam em questão não são dadas previamente, não existem antes que o próprio cinema aconteça¹. É porque existe imagem, é porque se institui encontro que todo um conjunto de forças passa a se desenhar. O comum proposto aqui se instaura como acontecimento. A política desses filmes não se dá pelo fato de eles se dirigirem a uma situação social de injustiça pressuposta, a um conjunto de identidades já constituídas e prontas a serem enquadradas². É em outra operação que se pode pensar a intervenção dessas obras no mundo, quando elas rejeitam princípios já esquadrihados para efetivar o contato com as vidas, tornando o exercício de fabricar a matéria plástica e sonora uma maneira de inventar novas possibilidades de experiência coletiva. Em outros recortes de espaço e de tempo, a escritura pode tornar sensíveis cenas inéditas, não contadas, irruptivas. Dizendo de

1 Ver a discussão de César Guimarães a respeito da noção de comunidades de cinema, em conferência no 3º Colóquio Internacional Cinema, Estética e Política. O vídeo está disponível em: <http://3cecp.kuma.net.br/videos/>.

2 Ver o texto de Jacques Rancière, “Política de Pedro Costa”, em “As distâncias do cinema”. Tomo aqui, sobretudo, uma preocupação que ele assinala já no início: “Uma situação social não basta para fazer uma arte política, nem a evidente simpatia pelos explorados e esquecidos” (RANCIÈRE, 2012, p.147).

outro modo, as comunidades não são uma essência efetivada no campo das evidências, mas um atravessamento em constante devir, a todo instante se fazendo e desfazendo. E se o cinema consegue tomar como uma questão de pesquisa estética uma política do comum, seria assumindo a intermitência como procedimento, o irrevogável movimento das forças do mundo como desencadeador de pulsações, o irreparável como aquilo que faz contaminar a carne da imagem com o corpo da paisagem e dos seres filmados.

O cinema se vê às voltas com as potências de singularidades quaisquer, para retomar a noção tão cara a Giorgio Agamben (1993). Esse conceito e a perspectiva movimentada pelo autor podem ser bastante potentes como operadores dos encontros com os filmes. Porque me parece bastante forte a diluição das dicotomias entre indivíduo e coletivo, entre singular e universal, que se colocam muito mais numa imbricação, numa região de passagens que não tem absolutamente linhas demarcatórias, mas apenas intensidades e limiares. O qualquer nos dá a dimensão do desejo e de como essa força pode constituir territórios sensíveis, não como parte da lógica do pertencimento, mas como desidentificação e como impropriedade. Já não se trata de uma classe que se afirma como princípio organizador dos laços, já não se coloca a questão de se reconhecer como parte de um grupo estruturado e facilmente identificável. Essas torções, colocadas tanto por uma comunidade que vem quanto por uma política que vem, tornam o trabalho do realizador ainda mais repleto de desafios, tarefa tensionada na invenção de escrituras que possam constituir esses movimentos do porvir, que embarquem também em uma estética que vem, se for possível também colocar nesses termos. O que um filme torna vivível, quando ele encara esse problema estético-político de traçar figuras do comum? O que o cinema faz experimentável, quando ele se deixa atravessar pelos desejos das singularidades quaisquer?

Queria começar, então, o contato mais próximo com os filmes, apontando para uma figura, a da relação, que me parece muito cara ao filme de Affonso Uchoa, *A vizinhança do tigre*. E aqui a relação é percebida de forma indissociável do processo mesmo de realização, que se deu em um período de cinco anos

e com uma implicação do realizador no próprio espaço em que se concentrou. Há uma relação com um universo em que o realizador de fato vive, uma cidade na qual ele habita, o bairro Nacional, em Contagem, Minas Gerais. Esse dado extrafílmico deixa aqui de ser mera informação, porque as próprias forças que atravessam as imagens são carregadas pela intensidade dessa aproximação singular. O universo que se faz imagem não existe como instância anterior, ele só pode se dar enquanto relação. As forças que atravessam a obra se projetam a partir de uma modalidade de encontro que tem a força da intimidade, de uma profunda e estreita cumplicidade na articulação entre os corpos diante da câmera e os corpos atrás dela. Chegamos às casas, ruas, quintais, dividimos momentos com os jovens em cena, atingimos uma zona de imantação com a paisagem e com os seres. Há risos e brincadeiras que desembaraçam as formas e fazem da matéria produzida uma região que nos diz respeito, uma experiência que podemos tocar.

Essa possibilidade do tangível é cadenciada por uma rítmica que embala todos os seres numa série de percursos que se imbricam e que passam em fluxo. É possível mesmo experimentar toda uma perda de referências no curso do filme. Os seres povoam a tela de modo que também fazem dela um lugar de vida, e sendo vida, a tela do cinema não é a instância do fixo e do unívoco, mas insistência de um movimento. A superfície da imagem carrega uma pluralidade de centros, uma desorganização de coordenadas pré-moldadas, um alto índice de desidentificação. Não se trata de representar uma comunidade, que se veria reconhecida na tela, mas de inventar uma outra cena, diferenciante, desconcertante, que rejeita o já visto, já experimentado, já sentido. O que se processa é um vetor que indica um terceiro, que já não pertence nem a uma realidade dada dos seres filmados nem diz apenas de uma suposta subjetividade do realizador. É nessa relação indissolúvel, sempre cheia de desequilíbrios – e justo por isso, tão potente –, que se fabrica a vizinhança. Juninho, Eldo, Adilson, Menor e Neguinho circulam pela tela, expondo os corpos e os desejos, inventando as próprias vidas e constituindo mundos a partir dos mundos que habitam.

Essa circulação desponta, de modo muito forte, segundo uma abolição de hierarquias e de atravessamentos entre cada um desses personagens, numa modulação que não cria homogeneidades, mas assinala justo a produção de diferença. Não existem competências distribuídas na cena, não estamos na lógica identitária que estabelece lugares mais estáveis aos indivíduos. Ainda que, em determinado momento, a atenção a Juninho passe a se afirmar com mais força, não se cria um nível de organização que subsumiria as singularidades dos outros jovens a um encadeamento de sentido ou a uma centralidade irradiadora. Predomina um plano de composição em que se trabalham as próprias possibilidades de viver, em que as variações são constantemente recolocadas, porque se vive fazendo variar. É aí que a relação também precisa se ligar à variação, porque uma tal perspectiva relacional não pode partir de uma dinâmica entre mesmo e mesmo, mas precisa se fazer como relação movente, que se desloca, que faz fugir e que disjunta. A imagem como relação, no produzir da comunidade, é permeada por um alto índice de transformação, de intercâmbio e de reconfiguração das partilhas. Talvez seja por essa via que o filme aponte um desejo também de intervir, mas com muita delicadeza, com uma gestualidade muito sutil de cenas em que atos lúdicos se misturam a toda uma dureza que parece fazer parte daqueles cotidianos. É ver Juninho pintando as unhas da mãe ou bebendo a água que ela abençoa e também saber dos riscos a que ele está submetido, em meio aos conflitos existentes.

O desejo de intervir na cidade e na ordenação que os poderes nela estabelecem torna-se ainda mais explícito em *Branco sai preto fica*. Aqui o tom marca uma posição de enfrentamento mais evidente, uma figura da insurgência dos povos para fazer a tensão com o esquadrinhamento dos corpos, com a amputação, com as separações entre mundos. Marquinho e Santana preparam as condições para colocar o centro em fissão, para fazer irromper a pressão vinda daqueles que são ignorados como parte falante e desejante na polis. As comunidades da Ceilândia vêm afirmar uma presença sensível, o que passa tanto pelo espaço quanto pelo tempo, porque também se trata aqui de vingar mesmo a repressão dos poderes no passado,

a violência policial que tomou conta do baile Quarentão, nos anos 1980. Se em *A cidade é uma só?*, também havia um constante jogo entre passado e presente, para afirmar a urgência de fazer frente às remoções das pessoas de suas casas na criação da Ceilândia e na organização mesmo de toda uma ordenação excludente do espaço urbano, agora a intervenção nesse processo demarcatório de lugares se faz pela constituição da ficção científica. A insurgência é criadora de novos mundos, é fabulação de comunidades em vias de se criar.

São as maneiras de aparição de uma comunidade que interessam aqui. E para que ela instaure uma pregnância na imagem, existe todo um caminho a ser navegado, tanto com desvios e improvisos quanto com decisões mais marcadas. Um terceiro personagem, que desenvolve um trajeto quase paralelo, mergulha de modo mais definitivo na ficção científica. No cruzamento de tempos, o cinema também será o potencializador da reunião de forças. A dispersão passa a se orientar no sentido de tomar focos em comum. Pouco a pouco é possível desenvolver a estratégia de perfuração, organizar uma linha de frente, desenhar aquilo que se pretende fazer. Da mesma forma que Brasília é a cidade planejada, existe também a gestação de um ataque. É efetivamente disso que se trata aqui, maquinar uma batalha. Talvez estejamos num dos gestos mais radicais – e também mais complexos e arriscados em suas implicações – do cinema brasileiro recente. Nos traços do desenho, entra em cena uma implosão do centro, um abalo de estruturas, uma operação que parte para o confronto direto. A insurgência preparada materializou-se em linhas e em papel, as figuras da resistência ganham corpo. O filme enche-se de toda uma energia incendiária. O que parece fundamental aqui é mesmo um gesto que pode apontar para um novo fôlego na insistência em viver. Mais do que qualquer atitude niilista ou de catástrofe, parece se tratar de afetar novos flancos sensíveis. Talvez estejamos diante de uma aposta radical naquilo que o filme pode produzir, não como mobilização para uma continuidade com o mundo, mas para entrada mesmo no desacordo com ele. A comunidade dissensual se funda aqui como forma fílmica de desconexão, que faz a música da periferia explodir o centro,

que faz uma desorganização de lugares, para embaralhar dentro e fora, centro e periferia.

Em um universo onde são necessários passaportes para cruzar os limites impostos, desfazer o centro pode ser o ato extremo de imagens que resistem ao estabelecimento de regras. São visualidades que irrompem como recusa a um mundo anterior, a uma lógica que seja irradiada de um ponto único, a um paradigma que estipula quem sai e quem fica. Não se trata aqui de resposta a uma situação social, não se trata de um movimento meramente reativo. Uma prática de injustiça é posta em tensão com figuras inventadas na ficção cinematográfica. É um gesto de cinema produtivo. E é sempre de forma bastante complexa que isso se dá, porque colocar-se na dicotomia seria justo mera afirmação dos lugares a todo instante já organizados pelo campo do instituído. O enfrentamento do filme se processa não como simples polarização com o que estaria antes, mas como geração de novas camadas ao mundo, uma maneira de torcer um mapa restrito de possíveis e apontar para a produção de outros lugares a partir das fabulações dos povos. A repressão sempre tem um perfil estabelecido, a ela interessa demarcar, isolar, e então mutilar as diferenças. A cavalaria quer atropelar, quer sufocar. A luta é entre a vida e as forças que investem no desaparecimento. E assim o filme vai constituir uma luz que elabore outras visibilidades dos homens na cena, inventar um ritmo de montagem que perceba as variações dos corpos populares, afirmar a ficção como constituinte de um entrelaçamento entre o vivido na experiência história e o movimento de elaboração de novas formas de vida.

É que há uma potência muito própria do trabalho ficcional na elaboração das cenas, na pesquisa de dramaturgias, na organização dos personagens no espaço recortado pela câmera. Essa capacidade da ficção diz respeito ao trabalho de forjar situações em que o aparelho cinematográfico dispara um encontro que pode estar mais ou menos aberto ao risco, mas que ainda assim está pontuado por certa operação controlada das virtualidades, trabalhadas na dupla dinâmica do realizador que recorta e indica movimentos e dos atores que modulam no corpo as orientações, elaboram gestos e exprimem outras derivações do que es-

tava, em alguma medida, combinado. Trata-se, então, de uma potência que, nesse caso, o controle ganha, para formular no quadro maneiras singulares de dispor os personagens. E os corpos não estão presos a marcações, mas estão forjando também um jogo de relações. Essa figura de uma ficção constituinte parece bastante forte tanto em *A vizinhança do tigre* quanto em *Branco sai preto fica*, que operam numa zona da contaminação, e pode ser vista com uma força bastante expressiva em *Lição de Esqui*, que já se constitui efetivamente como um filme de ficção, com roteiro, com ensaio e todo um trabalho que pode apontar para uma nova chave de compreensão do que poderíamos pensar como modalidades comuns de cinema. O filme de Leonardo Mouramateus e Samuel Brasileiro é também, em grande medida, a expressão do encontro dos dois realizadores com os atores Carlos Victor e Sandio Marçal, descobertos no percurso das vidas, jovens que não desenvolviam um trabalho de atores profissionais, mas que passam a inventar e a habitar cenas também, a criar personagens para si e a dobrarem os corpos no encontro com o corpo da câmera. O que talvez podemos pensar como comunidade aqui é também a amizade mesma que une Victor e Sandio, seja na materialidade do filme seja como dimensão fora dela, é também como o bairro da Maraponga, em Fortaleza, é inventado pelos gestos desses dois corpos na espessura da imagem. Aqui novamente o extrafilme vem fazer corpo no filme, e também não deixa de ser marcante a relação entre os próprios realizadores, deles com a equipe e deles com os jovens atores, um set de filmagens de produção de alegria, de música, de dança e de amizade.

Victor e Sandio ensaiam algumas vezes uma briga, uma vez no campo de futebol, outra à beira da lagoa. Já aqui o trabalho da fabricação de cenas parece brincar num processo em abismo. Eles encenam, na ficção, uma preparação para outra encenação, que só se dará mais adiante, no supermercado. Trazem um papel no bolso com certa orientação para as falas, tentam combinar quem começa, quem dá o primeiro empurrão, quem provoca o corpo do outro para o embate. E quando os dois estiverem no chão, abraçados, enrolados um no outro, a preocupação é tornar o jogo passível de um crivo. É preciso que os

patrões creiam que ali há uma autêntica briga. Afinal, todo o plano de Sandio para receber uma indenização e ir ao Canadá depende de uma crença fundamental, de fazer com que o jogo seja reconhecido como parte efetiva do curso da vida. Se o planejamento interno à história não é bem sucedido, é também porque o fundamental aqui é que o filme encontre esses corpos, se dedique aos gestos que eles espalham pelo quadro e fora dele. Fundamental é como um outro plano, o cinematográfico, elabora um conjunto de energias e de atravessamentos, é como a dramaturgia, ensaiada mas também intempestiva, marcada mas também permeada por uma rítmica oscilatória, cria na cena uma entrelaçamento de plástica, onda e corpo, uma encenação produtora do comum.

Nas tentativas de coreografar a briga por vir, há sempre uma discussão sobre a melhor forma de tomar o outro pelo braço ou de como passar ao chão de forma a não levantar suspeitas. A dança dos corpos na terra, em ensaio, envolve risos, alertas de não passar de certo limite, tem a ver com um gesto de brincar. “Aqui não é o UFC não. O UFC Maraponga. Sai daqui!”, grita Sandio, tentando se esquivar. Por vezes, eles lembram as crianças que brincam em *Mauro em Caiena* (Leonardo Mouramateus, 2012), Marquinhos e Júnior também jogando uma luta na cama que foi do tio Mauro. Essa dança, recorrente em outros trabalhos de Leonardo Mouramateus, vira embate também na festa, na explosão de um em direção ao outro, pela frustração com o fracasso do plano. E quando Sandio e Victor entram na lagoa, se perguntando se os peixes mordem ou se os pés vão afundar de uma vez, parecem ensaiar agora uma experiência com o espaço, experimentar uma água, uma profundidade, uma sensação. Experimentar uma cidade. Habitar a polis passa por uma dramaturgia, por uma tentativa de formular modalidades de presença para os seres.

Existem delicadezas muito íntimas quando a câmera chega bem próximo dos corpos, tanto em *Lição de Esqui* quanto em *A vizinhança do tigre*. Juninho e Neguinho também brincam de brigar, logo depois de compararem as marcas no corpo um do outro. As cicatrizes tornam-se objeto de disputa, cada um reivindicando mais marcas, feitas pelas violências que perpas-

sam essas vidas. A câmera chega bem próximo ao corpo de Juninho e passa mesmo a acompanhar a pele do rapaz por um instante, seguindo de um lugar apontado, com o índice de um tiro, ao restante do corpo, subindo pela superfície. Depois da disputa que se estrutura em palavras, os dois vão encenar uma briga, com objetos que emulam espadas. Eles vão ao chão, roçam os corpos, sorriem e, ao mesmo tempo, não deixam de participar de um gesto que remete também a toda uma zona de perigos. Os corpos embolados, agarrados e revolidos são também expressão de amizade, de mais um momento de íntima relação. Eles sorriem e colocam em cena uma leveza que parece surgir, paradoxalmente, justo do pano de fundo que expõe todo um processo de tensões. Jogar-se ao chão, tanto aqui quanto no gesto de Sandio e Victor, mostra um jeito de experimentar a vida, de apontar que os abraços, os risos, os contatos de pele são intensidades que se fazem muito ali no chão, nessa proximidade entre terra e corpo, nessa desenvoltura também em que a câmera passa a se desequilibrar para acompanhar o dançar-se do corpo, o abraçar-se da amizade, o experimentar-se da sensação. A experiência de comunidade aqui não tem a ver com a formação de um grupo pronto a tomar uma ação, a seguir certo programa de qualquer ordem racional e promotora de alterações numa estrutura.

As figuras do comum que esses cinemas desenham são muito mais da ordem dos pequenos gestos, que alteram uma relação a si e geram um movimento de individuação, que não é nem da ordem pessoal nem da ordem da aglutinação. É que já nessas singularidades há uma ponte direta com um coletivo, com um desejo de mundo que ultrapassa a noção de um sujeito pessoal e psicológico. São os gestos singulares a dimensão mais coletiva e comum que esse cinema pode encontrar. Gestos de jogar pedras, de andar em volta de grandes áreas abandonadas, como fazem Menor e Neguinho, como fazem também os meninos que surgem em *Europa* (2011), outro filme de Leonardo Mouramateus. Não se trata de tomada de consciência ou de modelos tradicionais que pensam a política pela via da tomada de poder. Mesmo na insurgência de *Branco sai preto fica*, o que está em jogo é muito mais do que uma conscientização de

sujeitos para uma mobilização, porque se trata de uma aposta no fato de que o cinema está, sim, intervindo no mundo, já naqueles gestos, desencadeando explosões, inventando cenas, tensionando forças. É uma investida também na formação de um espaço comum, de um território que possa ser povoado e que desarranje as separações. Não é o filme que vem restituir uma falta, que vem reparar, como entidade externa, uma injustiça cometida contra uma comunidade. É antes uma experimentação de processos, uma improvisação para fazer surgir novos arranjos, uma travessia de cinema tomada pelo duplo movimento do que os seres filmados desencadeiam e do que o filme retorna como vida. O Bairro Nacional, a Maraponga e a Ceilândia atravessam as imagens pela presença mesma dos corpos de quem neles vive. Vidas singulares, intermitentes, desejantes. Produzir o comum no gesto de fazer cinema, desafio de uma política e de uma estética por vir.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Lisboa: Presença, 1993
- MIGLIORIN, Cezar. **A política do documentário**. In: FURTADO, Beatriz (org.) Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games... Vol. I. São Paulo: Hedra, 2009
- RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012

Em matéria de cinema, Lincoln Péricles

Dalila Martins

“Não tem trabalho ruim.
O ruim é ter que trabalhar.”
Seu Madruga

Já havia ouvido o nome, monolítico: Lincoln Péricles... Dois estadistas *cercados por glória*, segundo a etimologia grega. Depois vi mais dois nomes, em espelhamento: *Jair Boris*, *Boris Jair*. O filme de 2014, integrante da 17ª Mostra de Tiradentes, apresenta o processo de construção da personagem Jair a partir das histórias de vida de Boris Cesna, um ‘se virador’ (in)comum. No áudio, o jogo é dado logo de início; o que se espera é a confusão, só dela pode surgir a narrativa. Nas imagens, o cotidiano do velho homem desde casa, um pequeno apartamento de Cohab, onde canta e toca violão, até o turno na fábrica. Operário, não o é, entretanto. Varre e recolhe o lixo por entre as máquinas, passa mais tempo fora do galpão, fumando na mureta, resvalando pelos vãos a céu aberto. Os enquadramentos são definidos por anteparos e barreiras metálicas, geometrizantes. Por vezes, a câmera se movimenta sinuosa, acompanhando seu trajeto. Por outras, ela se mantém distante, meditando o lugar. Mas sempre, ainda que em variância, seu ponto de vista de aparato coincide afetuosamente com as observações de Jair Boris. Nota-se a admiração de quem filma pelo ator-personagem – “Boris já fez de tudo, é inclusive o melhor ator do mundo”, exhibe a sinopse. No começo da entrevista, a temperatura da admiração é tomada pela coisa séria que é o futebol por essas bandas. Lincoln (ou Young Mr. Lincoln, como gosto de chamá-lo) escreve Jair, um corintiano, para Boris, são paulino roxo, representar. E o fazem com gosto. Se Boris domina a cena, surpreendendo, Lincoln, outro astuto faz-tudo, consegue que ele medeie suas próprias paixões, numa experiência conjunta. Claro fica quando da alusão à garota de nome Princesa, colega de emprego de Jair Boris e heroína de classe, interpreta-

da pela namorada de Lincoln, Rafaela Pavão – a *sweet rebel girl* da trilha. A relação entre os dois não é a de um casal, são companheiros de buteco de fim de expediente, e, ainda que haja desejo, ele reside entre o olhar e o estar, no limiar da pose, o que de modo algum se configura como perversão ou vulgaridade. Há pura dignidade na postura da Princesa, na maneira como trabalha em paridade com Jair Boris, lado a lado, na mesma altura. Há um que de reconhecimento entre eles. Jair Boris com sua armadura de garrafas plásticas dentro do pequeno almoxarifado, numa luta lúdica; ela na sua pose de rocha esculpida pela água, túrgida e efervescente, o close-up de seu rosto resplandecendo leve em um quase riso. Desenha-se assim uma rede de desdobramentos de relações de reciprocidade: um ciclo, ainda que múltiplo. A singularidade da obra de Lincoln Péricles é ressaltar em justa medida, sem ressentimento ou má consciência, que a urdidura de toda trama afetiva é nada mais nada menos que o trabalho. Direto assim, sem tese, como respirar, andar, ocupar espaço e passar o tempo.

Seu outro curta exibido em Tiradentes, *O Trabalho Enobrece o Homem*, de 2013, registra uma garota desempenhando diversos tipos de atividades remuneradas ao longo de um dia; “eles dizem o que fazer, ela trabalha”, eis a sinopse. Não obstante a linha traçada, as elipses entre um plano e outro desestabilizam a lógica dos próprios planos, provocando ambiguidades. Já na sequência inicial, que serviria como apresentação da personagem, justapõem-se dois planos estáticos, quase idênticos, a um começo de jornada, implicando uma estranha temporalidade. No primeiro deles, uma garota está deitada paralelamente à câmera, em um banco de concreto sob um ponto de ônibus, numa rua movimentada, protegendo-se do sol com um chapéu de palha sobre a face, sua mochila esparramada no chão. No segundo, ela continua deitada, porém em outro banco de concreto e perpendicularmente à câmera, agora numa espécie de pátio ou praça, descansando a cabeça sobre os braços, a mochila ainda no chão; é crepúsculo, ao que parece. Então, no plano seguinte ela está sentada com a mochila nas costas, numa calçada alta de uma rua comercial, observando passantes e recintos, até adentrar uma pequena loja de roupas ou brechó; a luz é baixa, as lâmpadas de

rua e os faróis dos carros estão acesos, é quase dia, ao que parece. À primeira vista, são três momentos consecutivos do dia em que uma garota recém-chegada do interior, sem poder pagar um hotel, dorme ao relento depois de uma longa viagem, para então procurar emprego na cidade grande. Porém, pela escassez de informações, impõem-se três momentos reiterativos da vida de uma garota à deriva que resolve sujeitar-se a empregos temporários certa vez. Tal impressão em camadas simultaneamente descontínua e infinita de uma jornada – um dia de trabalho que é também uma história – é cada vez reforçada pela expressão monótona, ainda que concentrada, de Rafaela (de novo ela, a atriz) e pela insistência do sono, ou tendência a letargia, que a acomete ao executar todas as funções. No estoque da boutique de bairro ou na bomboniere do cinema, ela cochila. Parece sonhar quando escuta o rádio de pilha ao trabalhar numa recepção qualquer, vazia. Neste momento, é utilizado e recurso de still fotográfico e, num sussurro, ouve-se a palavra silêncio – talvez um chamado de outro mundo, utópico, talvez um comentário sobre este, desgraçado. O rádio portátil é, pois, o mensageiro, constata, sem sombras de dúvida, a dívida como motor da vida. Diferente dos demais empregos, enquanto recepcionista de consultório ela espera, imóvel. Imersa, olha a cidade repleta de edifícios e tráfego aéreo do alto do prédio e recebe o golpe de vento do capital de giro direto na nuca, irremediavelmente. No primeiro emprego, como vendedora e caixa na loja de roupas, ela aprende a lidar com dinheiro, conta as notas, entrega mercadorias em troca dele. No bar, ela lava copos e num ínterim, lava-se a si própria, sua vagina e o resto de seu corpo, como se, num plano de sexo explicitado avesso à pornografia, limpasse-se da sujeira adquirida pelo ofício mandado. E então chega ao cinema; uma *movie star*, vedete, imaginaria-se. Contudo, uma negativa. Trabalhar no cinema é rebobinar os rolos de película, vender pipoca, abrir e fechar a sala, recolher o lixo por entre as poltronas enquanto a tela permanece branca, sem magia.

Ora, este é um filme todo ao contrário, a começar pelo título. “E se fosse outro?”, é o que o filme parece perguntar, desfechando perguntas no seio de evidências. Uma mulher estrangeira a determinado cotidiano submete-se a diversos tipos de trabalho

alienado. Mas, concretamente, o que isso quer dizer? É fato que o rendimento de seu trabalho não lhe pertence, é propriedade de quem a contratou. Contudo, e aí repousa o interesse, por se constituírem como empregos precários em uma região periférica, com exceção do consultório em uma zona metropolitana, neles se retroalimentam uma simulação de participação totalizante e uma sensação de nulidade intensificada. Pois a contenção de funcionários nos espaços restritos dos estabelecimentos de arrabalde, somada à escassez de clientes, incute num corpo único a necessidade de fazer vingar o negócio e a completa negligência ou desistência. Deste modo paradoxal, a inação primeva da garota e também seus momentos circunspectos durante as atividades – o intervalo, a moleza, o “olhar de paisagem” – marcam sua postura alheia ao próprio trabalho alienado, como se a fratura instituída pela precarização a liberasse do impulso de querer se tornar mais uma proprietária com lucro incerto e que explora a si mesma (a aporia da micro empresa individual). “De que adiantaria?” não deixa de ser um pensamento justo. Sua condição, define-se, então, como fugidia. Sendo que essa fuga, dialética, acontece pela focalização de todo ato. “O trabalho enobrece o homem?”, mas que tipo de trabalho?

A cada função realizada, dispara-se uma fotografia da garota ao lado de quem, efetivamente, exerce-a todos os dias e foi responsável por lhe ensinar o que sabe – na última delas, é a própria mãe de Lincoln, recepcionista de um consultório odontológico. Cada foto é sustentada como um refluxo, enquanto o som direto da próxima sequência já é ouvido. A pose como duplo revela a estrutura analógica da obra, isto é, o cinema a serviço do reconhecimento entre um e outro, entre a realidade iminente e o fazer-se imagem; o exercício da mimese como reflexão, de quando a câmera capta, sim, a emanção do real, mas somente porque o real é o próprio trabalho da mediação. Produzir um filme equivale a produzir qualquer outra coisa; a imaginação é também construção. Neste ponto, Lincoln acaba se aproximando da tradução godardiana do realismo de André Bazin, uma operação de inversão simples, materialista, que desencadeia uma suspensão de significados triviais. Para Bazin, a montagem é recurso proibido por interditar a aparição

do mundo diante da câmera. Para Godard, no entanto, o mundo seria ele próprio cultura, criação resultante de esforços seletivos e manipulativos (não seria a própria história da humanidade uma história das mãos, da capacidade de pinçar com o polegar e o indicador?), e desvendá-lo seria representar tal idiossincrasia, considerar constitutiva a própria interdição. Acerca de seu *Filme Socialismo* (2010), Jean-Luc Godard esclarece: “liberar as coisas do nome que pusemos nelas (filme) para anunciar as dissonâncias a partir de uma nota em comum (socialismo)”. A obra de Lincoln, um esboço nascente, arrisco, trilha esse caminho, mas o faz de modo amador, afastado das convenções e vícios cinéfilos. Sei, por exemplo, que até março de 2014, de Godard só conhecia *Acossado* (1960), e que agora já pode afirmar desgosto por *O Demônio das Onze Horas* (1965) – um filme por demais charmoso, ao que podemos concluir. Ainda assim, insisto, parece compartilhar o espírito de *Duas ou Três Coisas que Eu Sei Dela* (1967) ou mesmo do programa de TV 6 x 2 – *Sobre e Sob a Comunicação* (1976), parceria com Anne-Marie Miéville, algo da predileção por entrevistas especulativas, pela sistematização ríspida de banalidades e pela dissolução da concupiscência.

Seus ensaios audiovisuais nada têm de apelo ao gênero pseudo-filosófico que dita a pauta da última moda e parece ter tomado os festivais contemporâneos. São ensaios *stricto sensu*, tentativas auto-ditadas de domínio da prática cinematográfica efetuadas desde sua adolescência (não muito tempo atrás, aliás), aprimoradas com a fundação do coletivo Astúcia Filmes, por volta de 2009, pelo qual pôde testar o mecanismo de financiamento de produção via editais. O coletivo foi duas vezes contemplado pelo Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI), fomentador de projetos artísticos e culturais propostos, majoritariamente, por jovens de baixa renda e habitantes de zonas do município de São Paulo desprovidas de recursos e equipamentos, tendo assim realizado *Isso É uma Comédia Desgraçada* (2013) e o supracitado *Jair Boris*, mas não durou muito mais tempo, apesar de não ter sofrido seu ultimato oficial, e Lincoln quase abandonou o cinema de vez, sem crise. O que o fez mudar de ideia foi a visita a um extenso ma-

terial de arquivo que havia acumulado ao longo de anos, imagens e sons gravados na Cohab Adventista do Capão Redondo, onde cresceu. Lá, segundo consta, aprendeu política e cinema diariamente. Política, pelo fato de conviver num mesmo espaço com um monte de gente sem grana que se mata de trabalhar para pagar as contas todo mês. Cinema, porque rememorando as impressões digitalizadas de sua juventude recente foi que redescobriu o prazer da filmagem.

Seu mais novo trabalho, *Aluguel: o Filme* (2014), já finaliza-do porém inédito nos circuitos de festivais (conquanto haja tido pré-estreia no ciclo Cine-Demência do Cineclubes Cinema em Revista, sediado no ECLA, Espaço Cultural Latino Americano, no bairro paulistano do Bixiga), passa-se inteiramente na Cohab Adventista. No prólogo, Lincoln Pérciles insere o áudio de uma sequência de *Longe do Vietnã* (1967) à tomada em teleobjetiva da janela de seu apartamento, de onde veem-se mais janelas e um pátio entre blocos – citação implícita do feito de Godard no filme coletivo. A legenda não condiz com o francês, apenas quando se refere à região sul – lá, do Vietnã, aqui, da cidade de São Paulo – e para afirmar a não ocorrência da rendição pacífica. A alteração é, no entanto, sutil e engraçada, como uma má dublagem. As letras descrevem a calamidade cotidiana dos moradores da periferia – pegar ônibus lotado, ser maltratado pela polícia com síndrome de Capitão Nascimento, ouvir desaforo do chefe –, enquanto a trilha discorre acerca da resistência vietcong aos americanos. “Anunciar as dissonâncias a partir de uma nota em comum”: a guerra imperialista em paralelo com a luta diária do Capão, unificadas pela situação de exílio perpetrada pela ordem capitalista em qualquer e toda escala. Findo prólogo, é anexado um trecho de um episódio do seriado Chaves sobre a falta de água na vila: está dado o mote. Começa, então, a primeira parte denominada *Merda*. Um jovem homem, interpretado por Felipe Terra, combina de encontrar alguém, no dia seguinte, em um set – é um telefonema de trabalho –, a despeito do corre de sua mudança de casa e do risco de não conseguir chegar à zona leste por causa de problemas com as linhas de metrô e trem. Fará o possível, contudo, para não deixar seu colega de emprego sozinho na função. Ilhado, avista

uma pessoa ao fumar diante de uma janela no corredor do prédio; em sua camiseta lê-se “rap é compromisso”. O amigo, o próprio Lincoln Péricles, sobe e, durante um plano que enquadra mais uma janela, por onde os dois são vistos refletidos no vidro, coversam. Toda a sequência que recria a ambiência da Cohab é composta por planos duros, engendrados por detrás de grades e emoldurados pelas paredes da arquitetura estreita dos apartamentos. É noite e está chovendo, ironicamente. O protagonista confessa que não quer deixar a quebrada onde nasceu, mas pena para encontrar uma casa em que haja água no período mais seco do ano. A conversa, nota-se, é conduzida por Lincoln como uma entrevista que acaba misturando fatos da vida do ator à história da personagem. A questão central é, obviamente, qual a possibilidade de se pagar o aluguel de um local em que nunca falte água, com o salário parco de um assistente ou técnico de cinema e publicidade – o próprio filme sendo defrontado, portanto. Se a primeira parte de *Aluguel* aponta o dilema interior – a merda de vida naquele bairro que é também a merda estacionária na privada sem descarga –, a segunda, denominada *Trampo*, mostra o anonimato da exterioridade – o jovem rapaz no trem lotado rumando em direção ao trabalho, com comentários extra-diegéticos do vendedor de Trident (som) e do outdoor do filme *12 Anos de Escravidão* (imagem). Numa estrutura espelhada, volta-se, então, ao Chaves, agora dissonante e explosivo, embalado pela música de Ordinária Hit, para, por fim, amanhecer no Capão Redondo ao som de “good morning, Vietnam!” colado a uma imagem do filme *Mataram Meu Irmão* (2013), de Cristiano Burlan, montado por Lincoln.

Este, sem hesitação, é o trabalho mais refinado de Lincoln Péricles, no qual todas as problemáticas formais e conteudísticas estão sintetizadas com maestria da única maneira possível – o que é é o que é em deslizamento. Consciência e inconsciência, razão e rebeldia, caos e estrutura, permanecem bem dosados ao ponto de momentos de humor, rigidez, didatismo político, vertigem, escatologia, turbulência climática, documentário, surrealismo e história coalescerem em mútuo ajuste, numa constelação. Nele, o espaço fílmico é inerente ao lugar em que se filma e vice-versa, uma façanha de gente enorme.

Ontem, ele me escreveu: “pra mim também tem uma coisa de sofrimento com o espaço, essa coisa da distância daqui pra qualquer lugar, por exemplo, acho cruel, principalmente se você tem que ir e voltar todo dia num busão, de pé. Daí tem sofrimento, em perceber, por exemplo, a rua feita pros carros e a gente dono dela tendo que andar no canto, esmagado. Nas estruturas mesmo, sabe? Quando vem pro cinema, isso pra mim me pega também, porque o quadro já é um recorte violento do mundo todo, tem o quadro e o resto é excluído, então tem o espaço quadro também, que é um espaço onde tento jogar de tudo ali: impulso, razão. Talvez principalmente o inconsciente. Fora do quadro de cinema me interessa apenas ser, pensar, ficar pensando, às vezes me incomoda. Dentro tem um pensamento intrínseco ali, mesmo se for impulso, é consciência da inconsciência, pode ser muito perigoso porque pode ser algo que interrompe um processo real, mas pode ser algo extremamente revelador também, isso me interessa nesse espaço quadro de cinema, jogar com isso, ser impulso e ser também intelecto, pensar, respirar fundo, cuspir, vomitar, tudo junto. E ali é o espaço em que me sinto bem e mal, mas me sinto.” Ele achou que foi uma brisa... Que assim perdure.

Das vagas de experimentação desde o tropicalismo: cinema e crítica.

Rubens Machado Jr.

“É possível conceber os frutos de um Tropicalismo, plural do singular, sem donos, sem heróis nem anti-heróis? Sem vítimas nem monumentos de papel no concreto desarmado? Sem auras do onipresente KAPITAL?”¹

Há evidência suficiente de que o Tropicalismo levou mais longe o projeto moderno nas artes brasileiras, como se o completasse de uma postura crítica mais ampla e profundamente dialética, incorporando sem dogma um espectro de experiências sociais indefinidamente maior, ainda então indeterminado, talvez infinito. Esse espectro de experiências parecia envolver tudo, desde o que de mais nobre se almejasse, ainda que em chave distinta, derrisória ou irônica, até ao que de mais recalcado se percebesse ou de rebaixado se intuisse. Esta hipótese, a que várias almas vanguardistas estiveram desde lá sensíveis, incluindo Glauber Rocha, merece ser retomada com toda a vontade crítica e largueza espiritual possível; isto é, precisa ser tomada em sua própria medida.

O moderno de vocação vanguardista se inicia no Brasil há quase um século nas artes plásticas, literatura, música e dança. Mas chegaria com mais de duas décadas de demora ao teatro. E ao cinema, só com mais duas décadas ainda, ali pela confluência dos anos 1950 e 1960. Talvez não tão diferente assim do resto do mundo, que registrava a agitação sísmica dos “novos cinemas” pela mesma época, em repercussões várias, sentidas como ecos amplificados do neorrealismo italiano, ressoantes desde o pós-guerra europeu, daquela barbárie uma espécie de epifenômeno, compartilhado em ondas concêntricas.

¹ Britto, Jomard Muniz de. “Poesia Interativa – o que é isto?”, in: Cyntrão, S. H. A forma da festa. Brasília: Ed. UnB, 2000, p. 112.

O estrondo maior da Nouvelle Vague se beneficiou sem dúvida do convívio mais próximo da faina crítica, e uma vitalidade cultural de larga tradição crítica no centro da Europa, em que um difuso élan ensaístico aguça o debate mais reflexivo. No filme brasileiro a eclosão moderna, com toda a diferença que se observa entre paulistas, cariocas ou baianos, proporcionou mesmo uma “Revolução do Cinema Novo”, como proclamaria Glauber Rocha. E como, aliás, já aspirava o movimento em sua palavra de ordem inaugural “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” – lema que bem ou mal se espraia por diferentes decênios, e vem se atualizando porventura até os dias de hoje. Por que não? Um pouco como no caso francês, em que não soa impróprio falar de novas vagas. Quase uma para cada nova geração de cineastas.

Apenas que lá, em mais de meio século, já persistem uns remanescentes que não cessam de se espraiair ainda, regularmente, em sístoles e diástoles de uma longevidade delicadamente impávida, para além dos obituários autorais. Estabilidade algo precária, mas persistente, força inerte que mesmo alguma síncope maior como o Maio de 68 não parece extinguir, interromper, nem mesmo contrariar. A turbulência das vagas e contravagas, no nosso caso tropical obedece, porém, dinâmica diferente. Com o Golpe de 64 o Cinema Novo vai reordenar-se, preocupar-se e voltar-se a novos temas, cogitar novas formas antes de se ver desabrocharem as ainda nascituras; vai mesmo lançar-se em autocríticas. Vemos tomar proporções contraditórias de paradoxal riqueza uma segunda vaga cinemanovista, mais crispada de perturbações entre 64 e 68. Filmes como O DESAFIO (1965) e TERRA EM TRANSE (1967) podem ser vistos como revoltas para com o mundo atual mas também o anterior, de que todos fizeram parte em boa medida, e ajudaram a construir com a primeira vaga. Vão se verificar sensíveis e por vezes superlativas as mudanças de rumo e de prumo. Mesmo com o esforço heroico de superar a fratura, tal como se deu na concepção do manifesto maior que foi a Estética da Fome (1965), sintetizando a experiência anterior e iluminando a que transcorria, dotando-as de um mesmo sentido.

Entretanto, filmes como A MARGEM (1967) e O BANDIDO DA LUZ VERMELHA (1968) já trariam uma inescapável terceira

onda, e – note-se – dentro dos mesmos pressupostos colocados pela Estética da Fome, ainda que dela se invertesse algum parâmetro relevante. Mesmo o chamado Cinema Marginal, se desconsideramos o que guardou de autêntica radicalização cinemanovista, e o tomamos como acabado antagônico, terá sua onda subdividida também: Não só o advento do Tropicalismo brota entre 1967 e 1968, como no final desse biênio o que recrudescer da Ditadura com o AI-5 lhe trará uma reordenação necessária. Os marginais terão dali em diante que encarar o ostracismo amadorístico de não submeter ao produtor, à censura nem ao público toda sua produção vindoura; ou procurar, como os cinemanovistas, vínculos com o circuito comercial, ou melhor, com a Embrafilme. É diferente o Marginal de 1969 em diante, são vagas distintas em estilo e mesmo em temática. Se tivemos duas ou três vagas do Cinema Novo, também terá as suas o Marginal.

A rigor os cinemanovistas entram numa terceira onda no final da década, prenunciada já no apagar das luzes, com o brilho e o espalhafato colorido do DRAGÃO DA MALDADE e do MACUNAÍMA. Virá a Embrafilme. E todos irão viver, com a “Abertura lenta, gradual, segura e relativa” depois de 1975, mais dez anos até o final da Ditadura, de uma relação diferente com a Censura, horizontes e posturas que se recompunham. O Estado de Direito ausente alterou ou adulterou os estatutos de criação e as estesias possíveis do moderno e da vanguarda. Até o ciclo superoitista dos anos 70, mais funda repercussão da Estética da Fome, se modificará em meados daquele decênio, depois da posse de Geisel e da morte de Herzog. A vocação vanguardista da modernidade local implicou muita ruptura e autocrítica, apropriação e negação do passado; e passado recente ou remoto, histórico ou mítico. Temos em poucas décadas de transcurso formativo do cinema moderno (e até hoje) muitos acidentes de percurso, súbitas correntezas, mares bravios, aparição de ancoradouros extravagantes entre borrascas e bonanças inesperadas. Período marcado por conturbações em que o mundo provoca projetos estéticos necessariamente diferentes, para uma atividade que se propunha nele, mundo, enquanto vontade artística de sismógrafo. Melhor que de vagas proliferantes seria falar de mar revolto, maremoto. Ou ressaca.

O Tropicalismo foi talvez o movimento mais explosivo e o conceito mais atraente e incendiário no espaço da inteligência brasileira durante a segunda metade dos anos 1960. Abrangeu quase tudo no campo artístico: artes plásticas, música, teatro, poesia. Mas se poderia falar de um gesto, de uma atitude Tropicalista. Parecia ser uma esplêndida saída para tudo aquilo que simplesmente não podia mais se conter nas restrições duras ou limites nauseantes do espírito da época. Espírito relativamente silenciado, com o Golpe de 1964, e de modo mais drástico com o AI-5, em dezembro de 1968 – mas com certa liberdade até então, para as manifestações culturais. Impregnou-se mais ou menos todo o país com aqueles respingos de festividade irônica, ao menos aquele país antenado no rádio, na TV, na mídia impressa. Difícil encontrar artista ou intelectual que não tenha reagido de algum modo. E retrospectivamente, se não tomarmos cuidado, será visto como Tropicalismo, ou a ele associado, tudo o que se fez de mais criativo naquele momento; e, anos depois, muito ainda será designado como Pós-Tropicalista – seja lá o que se possa aí designar.

Cinematograficamente falando, seriam tropicalistas sem maiores dúvidas os filmes de Rogério Sganzerla, mesmo que à sua revelia. Talvez tropicalistas até pelo senso comum, mas também pelo universo deles, sua linguagem, atmosfera, e não só *O BANDIDO DA LUZ VERMELHA* como principalmente *MULHER DE TODOS* (1969); ou *SEM ESSA ARANHA* (1970). Mas também não o seriam os filmes coetâneos de Glauber Rocha ou, por exemplo, de um Cacá Diegues, de um Joaquim Pedro de Andrade? *TERRA EM TRANSE* (1967) é lembrado sempre por vozes decisivas da invenção tropicalista, como as de Caetano Veloso e José Celso Martinez Correia, enquanto um primórdio mais decisivo, experiência impactante que lhes tornou possível o descortinar das novas perspectivas.

É verdade que na imprensa, a crítica de cinema foi um tanto discreta e comedida com o termo. O espalhamento do seu conceito pareceria muito intempestivo, algo volátil demais para um processo de criação que demanda aplicação, fôlego e paciência, tempo e investimento, como este da 7ª Arte. A crítica precisou ver transcorrer mais de uma década, ou duas, para achar nexos

mais fortes, critérios de correspondência que vinculassem ao cinema o tropicalismo. A partir sobretudo de trabalhos universitários, além da maturação de um debate sobre a alegoria, enxerga-se uma pertinência mais substantiva, para além do traço mais óbvio, temático, das cores berrantes, gestos exuberantes, personagens extravagantes. Isto de perceber a presença do tropicalismo em filmes dá-se facilmente desde o seu imediato surgimento, e batismo, com o conhecido artigo de Nelson Motta, dado que se disseminavam comportamentos, e a paisagem humana do país emprestava (e tomava emprestado) tons da nova postura. Estridências hiperbólicas apresentavam-se, inopinadas. E o cinema as captou, realista ou não. Todavia podiam bem ser evidências mais gerais do pop, do iê-iê-iê, da contracultura, do desbunde – sem qualquer especificidade tropicalista, em sua gramática própria.

Mas existiria então uma gramática própria? O que seria, afinal, um cinema tropicalista? Com a distância que temos a tarefa ficaria mais fácil. Mas isso traz também um risco. O fato é que em retrospecto não contamos com muito debate crítico interessado em explicar as correlações entre cinema e tropicalismo. A nosso ver, somente com as variantes fílmicas da forma alegórica sobre os momentos mais expressivos da nossa cinematografia moderna, propostas pela análise de Ismail Xavier², começa a se alicerçar o terreno sobre o qual o cinema e as outras manifestações nomeadamente tropicalistas podem se comparar de modo claro. A filmografia brasileira dos anos 60 e 70 em sua inclinação moderna, vanguardística ou experimental, possui uma complexidade que requeria e requer até hoje análise e estudos aprofundados. Refletindo sobre o seu percurso de crítico, Jean-Claude Bernardet dizia em 1978 que a omissão da crítica sobre os filmes do Cinema Marginal, que eram pouco compreendidos, mas alvo de predileção e debates apaixonados, deve-se sobretudo à falta de instrumental de

2 Allegories of underdevelopment: From the aesthetics of hunger to the aesthetics of garbage. Nova York: NYU [tese de doutorado], 1982. Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

análise. O problema da crítica, incluindo sempre ele próprio, é que ela estaria presa “ao realismo crítico, não podia prescindir de personagens, de enredo; desaparecendo estes elementos de dramaturgia, os críticos não sabiam por onde apreender os novos mecanismos de significação. Ou se aceitava o desafio, o que não foi feito, ou se voltava a uma crítica impressionista baseada no gosto e nos adjetivos, incapaz de elucidar os processos de significação com que operavam estes filmes.”³

O cineasta e escritor João Silvério Trevisan tem dito que sua geração padeceu de uma leitura redutora de Georg Lukács, e do seu realismo crítico, que por seu turno lançava fortes luzes sobre um simbolizar social e histórico dos personagens. Aliás toda a crítica cinematográfica de proa no país teria nos anos 60 possivelmente mais influência de Lukács, a exemplo da italiana, do que da sem dúvida onipresente crítica francesa. Bernardet, cuja fase mais lukacsiana trouxe o importante Brasil em tempo de cinema (1967), vem neste seu livro de 1978, *Trajetória crítica*, antologia de seus artigos autocomentada, propor uma reflexão metacrítica que me parece mais que um produto típico de seu tempo: também é coerente com o seu estilo individual de escrita, além de paradigma eloquente de uma crítica radical⁴. A cada fase pessoal de interesses por que passa em seus textos tem lugar alguma crítica (implícita ou explícita) à fase anterior, isto para além de criticar os discursos alheios e, claro, os filmes abordados. Não é raro que mesmo nos seus textos iniciais, faça num parágrafo a crítica do que expunha no parágrafo acima. Isto quando não propõe numa frase a crítica do que acabou de dizer na frase anterior. Para não ficar a reboque do que dizem os realizadores, os jornalistas, e mesmo a própria

3 Bernardet, Jean-Claude. *Trajetória crítica*. São Paulo: Polis, 1978, p. 237.

4 Lembremos, por exemplo, aquela “co-naissance”, que também é “connaissance”, recuperada por Barthes: “Toda crítica deve incluir em seu discurso (mesmo que fosse de modo mais indireto e pudico) um discurso implícito sobre ela mesma; toda crítica é crítica da obra e crítica de si mesma; para retomar um trocadilho de Claudel, ela é conhecimento do outro e co-nascimento de si mesmo ao mundo.” Barthes, Roland. “O que é a Crítica” [1963], *Crítica e verdade*. trad. Leyla Perrone-Moisés. 3ª ed., São Paulo: Perspectiva (Debates), 2003, p. 160.

crítica, os críticos como Bernardet propõem um olhar seu, como analista. Vale dizer, como historiador, como pedagogo, ensaísta, curador – e, entre essas figuras todas, um certo e igualmente necessário substrato crítico.⁵

Além da presença crescente dos estudos universitários, vemos ultimamente, com certa consolidação da cultura cinéfila no país, verdadeiro progresso na crítica. E afirmação de uma nova ideologia. Faz parte de uma autêntica e verificável praga cinéfila o entregar-se a uma ciranda de filmes, cada um remetendo inelutavelmente a outro, desvio da mentalidade colecionista, em última análise fetichizante, regressão de colecionador de figurinhas. Já fomos mais interdisciplinares, e precisamos retomar com força esta tradição, quem sabe aproveitando a universidade. Pensar um filme pode remeter também ao seu assunto, aos conteúdos despertados pela experiência estética que ele nos proporciona. Além de a outros filmes, o crítico pode remeter-se à sociedade, à história, à cultura, às artes, ou seja, à sua bagagem pessoal de experiências e conhecimentos. É verdade que nunca fomos muito fortes nisso, e trata-se de um fenômeno também global. Está aí o próprio Tropicalismo como baliza comprobatória dessa autossuficiência cinematográfica. Mas num ponto nossa crítica já teve largueza interdisciplinar: sabia procurar os conteúdos sociais e políticos. Um artigo da excelência de “As rebarbas do mundo”, de Bernardet⁶, sobre o sumiço da História no cinema vérité de Jean Rouch pode ilustrar esta grandeza inegável da ambição crítica que se desenvolvia no debate local. É bem verdade que também ele redundava amiúde em praga ideológica, naquilo que a crônica contemporânea do impagável Nelson Rodrigues esculachava como crítica “promocional”.

5 Argumentos nessa direção de equiparar as tarefas críticas de distintos agentes podem ser encontrados em artigo de Jacques Aumont que indiquei para publicação em Campinas: “Meu caríssimo objeto: reflexões sobre uma pedagogia das imagens em movimento” [1993] trad. Luciana Artacho Penna, *Imagens* n°5, Ed. Unicamp, 1995, pp. 18-27.

6 Bernardet, Jean-Claude. “As rebarbas do mundo”, *Revista Civilização Brasileira*, ano I n°4. Rio: set. 1965, pp. 249-256.

Filmes radicais, se bem analisados, revelam-se também eles críticos de cinema. Já se disse que um filme empenhado ou de vanguarda reescreve a história do cinema. A crítica, mais que auxiliar ao desenvolvimento do cinema, é por ele auxiliado. Data com certeza do lançamento de O BANDIDO DA LUZ VERMELHA a mudança de juízo acerca da ingenuidade colonizada do humor das Chanchadas, e não do que começou a suceder na crítica e no cinema dos anos 70. Há também que contar com uma cultura crítica. Algo que a forma e informa, mas se encontra disseminado nas escolas, cineclubes, imprensa, literatura, HQ, música. Muitas vezes é mais crítico que a crítica sobre um filme ou novela a coluna de um humorista, a passagem de um conto, a observação de um antropólogo ou depoimento de um cidadão em reportagem. Andou muito desaparecido o debate público de obras audiovisuais, sintoma disso é o declínio do cineclubes substantivo. A doença cinéfila vem daí. E a crescente tendência à especialização dos saberes e da vida universitária paga um preço alto no que tange à boa formação crítica.

Hoje numa fala de colóquio sobre cinema e audiovisual os conceitos vivem interessando sobremaneira e brilham sempre mais que as obras que deviam por eles ser iluminadas. Conceitos de grife, boa procedência por certo, são o mantra do eclipse de seu real valor de uso, em benefício de seu valor de troca na academia. E a Crítica parece mandar lembranças. As obras de fato não estão mais interessando? Não é bem o caso. Falta uma crítica imanente das obras em que elas venham bem descritas, prolongando a experiência de seu efeito. Os objetos criticados não podem falar mais alto quando a análise não os faz falar, ela cede lugar ao comentário brilhante de conceitos-fetiche, que tomam o posto da “interpretação”. Na melhor das hipóteses o desejo de interpretação infelizmente se apressa, impaciente. O interpretacionismo precoce seria hoje a doença infantil da crítica imanente. Essa histeria interpretativa é ainda pior quando apaziguada pelo simulacro de um pretense comentário “erudito”, filosofante: o comentário “interpretativo” é menos incômodo que a verdadeira interpretação, juízo fundado na obra mesma.

Ora, a força das obras, na experiência que nos causam, precisa ser mais bem avaliada. Já se disse que um filme ra-

dical reescreve a história do cinema. Uma obra empenhada ou de vanguarda, se bem analisada, revela-se com frequência boa crítica de outros filmes. N' *O BANDIDO DA LUZ VERMELHA*, choque do novo foi convincente, creio que possa ser tomado aqui com bom exemplo na medida em que ele chega como forma cinematográfica inusitada e provocativa, cuja virulência está na fusão moderna de elementos da Chanchada à perspectiva crítica perante o Brasil aberta pelo Cinema Novo. Quem sabe seja possível afirmar categoricamente que foi a partir das sessões do *BANDIDO* que nunca mais se registraram descasos ou reprimendas intelectuais à Chanchada. Isso foi talvez percebido por todos, ainda que não aflorado nos termos da racionalidade de um debate público em curso: uma sessão de cinema, muito mais que qualquer artigo da crítica; em todo caso, bem antes deles. Algo naquele discurso fílmico propunha uma reinterpretação da história do cinema brasileiro que parece ser peça importante na inversão de perspectiva que se deu a propósito do uso do humor, da paródia. E da própria Chanchada, cuja fortuna crítica andou em baixa até então (com claro posicionamento negativo por parte dos cinemanovistas), e que passa a ser revalorizada intelectual-mente a partir dessa época.

Temos, por um lado, como desafio da tarefa crítica, encarar uma história do cinema experimental, assim nomeado como um conjunto de manifestações estéticas que primam pelo princípio de escapar aos padrões sedimentados na expectativa do público e na racionalidade da crítica num dado momento conjuntural. Neste sentido, uma promissora mas ainda maltratada história da crítica deveria fornecer o mais avançado subsídio para a elaboração da verdadeira história do cinema experimental. A experimentação cinematográfica neste sentido amplo, compreendendo tudo o que vocacionalmente escapa ao mainstream, agride o convencional e nega as modalidades ou práticas dominantes, configura para o bom crítico o seu mais exigente e desafiador objeto. A história do cinema experimental começa a ser escrita mundialmente só no início dos anos 1970. Antes disso, apenas livros e ensaios parciais, localizados, do underground estadunidense, das vanguardas dos anos 20

contempladas de um pós-guerra europeu, ou a arte deste e daquele realizador, e sua geração etc.

Fundamental também é integrar ao panorama experimental como no de vanguarda o filme político, o agit-prop, o filme militante com frequência observadores daquele princípio básico atribuído a Maiakovski: não há conteúdo revolucionário sem forma revolucionária. Com isto, mesmo os mais “conteudistas” intuem que é preciso mexer com a forma também; a forma convencional, suspeita-se, não vai mexer muito com os conteúdos. Há aí uma vontade artística que se associa à vontade política, num encadeamento em que uma passa a exigir a outra, ainda que tardiamente, ainda que demore o tempo de uma maturação pessoal e coletiva do processo de trabalho criativo. A diferença conhecida dos filmes experimentais para com o restante dos filmes de esquerda feitos no país é notável. Entretanto a zona limítrofe entre um campo e outro não me parece muito fixa e estabelecida. Isto se deve de algum modo ao pouco interesse e mesmo pouco preparo da crítica para a discussão tanto do aspecto político quanto do formal e estético do nosso cinema mais experimental. A boa crítica, como disse Siegfried Krauer, não é a que conhece só cinema, é a que conhece também o assunto dos filmes, exigindo uma formação dupla do analista: em arte e em sociedade. O cientista social ingênuo em estética e cinema não terá muito o que dizer sobre um filme experimental, mesmo que se interesse. Um crítico de cinema pode enquanto cinéfilo típico avaliar bem uma obra estilisticamente, mas pouco terá a dizer de um filme além de clichês sobre o ponto de vista político, histórico, psicológico etc. O filme experimental é aquele que tenta fazer aquilo que é potencialmente possível com o cinema mas que nenhuma prática está fazendo; aquilo que é potencial do cinema e ultrapassa ou surpreende os parâmetros com que a crítica está trabalhando.

Um dos interesses centrais do cinema experimental tem sido o de fazer aquilo que interroga o que estamos fazendo; seja na sociedade; seja na própria atividade cinematográfica. Como definição provisória, estamos diante de algo que é difícil de se sair definindo, pois depende de circunstâncias singulares, depende do que está sendo praticado, é nesse caso uma questão

viva a ser resolvida. A teoria do ensaio como formalização do pensamento é indispensável no auxílio a esse debate. A partir do momento em que você começa a praticar determinadas leis de construção formal do filme, dentro de um estilo convencionado, de uma modalidade, isso passa a não ser mais experimental, isso é trabalho de artesanato acadêmico. Então, a questão da vanguarda se repõe, pois ela nega por programa o que se convencionou. Nem todo filme experimental pode se pretender de vanguarda, ou deveria de fato ter vínculos com alguma vanguarda, pois ao contrário do que nela se propõe, ele não constrói junto com a obra um programa manifesto de conceitos, implicando ruptura ou negação para com um legado prático ou teórico. Embora ambos se inclinem pela negação de um status quo, no experimental há mais latência estética que evidência programática. Este é um dos motivos pelos quais o conceito de experimental seria mais abrangente que o de vanguarda. Ele admite também gente que está tateando num fazer artístico extraordinário, às vezes de grande invenção, mas sem a ambição manifesta de dialogar necessariamente com esse ou aquele conceito, tradição ou proposta – isso viria a ser nos experimentais um gesto posterior da interpretação crítica, e porventura fora da experiência autoral de criação.

O que eu quero dizer com isso tudo é que a produção mais questionadora do status quo no período que nessa hipótese aqui seria sobretudo a experimental vai ter um perfil escapando muito dos parâmetros mais sólidos com que a esquerda ou a teoria social pensava no campo cinematográfico. Se formos aos termos mais gerais da vaga tropicalista (um termo que logo colou, e demais até, abrangendo com abuso coisas muito distintas entre si) mesmo alguns dos mais penetrantes artigos de recepção da onda experimental no fim dos anos 60 se interessaram mais pelos seus limites que pelas suas virtudes. Um texto brilhante e incontornável como o de Roberto Schwarz, “Cultura e política, 1964-1969”⁷, pode ser considerado ainda hoje o mais paradigmático ou representativo dessa resistência da esquerda

7 Schwarz, Roberto. “Cultura e Política: 1964-69”, O pai de família e outros estudos. Rio: Paz e terra, 1978, pp. 61-92.

contra o tropicalismo, fornecendo argumentos, intuições e instrumentos conceituais, embora ultrapasse essa questão e revelou-se sob certos aspectos atual (e mais ainda com Gilberto Gil chegando ao Ministério da Cultura). É enorme, todavia, a sua utilidade para se pensar a produção cultural e artística pós-68 no país – incluindo-se a que estamos aqui abordando.

Nesse artigo, em vez de analisar obras a fundo, tal como o ensaísta costuma fazer, de modo singular e singularizante, em crítica imanente, circunstanciada em perspectiva social apoiado em lapidar detalhamento formal, sensível e nuançado, o objeto aqui é algo como uma experiência direta da eclosão tropicalista. Constitui certa morfologia de um conjunto de obras reconhecíveis, porém relativamente anônimas. Isto é, não são ali nomeadas ou, em todo caso, não discutidas criticamente enquanto obra experienciada em sua unidade forte ou inteireza. Os atributos formais presentes nesta análise de obra coletiva, amalgamada na descrição, corresponde ao conjunto das obras instauradoras ou, em determinado sentido, as mais ruidosas do movimento todas do seu início, dado que o ensaísta escreveria entre 1969 e 1970, já no exílio. Toma o Tropicalismo como uma resposta à participação, um desdobramento ou contrapartida ao processo promissor que se instaurava ao longo de um aprendizado proposto pela década de 60. Nem poderia se dar de outra maneira sua aproximação, uma vez que o seu percurso e o substrato essencial da tarefa crítica então mobilizado articularia exigente leitura crítica, de intervenção, num momento de particular culminância da história cultural e política de toda uma geração. Justifica-se ademais tal reação intelectual pelo caráter promocional mercadológico assumido pelo fenómeno tropicalista, ainda que contraditoriamente. A unidade conjuntiva se incrementaria pela ação fetiche dos media. Isso ajuda a conferir inequívoca coerência ao que Schwarz descreve, enfim, àquele amálgama que se estabelece e se enuncia entre as obras no seu conjunto, em seu próprio modo de veiculação.

O que se pode objetar é que muito embora a sua crítica se vincule a parte bastante considerável do que se produziu, certas obras, já num primeiro momento, e sobretudo na sua sequência, questão de meses ou anos, se distinguem, fornecem

experiência de significado inovador mesmo na direção crítica reclamada por parte da esquerda, ou pela perspectiva no ensaio delineada. E isto não se pode suspeitar muito a partir daquela descrição inicial meio genérica proposta por Schwarz – a qual no entanto permanece, via de regra, surpreendentemente válida, ainda que faltem ali as usuais análises formais de seu mais característico viés de crítica imanente (nesse ponto o célebre ensaio, caso não seja um tanto metafísico, tem permitido uma leitura desse tipo). O que irrompe de contemporâneo em muitas das obras artísticas provocará entrementes centelhas de interrogação: seu espalhafato inventivo, por vezes visionário ou histérico⁸, deixa imaginar nexos de experiência histórica bastante curiosos. Qualquer que seja o nome que se dê no futuro para o conjunto e os subconjuntos de obras daquele período tropicalista (ou pós-tropicalista), devem ser incluídos por certo filmes como os de Rogério Sganzerla. Talvez ele mesmo intuísse algo nessa direção, ao manifestar-se sempre avesso ao movimento tropicalista tal qual se alastrava. Bressane, por seu turno, se perfilará também um tanto indiferente, a certa distância um tanto blasé, na verdade escolhendo entre vagas de erudição mais ancestral, destilando uma visão própria.

O que se diria sobre o ritmo de interpretações do Cinema Marginal vale em parte para a elucidação do Tropicalismo cinematográfico. A diferença entre os filmes é às vezes brutal, os conceitos mais pertinentes configuram um espectro muito largo, que mesclaria diferentes esferas da experiência cultural e artística. Vindo até aos anos 1970, a estratégia para enfrentar o problema inclui necessariamente análise exigente dos filmes do período (não só os considerados marginais, mas algo também dos cinemanovistas). E cotejar as análises com o quadro de outras manifestações artísticas; o cinema amador e experimental feito em Super-8 ou em Vídeo ocupam aí um lugar

8 Vejam-se tais noções já nos primeiros trabalhos panorâmicos sobre o Cinema Marginal: Ferreira, Jairo. *Cinema de Invenção*, São Paulo: Max Limonad, 1986. Ramos, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973): a representação no seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987. Bernardet, Jean-Claude. *O vôo dos anjos*: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1990.

privilegiado, pois desafiam o crítico exatamente nesta direção interdisciplinar da análise (que, com a febre cinéfila, andou em baixa). Em analogia com a incorporação dos tropicalistas a todo discurso musical e poético, do rock ao folclore passando pelo erudito, conspurcando seu tecido musical de importações esconjuradas e regressões transgressoras, o cinema trouxe o cultivo do cotidiano moderno-conservador, a vivência concreta da urbanização contemporânea, até ali reprimida pela consciência “cult” (que ainda repudiava guitarra elétrica em MPB!). Tratava-se de equiparar as forças produtivas estéticas às forças produtivas vividas na pulsação do existente, da experiência, do local. Este cinema dito marginal, como um novo cinema novo, incorporava um país pós-indústria cultural, ou fabricado por ela, absurdamente integrado na mídia. Neste sentido exprimem singularmente, de modo mais dificultoso e controverso, o que o próprio Tropicalismo tentava exprimir noutros parâmetros de linguagem.

Ao contrário dos “marginais” Sganzerla e Júlio, Glauber teve reação favorável ao Tropicalismo, que viu como uma retomada do Modernismo de 1922, em particular da Antropofagia de Oswald de Andrade. Justifica que “seria um mal maior uma filosofia de importação que não corresponde à história”⁹. Deste modo as vanguardas locais podem ter livre curso. Postula assim que o “surrealismo para os povos latino-americanos é o tropicalismo”. E que “Buñuel é um surrealista e seus filmes mexicanos são os primeiros filmes do tropicalismo e da antropofagia.” Glauber repensa assim o Tropicalismo em parâmetros históricos dos mais sugestivos e promissores, liberando-o da amplitude rebelde e passageira, mesmo aquela que a esquerda ortodoxa identificava. Para ele, a “função histórica do surrealismo no mundo hispano-americano oprimido foi aquela de ser instrumento para o pensamento em direção de uma liberação anárquica, a única possível. Hoje utilizada dialeticamente, em sentido profundamente político, em direção do esclarecimento e da agitação.”

9 Rocha, Glauber. “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma 69”, *Revolução do Cinema Novo*. Rio: Alhambra, 1978, pp. 120-121.

Nesta direção, o Tropicalismo e o Pós-Tropicalismo renovam possibilidades ainda hoje. Jomard Muniz de Britto recoloca as mesmas questões que ressoam no discurso tropicalista de Glauber: “Temos e somos quantas caras, abismos, máscaras, defasagens, desequilíbrios?”¹⁰ Celso Favaretto tem trabalhado na direção de pensar um Pós-Tropicalismo no quadro de suas heranças mais consequentes para as questões do contemporâneo no país. Enquanto isso Jomard responde com outra pergunta: “Quantas décadas ainda passaremos para ‘entender’ A IDADE DA TERRA?”

¹⁰ Britto, J. M., op. cit..

Sobre os autores

Dalila Martins

Bacharel em Audiovisual pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde faz mestrado em História, Crítica e Teoria de Cinema. Sua pesquisa atua no cruzamento entre as áreas de Estética e Filosofia da História, a partir da análise das relações entre Paisagem e Intertextualidade na obra de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Como artista, já expôs alguns trabalhos em vídeo, 11:11:11, Estrato, () e NU, este último em coautoria com Carlos Fajardo. Faz parte da redação da Revista Cinética desde 2013.

Dellani Lima

Diretor e ator paraibano, radicado em Belo Horizonte há 15 anos. Tem uma filmografia com mais de 30 trabalhos, entre curtas e longas-metragens. Dellani atuou nos longas “Os Residentes” de Tiago Mata Machado (2010), “Linz - quando todos os acidentes acontecem” de Alexandre Veras (2012), “Faroeste” de Aberlardo de Carvalho e “Tropykaos” de Daniel Lisboa (ainda em processo), entre outros curtas e médias. (É co-autor com Marcelo Ikeda da publicação “Cinema de Garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro o século XI”).

Denilson Lopes

Professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisador do CNPq e autor de No Coração do Mundo: Paisagens Transculturais (Rio de Janeiro, Rocco, 2012), A delicadeza: estética, experiência e paisagens (Brasília, EdUnB, 2007), O homem que amava rapazes e outros ensaios (Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002) e Nós os mortos: melancolia e neo-barroco (Rio de Janeiro, 7Letras, 1999), organizador, ao lado de Andréa França, de Cinema, globalização e interculturalidade (Chapecó, Argos, 2010) e organizador de O cinema dos anos 90 (Chapecó, Argos, 2005).

Érico Araújo Lima

Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC, na linha de pesquisa de Fotografia e Audiovisual. É pesquisador no Laboratório de Estudos e Experimentações em Audio-

visual (LEEA-UFC). Junto a um grupo de amigos, escreve críticas no blog “Sobrecinema” (sobrecinemarevista.blogspot.com.br).

Jean-Claude Bernardet

Um dos principais críticos de cinema do país. Atuou em sete filmes, dirigiu cinco, escreveu nove roteiros, três romances, duas biografias e tem 18 livros sobre cinema. Francês radicado no Brasil, foi professor de roteiro no curso de cinema da Escola de Comunicações e Artes da USP. Mantém um blog no endereço www.jcbernardet.blog.uol.com.br

Luís Alberto Rocha Melo

Cineasta, pesquisador e professor do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF. Dirigiu os longas-metragens *Nenhuma fórmula para a contemporânea visão do mundo* (ficção, 2012) e *Legião estrangeira* (doc., 2011); o curta-metragem em 35 mm *Que cavacão é essa?* (ficção, 2008) e o média-metragem *O Galante rei da Boca* (doc., 2004). Seu primeiro trabalho como diretor foi *Alex Viany – Um documentário em vídeo* (1990), seguido pelos experimentais *O desejo de Deus* (1992), *A projeção no cinema* (1993), *Fernando Py* (1994), *Fragmentos – Uma narrativa intranquila* (1997) e *O trapezista* (1999).

Marcelo Ikeda

Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC), com mestrado em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Trabalhou na ANCINE entre 2002 e 2010, exercendo diversas funções. Realizou diversos curtas-metragens, entre eles *O posto* (2005), *Eu te amo* (2007) e *Carta de um jovem suicida* (2008). Curador da Mostra do Filme Livre (RJ), crítico de cinema e coautor, com Dellani Lima, do livro *Cinema de Garagem: um inventário afetivo do jovem cinema brasileiro do século XXI*.

Rubens Machado Junior

Livre-Docente em História e Crítica na Eca-Usp, onde se doutorou, estágio na Paris 3; pós-doutor na Unicamp. Integra editorias de *Cine-Olho*, *L'Armateur*, *Infos Brésil*, *praga*, *Sinopse*, *Rebeca*. Curador da mostra *Marginália 70*, Itaú Cultural. Lidera o grupo de pesquisa *História da experimentação no cinema e na crítica*.



FILMES

Programação

01/08, sexta-feira

19h – ABERTURA

Farra dos brinquedos + O Clube

2/08, sábado

16h – O sol nos meus olhos

17h30 – A mulher que amou o vento

19h – Já visto jamais visto

3/08, domingo

16h – Onde Borges tudo vê

17h30 – Ferrolho

19h – Pingo d'água

5/08, terça-feira

16h – A balada do Provisório

6/08, quarta-feira

17h30 – Mataram meu irmão

19h – Aquilo que fazemos com nossas desgraças

7/08, quinta-feira

17h30 – Nenhuma fórmula para a contemporânea visão do mundo

19h – Amador

8/08, sexta-feira

10h – Curtas (sessão escola): A queima; E; Em trânsito;
Mauro em Caiena; No interior da minha mãe

18h – Sopro

19h30 – Linz

9/08, sábado

16h – Pinta

17h30 – Semana santa

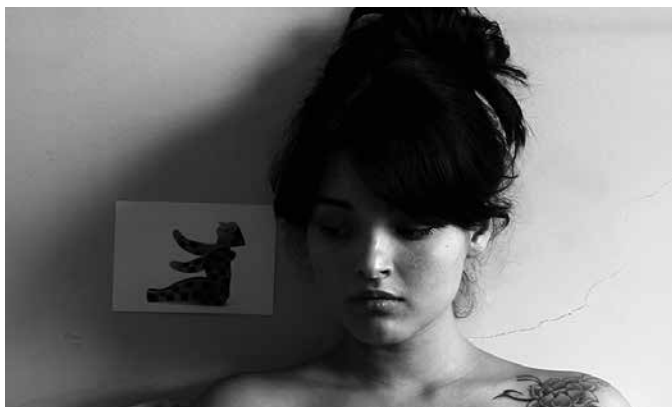
19h – Jardim das espumas

10/08, domingo

16h – Feio, eu?

17h30 – Djalioh

19h – Paixão e virtude



A balada do provisório

2012, 86 min, RJ

Dois dias na vida de André Provisório; que ganha uns trocados como detetive particular, aviãozinho e sedutor cara-de-pau. Entre um biscate e outro, conhece Mariana - aspirante à atriz de teatro picareta experimental.

DIREÇÃO E ROTEIRO: Felipe David Rodrigues; **FOTOGRAFIA:** Daniel Neves; **MONTAGEM:** Pablo Nery French; **TRILHA MUSICAL:** Augusto Malbouisson e Gabriel Ares; **PRODUÇÃO:** Christian Fishgold, Vinicius Alexandrino e Éthel Oliveira; **PRODUTORA:** Maria Gorda Filmes e Canal Brasil; **ELENCO:** Edson Zille, Clara Maria, Thiare Maia, Helena Ignez e Otávio III.

Classificação indicativa: 16 anos.



Amador

2013, 95 min, SP

Henrique é um cineasta que realizou obras que quase ninguém viu. Um marginal por falta de opção. Próximo de completar 40 anos, enfrenta um momento difícil de sua vida com o fim de um relacionamento. Decide realizar um novo filme, sua obsessão é encontrar um rosto como paisagem. Filmar para ele é uma necessidade, lhe restam poucas opções.

DIREÇÃO E ROTEIRO: Cristiano Burlan; **PRODUÇÃO E PRODUÇÃO EXECUTIVA:** Natália Reis; **MONTAGEM:** Marcelo Paes Nunes; **FOTOGRAFIA E CÂMERA:** Rafael Nobre e Fernanda Brito; **SOM DIRETO:** Elionai Dias; **DESENHO DE SOM E MIXAGEM:** Guilherme Garbato e Guilherme “Xibrusk” Schildberg; **TRILHA SONORA ORIGINAL:** Guilherme Garbato e Gustavo Garbato; **FINALIZAÇÃO DE IMAGEM E CORREÇÃO DE COR:** Lucas Negrão; **ARTE:** Tiago Marchesano; **ELENCO:** Henrique Zanoni, Gustavo Canovas, Rejane Kasting Arruda, Flávia Couto, Chantal Cidonio, Simone Makhmra, Fernanda Viacava, Patrícia Spier, Natália Kwast, Beatriz Paganini, Yolanda Gentileza, Márcia Pandeló, Jean Claude Bernadet, Jorge Larrosa, Lincoln Pérciles, Cláudio Gonçalves, Eduardo Bordinhon; **PRODUTORA:** Bela Filmes.

Classificação indicativa: 10 anos.



A mulher que amou o vento

2014, 67 min, MG

Uma fábula visual de Ana Moravi. - Amo você! Diz o vento a tudo que ele toca. - Amo você e você é parte de mim.

DIREÇÃO: Ana Moravi; **ASSISTENTE DE DIREÇÃO, PRODUÇÃO E STILLS:** Maria Caram; **ROTEIRO:** Ana Moravi; **FOTOGRAFIA:** Dellani Lima; **SOM DIRETO, DESENHO DE SOM E TRILHA ORIGINAL:** Miguel Javaral; **MONTAGEM:** Ana Moravi & Dellani Lima; **FIGURINO:** Ana Moravi & Dani Cristine; **PREPARAÇÃO CORPORAL:** Yayá Costa; **REALIZAÇÃO:** Colégio Invisível; **PRODUÇÃO:** Ana Moravi & Dellani Lima; **ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO:** Jô Moraes, Maria Isabel Vieira, Maria de Lourdes Vieira, Maria Rita Vieira, Salomé Menezes, Ernani Gomes, Eloy Alves Magalhães, Eder Sabino, Eduardo Pires; **ELENCO:** Thaís Dahas e Dellani Lima; **FIGURAÇÃO:** Daniel Nascimento Pereira, Eloy Alves Magalhães, Domingos Taciano.

Classificação indicativa: Livre.



Aquilo que fazemos com as nossas desgraças

2014, 60 min, PR

Formado por imagens apropriadas de diversos suportes, o filme narra a fábula dos Monstros, descrevendo a condição humana a partir de uma percepção trágica e desoladora.

DIREÇÃO, PRODUÇÃO, MONTAGEM: Arthur Tuoto.

Classificação indicativa: Livre.



Djalioh

2011, 76min, RJ

Djalioh é um ser estranho. Nascido no Brasil, vai para França aos 16 anos e apresenta-se de maneira não convencional, revelando-se “o idiota da família”. Incompreendido pela sociedade, sofre por amar Adèle, que está de casamento marcado com o primo Paul, pai de criação de Djalioh. O filme é uma adaptação livre do conto “QuidQuid Volueris – estudos psicológicos”, de Gustave Flaubert, escrito em 1837, quando tinha 16 anos.

DIRETOR: Ricardo Miranda; **PRODUÇÃO EXECUTIVA:** Ricardo Miranda, Barbara Vida e Beth Formaggini; **FOTOGRAFIA E CÂMERA:** Antonio Luiz Mendes; **FIGURINO:** Luisa Tavares; **SOM:** Victor Quintanilha; **EDIÇÃO:** Pedro Bento e Ricardo Miranda; **DIRETORAS ASSISTENTES:** Clarissa Ramalho e Joana Oliveira; **COLABORAÇÃO AFETIVA NA MONTAGEM:** Joana Collier; **EDIÇÃO DE SOM:** Carlos Cox; **MÚSICA ORIGINAL:** Flavia Ventura Tygel, Ragas Alberto Marsicano; **ELENCO:** Barbara Vida, Mariana Fausto, Octávio III; **ATORES CONVIDADOS:** Helena Ignez, Tonico Pereira; **PARTICIPAÇÃO ESPECIAL:** Cátia Costa; **PRODUÇÃO:** Ricardo Miranda e 4Ventos

Classificação Indicativa: 16 anos



Feio, eu?

2013, 70 min, BR

Filme Manifesto, Feio, Eu? Foi realizado a partir de uma oficina para atores (Personagens em Busca de Um Filme) realizada na Lapa, Rio de Janeiro, estendeu-se em locações em Paris e Kerala (Índia). Multifacetado como um caleidoscópio, os personagens surgem em cenas e seqüências também em multi-telas.

Realizado com diversas mídias de captação de imagens Feio, Eu? Usa este signo da variedade, imposto pela produção independente, como experimentação e linguagem.

Ficção? Documentário? Transpondo os limites de estilo, Feio, Eu? Navega num mar de metáforas, políticas filosóficas e musicais, do Príncipe Harry a Heráclito, passando por uma série de autores como Rimbaud, Brecht, Nietzsche, Bispo dos Rosários e Eduardo Viveiros de Castro, captando um país contraditório e original.

DIREÇÃO, CONCEPÇÃO E ROTEIRO: Helena Ignez; **ARGUMENTO E PRODUÇÃO:** Helena Ignez e Barbara Vida; **MONTAGEM:** Vinicius Nascimento; **COORDENAÇÃO DE MONTAGEM:** Ricardo Miranda; **FOTOGRAFIA:** Yadu Vijayakrishnan, Diogo Cavour, Eduardo Raccach, Hélène Truong Hung-Quang, Eurydice da Silva, Frank Medioni; **TRILHA SONORA:** Helena Ignez e Vinicius Nascimento; **EDIÇÃO DE SOM:** Ricardo Mansur; **MIXAGEM:** Youssef Jordy; **CARTAZ:** Luiz Rosemberg Filho e Gabriel Bilig; **Elenco:** Barbara Vida, Célia Maracajá, Glauber Luz, Helena Ignez, Helô Beck, Luciana Froes, Maira Gerstner, Peter Kronos, Ramon de Angeli, Sandro Karnas, Thaïs Dahas, Vanessa Virões, Vinicius Lucena; **PRODUTORA:** Mercúrio Produções.

Classificação indicativa: 14 anos.



Ferrolho

2012, 91 min, PE

Enquanto um time de futebol realiza seus jogos acontecimentos são vivenciados nos interiores das casas. Noutros espaços o barro é a medida do conflito de uma família.

DIREÇÃO E ROTEIRO: Taciano Valério; **DIREÇÃO DE PRODUÇÃO:** Alexandre Soares, Ludmilla Carvalho, Natália Lopes; **PRODUÇÃO EXECUTIVA:** Alexandre Soares, João Molins; **DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA:** Breno César; **MONTAGEM:** César Pinheiro ; **SOM:** Guga S. Rocha; **TRILHA SONORA:** Thera Blue; **ARTE:** Yanna Luz; **FIGURINO:** Yanna Luz/Talitha Farias/ Camila Pessoa; **PRODUÇÃO LOCAL:** Yanara Galvão; **ELÉTRICA E ILUMINAÇÃO:** Pablo Giorgio ; **1º ASSISTENTE DE DIREÇÃO:** Felipe Lavourato; **2º ASSISTENTE DE DIREÇÃO:** David Sobel/ Raphael Rio; **PREPARAÇÃO DE ELENCO:** David Sobel; **CONTINUIDADE E CLAQUETE:** Raphael Rio; **ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA:** Flávio Gusmão; **ASSISTENTE DE SOM:** Allan Kleriston Pequeno; **ASSISTENTES DE ARTE:** Camila Pessoa/ Talitha Farias; **ASSISTENTES DE PRODUÇÃO:** Robson Casé/Israel Inácio; **PLATÔ:** Andresa Ventura; **MOTORISTAS:** Marcelo Alves/Ioclécio Lima; **STIL:** Hugo Sá; **PROJETO GRÁFICO:** Bruno; **MAKING OF:** Hugo Sá; **ELENCO:** Paulo Philippe, Zezita Matos, Servílio de Holanda, Julliana Soares; **PRODUÇÃO EXECUTIVA:** Alexandre Soares, João Molins; **ROTEIRO:** Taciano Valério; **FOTOGRAFIA:** Breno César; **MONTAGEM:** César Pinheiro; **SOM:** Guga S. Rocha; **DIREÇÃO DE ARTE:** Yanna Luz; **Cenografia:** Thalita Farias; **Figurino:** Yanna Luz Thalita Farias Camila Pessoa; **PRODUTORA:** Taquary Filmes.

Classificação indicativa: 18 anos.



Já visto jamais visto

2013, 54 min, SP

Uma ficção afetiva, um percurso de invenção, um diálogo visual entre memórias e sentimentos do autor a partir de imagens de sua família, amigos, paixões, pinturas e viagens, que filmou e guardou ao longo de mais de 40 anos de atividade cinematográfica, só agora recuperadas. Segmentos de filmes realizados, de vida pessoal, fragmentos de filmes esboçados, nunca revistos nem editados, imagens como seres outros que nos alteram a percepção do presente, ausências interferindo numa vida que lhes é posterior, imprevisível.

ROTEIRO E DIREÇÃO: Andrea Tonacci; **PRODUÇÃO EXECUTIVA:** Patrícia Mourão; **FOTOGRAFIA ADICIONAL:** Mark Perlmann; **MONTAGEM:** Cristina Amaral; **TRILHA SONORA ORIGINAL:** Ruy Weber; **CATALOGAÇÃO DE ACERVO:** Max Fagotti.

Classificação indicativa: Livre.

Linz - quando todos os acidentes acontecem

2013, 82 min, CE

O acidente é aquilo que se arma como uma contingência, aquilo por onde se perde o controle. O acidente persegue uma disposição para o acaso através de uma atemporalidade, uma espécie de fora da história. Ao mesmo tempo é através do acidente que se pode armar uma saída para uma outra compreensão da história e, principalmente, daquilo que sobra como memória fixa ou monopólio da memória fixa. Como imprevisto, o acidente se coloca numa linha de frente, um confronto, como aquilo que provoca uma aderência ao corpo, para o corpo, atravessa e rasga um corpo possível e se move. Diante de uma mobilidade infinita, porque não é previsível nem planejado, o acidente é todo movediço, circular e tocado por um rodopio incessante, que é também elíptico, rompido, mas também contínuo.

DIREÇÃO E ROTEIRO: Alexandre Veras; **ARGUMENTO E ROTEIRO:** Alexandre Veras e Manoel Ricardo de Lima; **DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA:** Ivo Lopes Araújo; **SOM DIRETO, EDIÇÃO DE SOM, TRILHA:** Danilo Carvalho; **PREPARAÇÃO DE ATORES:** Armando Praça; **ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO:** Luiz Bizerril; **DIREÇÃO DE PRODUÇÃO:** Camila Battistetti; **DIREÇÃO DE ARTE E FIGURINO:** Euzébio Zloccowki / Thais de Campos; **PRODUÇÃO EXECUTIVA:** Luana Melgaço; **MONTAGEM:** Frederico Benevides; **ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO EXECUTIVA:** Caroline Louise; **ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO, CATERING:** Ioneide Lima; **PLATÔ:** Jessé Pereira, Leo Carrero; **ESTAGIÁRIA DE PRODUÇÃO:** Viviane Rocha; **ASSISTÊNCIA DE MONTAGEM:** Claugéane Costa; **MIXAGEM DE SOM:** Érico Sapão; **1º ASSISTENTE DE CÂMERA:** Eudes Freitas; **2º ASSISTENTE DE CÂMERA:** Romulo de Paula; **ASSISTENTE DE SOM, MICROFONISTA:** Marco Rudolf; **STILL:** Wanessa Malta; **MAKING OF:** Victor de Melo; **BASE DE PRODUÇÃO:** Amanda Pontes, Pauline Rodrigues; **CENOTÉCNICO:** Chiquinho; **ELENCO:** Delani Lima, Maria Marlene Menezes Façanha Martin, Maria do Livramento Fiuza de Araújo, Anthony Moraes Almeida, Mateus Jose de Moraes; **PRODUTORAS:** Alpendre, Alumbramento.

Classificação indicativa: Livre.



Mataram meu irmão

2013, 77 min, SP

Reconstituindo os detalhes da morte de seu irmão, Rafael Burlan da Silva, ocorrida há 12 anos, o cineasta Cristiano Burlan lança-se a uma jornada pessoal que conduz ao coração de um círculo de violência em torno dos bairros da periferia paulistana – como o Capão Redondo, onde morava a família e o irmão, de 22 anos, morto com sete tiros, em 2001. Explorando as razões do envolvimento do irmão com drogas e roubo de carros, o diretor expõe partes de sua própria história familiar, ouvindo parentes e amigos, cujos depoimentos trazem à tona os destinos de diversos personagens, mapeando o histórico de dolorosas feridas emocionais.

DIREÇÃO: Cristiano Burlan; **PRODUÇÃO E PRODUÇÃO EXECUTIVA:** Natália Reis; **FOTOGRAFIA E CÂMERA:** Rafael Nobre; **SOM DIRETO:** Elionai Dias; **MONTAGEM:** Lincoln Pércles e Cristiano Burlan; **TRILHA ORIGINAL:** Guilherme Garbato e Gustavo Garbato; **DESENHO DE SOM E MIXAGEM:** Casa da Sogra Soluções Sonoras; **TÉCNICOS DE SOM E MIXAGEM:** Guilherme Garbato e Gustavo Garbato; **ASSISTENTE DE DIREÇÃO:** Marina Vaz; **CÂMERA ADICIONAL:** Marina Vaz e Cristiano Burlan; **FINALIZAÇÃO DE IMAGEM:** Daniel Manzini; **PROJETO GRÁFICO:** Tiago Marchesano; **PRODUTORA:** Bela Filmes.

Classificação indicativa: 12 anos



Nenhuma fórmula para a contemporânea visão do mundo

2012, 82 min, Brasil

Carola Brecker é uma jovem escritora em crise. Após se separar de seu marido Mickey, é contratada pelo gangster cultural Al Gazarra para escrever 42 peças de teatro sobre o deus Pan, a serem encenadas pelo excêntrico diretor polonês Tadeusz Karkovski.

DIREÇÃO: Luís Rocha Melo; **ASSISTENTE DE DIREÇÃO:** Anna Karinne Ballalai; **ARGUMENTO E ROTEIRO:** Anna Karinne Ballalai e Luís Rocha Melo; **PRODUÇÃO:** Luís Rocha Melo e Anna Karinne Ballalai; **FOTOGRAFIA E MONTAGEM:** Luís Rocha Melo; **EDIÇÃO DE SOM E MIXAGEM:** Luís Eduardo Carmo; **FOTOGRAFIA STILL:** Alicia Ferreira; **CARTAZ:** Edward Monteiro; **ELENCO:** Anna Karinne Ballalai (Carola Brecker), Roman Stulbach (Tadeusz Karkovski), Alessandro Gamo (Al Gazarra), Remier Lion (Remier), Alicia Ferreira (Alicia Stewart) e a participação especial de Otoniel Serra; **PRODUTORA:** Filmes do Instantâneo & Wild Palms.

Classificação indicativa: 12 anos.

O jardim das espumas

1970, 120 min, RJ

A memória do cinema brasileiro precisa ser resgatada. Jardim das Espumas, filme de Luiz Rosenberg Filho de 1970, estava considerado como perdido há quarenta anos. Num incrível trabalho de recuperação, Hernani Heffner e Raquel Hallak conseguiram identificar uma cópia do filme em Paris, e fizeram uma exibição histórica em Ouro Preto (CineOP). Algo que estava adormecido ressurgia ali. Esse filme de Rosenberg é mais uma peça que nos faz entender melhor o cinema brasileiro da passagem entre os anos sessenta e setenta. O filme faz uma incrível ponte entre o cinema novo e o cinema marginal. Há um cinema político que busca sobreviver diante das ruínas de um país; há um cinema contemporâneo, que exprime esse desespero por uma dramaturgia do corpo essencialmente performática, com planos de longa duração. O filme agora está vivo. E ressoa. BAN-ZAI!!! A Mostra Cinema de Garagem tem muito orgulho de promover a primeira exibição no Rio desse filme misterioso, após o seu reaparecimento. Muito obrigado a Raquel Hallak e a CineOP por nos conceder esse momento!

(Marcelo Ikeda)

Um planeta extremamente pobre, dominado pela irracionalidade e opressão, recebe a visita de um emissário dos planetas ricos, interessado em acordos econômicos. Antes de se encontrar com o governante, ele é seqüestrado pela facção contraditória do sistema, o oposto de tudo aquilo que é dito oficialmente. Dois estudantes são interrogados sobre o seu desaparecimento e mortos, sendo seus corpos, abandonados numa estrada. O emissário, ao tomar contato com a realidade do planeta, descobre que vai fomentar um mito que não deve ser desenvolvido ali.

DIREÇÃO E ROTEIRO: Luiz Rosenberg Filho; **ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO:** Stênio Pereira; **PRODUÇÃO:** Sônia Andrade, Marianita de Avellar Fernande, Blay Bittencourt; **FOTOGRAFIA:** Renaud Leenhardt; **SOM DIRETO:** Walter Goulart; **MONTAGEM:** Luiz Rosenberg Filho; **ASSISTENTE DE MONTAGEM:** Renaud Leenhardt; **ELENCO:** Fabíula Francarolli, Getúlio Ferreira Haag, Labanca, Nildo Parenti, Roberto de Cleto, Alvim Barbosa, Stênio Pereira, Walter Goulart; **APRESENTANDO:** Echio Reis, Grecia Vanicori. **PRODUTORA:** Multifilmes S.A.
Classificação indicativa: 18 anos

Onde Borges tudo vê

2012, 78 min, PB

Napoleão (Everaldo Pontes) é um cego dono de um hamster (Borges) e amante da obra de um grande escritor argentino, Jorge Luis Borges. Diz guardar uma obra escrita pelo argentino que ninguém no mundo possui. Manifestando um comportamento singular diante da forma com que se apegua a literatura através do seu hamster Borges, Napoleão aparece rodeado de interesses, mas também devaneios e enigmas quanto a existência do livro que diz possuir. A existência do livro desperta o interesse de Yara (Verônica Cavalcanti), Romão (Fabiano Raposo) e Vladimir (Paulo Philippe) que passam a cobiçar o suposto livro e a planejar como rouba-lo. Angústia, dúvida e tensão são alguns dos sentimentos vivenciados pelos personagens em torno da existência da obra. Um jogo de desejos e interesses em que nenhum personagem parece ser inocente.

DIREÇÃO: Taciano Valério; **1º ASSISTENTE DE DIREÇÃO:** David Sobel; **2º ASSISTENTE DE DIREÇÃO, CONTINUISMO E CLAQUETE:** Duda Lopes; **PRODUÇÃO EXECUTIVA:** Amazile Vieira; **DIREÇÃO DE PRODUÇÃO:** Luciano Mariz, Daniel Freire; **ASSISTENTES DE PRODUÇÃO:** Rebeca Zavaski, Allan Fernando; **PRODUÇÃO DE LOCAÇÃO:** Felipe Lavorato; **DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA:** Breno César; **ASSISTENTES DE FOTOGRAFIA:** Rodolfo Barros, Bruno de Sales; **ELÉTRICA E MAQUINARIA:** Pablo Giorgio; **DIREÇÃO DE ÁUDIO:** Allanclyryston Pequeno; **ASSISTENTE DE SOM:** Ludemberg Bezerra; **DIREÇÃO DE ARTE:** Emídio Medeiros; **PRODUÇÃO DE ARTE:** Nayane Queiroz, David Veiga; **ASSISTENTE DE ARTE:** Raphael Rio; **CENOTÉCNICO:** José Sereco; **FIGURINO E MAQUIAGEM:** Rebecca Cirino; **ASSISTENTE DE FIGURINO:** Valesca Daniela; **STILL:** Wagner Pina; **MAKING OF:** Giancarlo Galdino; **EDIÇÃO E MONTAGEM:** Ely Marques; **EDIÇÃO DE SOM:** Guga S. Rocha; **TRILHA SONORA:** Jorge Ribbas; **LEGENDAS EM INGLÊS:** Annahid Burnett e Marcílio Guedes; **SEGURANÇA:** José Misael Sobrinho; **LIMPEZA:** Beta Barros; **ELENCO:** Everaldo Pontes, Verônica Cavalcanti, Fabiano Raposo, Paulo Philippe, Aluizio Guimarães; **PRODUTORA:** Videar Produções.

Classificação indicativa: 14 anos.



O sol nos meus olhos

2013, 68 min, RJ

Um homem chega em casa e encontra sua mulher morta. Em um surto silencioso, pega o corpo e mergulha na estrada e no acaso em busca da reconstrução da própria realidade. Ela sobrevive em sua memória.

DIREÇÃO E ROTEIRO: Flora Dias e Juruna Mallon; **PRODUÇÃO:** Lucas Barbi e Flora Dias; **DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA:** Lucas Barbi; **MONTAGEM:** Juliana Rojas; **EDIÇÃO DE SOM:** Fábio Baldo; **DIREÇÃO DE PRODUÇÃO E ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO:** Vitor Graize; **DESIGN:** Alexandre Perocco; **ELENCO:** Romulo Braga e Cecilia Bizzotto; **PRODUTORA:** AZucrinal.

Classificação indicativa: 14 anos.

Paixão e virtude

2014, 72 min, RJ

Mazza, uma aristocrata de meia idade, mantém um relacionamento frio e histérico com seu marido – um rico banqueiro, a quem ela rejeita, por não se permitir sentir prazer. Porém, tudo se transforma quando ela conhece o químico Ernesto. A sedução se torna um desafio, os momentos de carícias são cada vez mais envolventes e, ao mesmo tempo, o horror se instala. A relação Mazza/Ernesto fica intensa e agressiva. O amor se torna destruidor e o tesão exacerbado de Mazza apavora o químico, que foge para uma fazenda de escravos no Brasil. Mazza transforma a vida em um caos. Perversão e perversidade a engolem e a devoram.

DIREÇÃO: Ricardo Miranda; **DIRETORA ASSISTENTE:** Daniela Verztman Bagdadi; **ASSISTENTES DE DIREÇÃO:** Liliana Mont Serrat, Clarissa Ramalho Bárbara Moraes; **ROTEIRO:** (livre adaptação de “Paixão e Virtude – conto filosófico”) Clarissa Ramalho e Ricardo Miranda; **TRADUÇÃO DO CONTO:** Eliana Bueno Lylian_Oberlaender Mathias Gibert; **PRODUÇÃO EXECUTIVA:** Barbara Vida, Beth Formaggini e Ricardo Miranda; **ASSISTENTE PRODUÇÃO EXECUTIVA:** Linara Siqueira; **DIREÇÃO DE PRODUÇÃO:** Daniela Verztman Bagdadi; **PRODUÇÃO DE SET:** Tatiana Mitre; **ASSISTENTE DE PRODUÇÃO:** Arianna Fernandes; **DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA E CÂMERA:** Antônio Luiz Mendes; **FOTOGRAFIA ADICIONAL:** André Lavaquial; **ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA:** Pedro Bento, Pedro Bittencourt e Gabriel Bilig; **SOM DIRETO:** Vitor Kruter; **FIGURINO:** Luísa Tavares; **OBJETOS DE CENA:** Aícha Bara Júlia Braga; **CALIGRAFIA DAS CARTAS E LIVRO:** Oyama Ramalho; **STILL:** Duda Las Casas; **MAKING OF:** Vinicius Nascimento; **MARCAÇÃO DE COR:** Gabriel Bilig; **MONTAGEM:** Joana Collier; **MONTADOR ASSISTENTE:** Pedro Bento; **MÚSICA ORIGINAL:** Fernando Moura; **VIOLINO CHINÊS:** Erhu Reiko Tschuiya Citação Musical La Forza del Destino Giuseppe Verdi; **DESENHO DE SOM:** Ricardo Mansur, Joana Collier, L C Varella; **MIXAGEM:** L C Varella e Ricardo Mansur; **CRÉDITOS:** Lupércio Borgéa; **DESIGNER GRÁFICO:** Gabriel Bilig; **CARTAZ:** Luiz Rosemberg Filho e Gabriel Bilig; **ELENCO:** Rose Abdalla, Paulo Azevedo, Barbara Vida, Mariana Fausto, Octávio III, **PARTICIPAÇÃO ESPECIAL** Helena Ignez, Cátia Costa; **ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO:** Comcultura Comunicação e Cultura; **CRIAÇÃO DO SITE:** Pedro Bittencourt; **TRADUÇÃO PARA O INGLÊS:** Joana Oliveira; **LEGENDAGEM:** Mariana Mayrink; **UMA PRODUÇÃO** de Ricardo Miranda e 4Ventos.

Classificação indicativa: 18 anos.



Pingo d' água

2014, 80 min, PB/PE

De estrutura entrecortada e filmado em três cidades brasileiras muito diferentes umas das outras, Pingo d'Água é um filme universal, que mostra o deslocamento no espaço como busca de uma outra identidade, e o ato de viajar, como olhar para dentro de si. Uma obra de atmosfera intrigante e envolvente, de belíssimas imagens que evocam de forma simples e real, mistérios da natureza humana como a dificuldade nos relacionamentos, o medo e a libertação pessoal.

DIREÇÃO E ROTEIRO: Taciano Valério; **ASSISTENTE DE DIREÇÃO:** David Sobel; **PRODUÇÃO EXECUTIVA:** Hipólito Lucena, Taciano Valério; **FOTOGRAFIA E ARTE:** Breno César; **TRILHA SONORA:** Daniel Nunes; **DESENHO DE SOM:** Giancarlo Galdino; **MONTAGEM:** César Pinheiro, Taciano Valério; **ELENCO:** Carolina Agrisani, Dellane Lima, Duda Lopes, Everaldo Pontes, Jean Claude Bernardet, Melissa Gava, Paulo Philippe, Valter Bahia, Verônica Cavalcanti, Thera Blue; **PRODUTOR ASSOCIADO:** Cavi Borges, Cesar Jori, Paulo Emmanuel ; **PRODUTORA:** Autorias Filmes; **Co-PRODUÇÃO:** Cavideo.

Classificação indicativa: 16 anos.



Pinta

2013, 72 min, BA

Dublagens, dublês, remixes, covers estéticos. Difuso, descentralizado, periférico, embriagado. Tema: coreochanchada extemporânea. Contém: nu artístico, zoofilia discreta e dança.

DIREÇÃO: Jorge Alencar; **DIRETORES ASSISTENTES:** Leonardo França e Neto Machado; **ROTEIRO:** Jorge Alencar, Ricardo Alves Jr, Leonardo França, Neto Machado, Ellen Mello, Matheus Rocha; **PRODUÇÃO EXECUTIVA E DIREÇÃO DE PRODUÇÃO:** Ellen Mello; **PRODUTORES ASSOCIADOS:** Amadeu Alban e Matheus Rocha; **DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA:** Matheus Rocha; **DIREÇÃO DE ARTE E CENOGRAFIA:** Carol Tanajura; **COORDENAÇÃO DE ARTE:** Marília Dourado; **FIGURINO E MAQUIAGEM:** Luiz Santana; **SOM E DESENHO DE SOM E MIXAGEM:** Edson Secco; **TRILHA SONORA ORIGINAL:** Ronei Jorge e Andrea Martins; **SOM DIRETO:** Napoleão Cunha; **MONTAGEM E EDIÇÃO:** Ricardo Alves Jr, Matheus Rocha; **ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO:** Rodrigo Luna; **PRODUTOR ASSISTENTE:** Fábio Osório Monteiro; **ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO:** Gabriel Pedreira, Rafael Rebouças e Vanessa Mello; **ASSISTÊNCIA DE ARTE:** Camila Ribeiro, Danúbia Lisboa e Larissa Cunha; **ASSISTÊNCIA DE FOTOGRAFIA E LOGAGEM:** Rodrigo Luna; **ELETRICISTA:** Pernambuco; **FINALIZAÇÃO DE IMAGEM:** Bruno Risas e Thiago Carvalhaes; **PRODUTOR DE FINALIZAÇÃO:** Amadeu Alban; **COORDENADOR DE FINALIZAÇÃO:** Matheus Rocha; **ARTES GRÁFICAS:** Clara Moreira; **COMUNICAÇÃO E FESTIVAIS:** Fabiana Pimentel; **ELENCO:** Harildo Deda, Neto Machado, Leo França, Ana Lúcia Oliveira, Daniel Becker, Audrey Consiglio, Fafá Carvalho, Eduardo Gomes, Vanessa Mello, Fábio Osório Monteiro, Lia Lordelo, Paula Lice, Jorge Alencar, Joline Andrade, Márcio Nonato, Daniel Moura, Gugu Ribeiro, Eyshila Butterfly, Antônio Cordeiro, Anderson Lacerda, Quadrilha Asa Branca, Sheila Ribeiro/D.Orpheline, Martina Barreto, Ellen Mello, Larissa Alencar; **PRODUTORAS:** Dimenti, Movioca, Acere Fc e Sanã.

Classificação indicativa: 18 anos.



Semana santa

2013, 71min, MG

“Pai, perdoai-os, eles não sabem o que fazem!”

ROTEIRO E DIREÇÃO: Leonardo Amaral, Samuel Marotta; **PRODUÇÃO:** Leonardo Amaral, Samuel Marotta, Pedro Leal; **FOTOGRAFIA E CÂMERA:** Gabriel Martins; **SOM:** Maurílio Martins, Leo Pyrata; **ARTE E FIGURINO:** Tati Boaventura; **MONTAGEM:** Leo Pyrata; **EDIÇÃO DE SOM:** Leo Pyrata; **ELENCO:** Higor Heleno, Leandro Marotta, Leonardo Amaral, Samuel Marotta, Stine Krog-Pedersen, Zé Geraldo, Geraldo Veloso, Pedro Leal, João Dumans, Christian Bravo, José Aguilar, Theo Duarte, Siomara Faria, Rafa Barros, Paulo Raic, Letícia Alves Rodrigues, Anna Flávia Oliveira, Luana Baeta, Daniela Eugênia, Ana Luisa Silveira, Flamingo, Roberto Cotta; **PRODUTORA:** El Reno Fitas Cinematográficas.

Classificação indicativa: 14 anos.



Sopro

2013, 73 min, MG

SOPRO é um documentário sobre a existência humana e os mistérios da vida e da morte, mostrados no cotidiano de uma pequena vila rural no meio do nada, no interior do Brasil, onde algumas famílias vivem, há anos, isoladas de maiores contatos com o mundo exterior. O vento, a poeira, as montanhas, o silêncio, o tempo... Entre o inventário e o imaginário deste lugar, o homem e a natureza convivem – harmônica e conflituosamente, na imensidão de uma paisagem que parece esgotar o olhar.

DIREÇÃO: Marcos Pimentel; **ROTEIRO:** Marcos Pimentel e Ivan Morales Jr.; **ASSISTENTE DE DIREÇÃO:** Mariana Musse; **PRODUÇÃO EXECUTIVA:** Luana Melgaço; **DIREÇÃO DE PRODUÇÃO:** Cristiano Rodrigues; **FOTOGRAFIA:** Matheus Rocha; **SOM DIRETO:** Pedro Aspahan; **MONTAGEM:** Ivan Morales Jr.; **EDIÇÃO DE SOM E MIXAGEM:** David Machado; **PESQUISA:** Marcos Pimentel e Mariana Musse; **PROJETO GRÁFICO:** Heleno Polisseni; **PRODUTORA ASSOCIADA:** Tanya Valette; **PRODUTORA:** Tempero Filmes.

Classificação indicativa: Livre.

CURTAS (SESSÃO ESCOLA)

A queima

2013, 13 min, PB

No universo mítico que permeia os canaviais, entre sensações e tradições relativas à queima da cana-de-açúcar, nasce a chegada de um personagem misterioso. Nos três dias que antecedem a queima. Macário surge para impedir o fogo.

DIREÇÃO: Diego Benevides; **ROTEIRO:** Diego Benevides, Gian Orsini; **ASSISTENTE DE DIREÇÃO:** Marcelo Coutinho; **PRODUÇÃO:** Pablo Maia; **PRODUÇÃO DE LOCAÇÃO:** Thomas Freitas; **PRODUTORES LOCAIS:** Nêgo e Eliberto Borba; **PRODUÇÃO EXECUTIVA:** Diego Benevides e Carol Leal; **FOTOGRAFIA:** Luis Barbosa; **SOM DIRETO:** Gian Orsini; **MONTAGEM:** Marcelo Coutinho; **PRODUÇÃO DE FINALIZAÇÃO:** Daniel Aragão; **ATORES PERSONAGENS:** Seu Tião, Dona Bôla, Gilson Veríssimo, Jéssica Marcolino; Produtora: Extrato de cinema.

Classificação indicativa: livre

E

2014, 17 min, SP

Estacionamento. Es-ta-cio-na-men-to. Do latim, statio. Ficar de pé. Ficar parado.

DIREÇÃO: Alexandre Wahrhaftig, Helena Grama Ungaretti, Miguel Antunes Ramos; **DIREÇÃO DE PRODUÇÃO:** Juliana Donato; **PRODUÇÃO EXECUTIVA:** Juliana Donato, Luciana Onishi; **ROTEIRO:** Miguel Antunes Ramos; **PESQUISA:** Helena Ungaretti; **PESQUISA ADICIONAL:** Ítalo Azevedo; **DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA:** Alexandre Wahrhaftig; **MONTAGEM:** Lia Freitas; **ASSISTENTE DE MONTAGEM:** André Mascarenhas, Brunno Schiavon; **SOM DIRETO:** André Bomfim; **SOM DIRETO ADICIONAL:** Glaydson Mendes; **EDIÇÃO DE SOM:** Confraria de Sons & Charutos, Fernando Henna, Sérgio Sergio Abdalla (supervisão: Daniel Turini); **NARRAÇÃO:** Sílvio Restiffe; **DESIGN:** Jôana Brasileiro; **MOTORISTA:** Raimundo Gadelha; **PÓS-PRODUÇÃO:** Zumbi Post; **ESTÚDIO DE MIXAGEM:** Cinecolor Digital; **PRODUÇÃO:** Mira Filmes, Gustavo Rosa de Moura.

Classificação indicativa: Livre

Em trânsito

2013, 19 min, PE

Elias, em trânsito.

DIREÇÃO E ROTEIRO: Marcelo Pedroso; **PRODUÇÃO:** Marilha Assis; **FOTOGRAFIA:** Luis Henrique Leal; **SOM:** Rafael Travassos; **MONTAGEM:** Paulo Sano; **TRILHA:** Mateus Alves; **ELENCO:** Elias Santos Da Silva.

Classificação indicativa: Livre

Mauro em Caiena

2012, 18min, CE

Admiro pra caramba essa capacidade, Mauro. De se transformar em outra coisa. Como um dinossauro ou uma lembrança.

REALIZAÇÃO E IMAGEM: Leonardo Mouramateus; **ROTEIRO E MONTAGEM:** Leonardo Mouramateus e Salomão Santana; **SOM:** Leonardo Mouramateus, Lucas Coelho de Carvalho e Rodrigo Fernandes.

Classificação indicativa: 10 anos.

No interior da minha mãe

2013, 17 min, MA

Uma viagem para a cidade do interior da minha mãe.

DIREÇÃO: Lucas Sá; **PRODUÇÃO:** Rayssa Ewerton e Airton Rener; **MONTAGEM/SOM:** Lucas Sá e Marcos Ponts; **FINALIZAÇÃO/MIXAGEM:** Lucas Mendonça; **ELENCO:** Bartira Sá, Lucas Sà, Maria Alice Sá; **PRODUTORA:** MOOD Filmes.

Classificação indicativa: Livre

SESSÃO ABERTURA

Farra dos brinquedos

2014, 25 min, RJ

“A Farra dos Brinquedos” tem como objetivo o trabalho e o pensamento da professora e fabricante de brinquedo Ligia Mefano, que há vinte quatro anos elabora um pensamento crítico em relação a manipulação de brinquedos artesanais/ educacionais, através da marca “Fofitos Brinquedos Sensoriais”.

DIREÇÃO: Luiz Rosenberg Filho; **PRODUÇÃO:** Barbara Vida; **MONTAGEM:** Gabriel Bilig; **ARGUMENTO:** Luiz Rosenberg Filho, Barbara Vida, Ligia Mefano; **FOTOGRAFIA:** Gabriel Bilig, Marília Cabral, Renaud Leenhadt; **SOM DIRETO:** Vitor Kruter; **MIXAGEM:** Felipe Ridolfi; **COM:** Fofitos Brinquedos Sensoriais, Ligia Mefano, Barbara Vida, Vânia Mefano, Mary Mefano, Fátima Magalhães, Rodrigo Merk, Pedro Bento.

Classificação indicativa: livre

O clube

2014, 17 min, RJ

A turma OK comemora 35 anos.

DIREÇÃO: Allan Ribeiro; **ROTEIRO:** Allan Ribeiro, Douglas Soares; **DIREÇÃO DE PRODUÇÃO:** Lucas Murari; **PRODUÇÃO EXECUTIVA:** Raquel Rocha; **DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA:** Lucas Barbi; **DIREÇÃO DE ARTE:** Douglas Soares; Giovani Barros; **MONTAGEM:** Allan Ribeiro; **SOM DIRETO:** Thiago Yamachita; **EDIÇÃO DE SOM:** Luis Eduardo Carmo; **ELENCO:** Elaine Parker, Sophya Monroe, Patrícia San Loran; **PRODUTORA:** 3 Moinhos/ Acalante.

Classificação indicativa: livre.



TEM MAIS!

Debate: O “cinema de garagem” no Brasil hoje: processos de criação

Dia 5/08, terça-feira, às 18h

Centro Cultural Justiça Federal [sala multiuso]

Os autores conversarão com o público sobre os seus processos de criação. Até que ponto o roteiro é determinante para a realização da obra? Em que medida o produto final foi influenciado pelas contingências de produção, ou pelo imprevisível? Em que medida o filme é moldado pelo seu próprio processo de criação? Até que ponto o filme seguinte é influenciado pelo anterior?

Palestrantes: Arthur Tuoto, Cristiano Burlan, Taciano Valério, com mediação de Marcelo Ikeda e Dellani Lima.

Curso: A dimensão do mínimo no audiovisual, com Dellani Lima

De 2 a 7/08, de 10h às 13h

Escola do Olhar, MAR - Museu de Arte

Abordar conceitos do modo independente de produção audiovisual contemporânea e experimenta-los através da realização de pequenos curtas (1 min) realizados com celular. Narrativas, crônicas ou invenções a partir do que se tem e com o que se pode.

1. Natureza das ideias audiovisuais; o audiovisual como instrumento de conhecimento da realidade; conceitos e reflexões sobre estruturas narrativas e gêneros, as possibilidades estratégicas das tecnologias digitais no audiovisual contemporâneo; 2. Evolução das ideias sobre o filme; principais teorias e correntes; relação do cinema com outras artes e técnicas. 3. Análise de trechos de filmes de curta-metragem brasileiros, de videocliques, de obras de vanguardas clássicas e contemporâneas. 4. Produzir pequenos curtas de aproximadamente 1 minuto.

Curso: Cinema de garagem, com Marcelo Ikeda

De 5 a 8/08, de 14h30 às 17h

CCJF - Centro Cultural Justiça Federal [sala multiuso]

Apresentar as principais características éticas, estéticas, econômicas e políticas do cinema de garagem brasileiro. O curso abordará o contexto desse movimento de renovação, analisando as possibilidades que se oferecem para os novos realizadores e os principais desafios para a consolidação dessa cena.



Lançamento de livro

No dia 1/08 às 18h30, haverá o lançamento do livro Cinecasulofilia, do curador Marcelo Ikeda.

“Cinecasulofilia” é uma coletânea de textos do blog homônimo, escrito por Marcelo Ikeda, reunidos em comemoração aos dez anos de sua criação. No blog, Ikeda desenvolve uma concepção muito particular da crítica de cinema, como uma relação afetiva que entrecruza cinema e vida. O livro abrange aspectos do cinema contemporâneo e do cinema contemporâneo brasileiro, com textos sobre realizadores e filmes de períodos diversos, combinando crítica cinematográfica, análise fílmica e história do cinema.

Créditos

CURADORIA: Marcelo Ikeda e Dellani Lima

PRODUÇÃO EXECUTIVA: Guilherme Whitaker

COORDENADORA DE PRODUÇÃO: Paula Tedrus

PROJETO GRÁFICO: Aline Paiva

ASSISTENTES DE PRODUÇÃO: Deborah Medeiros e Barbara Soares

TRÁFEGO E CONTROLE DE CÓPIAS: Daniel Cruz

REDES SOCIAIS: Curta o Curta

WEBSITE: Rivello/Menta

ASSESSORIA DE IMPRENSA: Bicicleta Comunicação

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS: Raquel Hallak (Universo Produção), pela cessão da cópia de Jardim das Espumas, Bárbara Vida e a todos os realizadores e autores de textos para o catálogo.

SERVIÇO: CCJF – MAR – Museu de Arte do Rio – Praça Mauá, 5, Centro – Rio de Janeiro; de 1 a 10 de agosto, 2014; entrada franca.

Centro Cultural Justiça Federal – Av. Rio Branco, 241, Centro Rio de Janeiro; de 2 a 10 de agosto, 2014 – 14h30 às 21h30; entrada franca.

apoio



apoio institucional

realização

patrocínio



Ikeda, Marcelo; Lima, Dellani (orgs.)

Cinema de garagem 2014/ Marcelo Ikeda; Dellani Lima. –
Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2014.
128 fls.

ISBN: 978-85-63357-09-0

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

ISBN 978-85-63357-09-0



9 788563 357090 >

venda proibida

www.cinemadegaragem.com

realização



patrocínio

