UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

RAUL LEMOS ARTHUSO

Cinema independente e radicalismo acanhado: ensaio
sobre o novíssimo cinema brasileiro

São Paulo
2016

RAUL LEMOS ARTHUSO

Cinema independente e radicalismo acanhado: ensaio sobre o
novíssimo cinema brasileiro

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Meios e Processos
Audiovisuais da Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Teoria, História e
Crítica

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Esther Império
Hamburger

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Arthuso, Raul Lemos

Cinema independente e radicalismo acanhado: ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro / Raul Lemos Arthuso. -- São Paulo: R. L. Arthuso, 2016.
172 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Esther Império Hamburger
Bibliografia

1. Cinema brasileiro 2. Contemporâneo 3. Novíssimo cinema brasileiro 4. Narrativa 5. Personagem I. Hamburger, Esther Império II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Folha de Aprovação

Nome: Raul Lemos Arthuso

Título: Cinema independente e radicalismo acanhado: ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Teoria, História e Crítica

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof^ª. Dr^ª: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr: _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

*Para os amigos de Ythaca
(de onde parti)*

*Para Dildu
(onde cheguei):*

minha primeira travessia

Agradecimentos

Aos meus pais, Carlos e Régila, pelo estímulo carinhoso, ao longo dos anos, a essa vocação estranha para o cinema;

à professora – agora titular! – Esther Império Hamburger, pelo acolhimento, orientação e liberdade para o espírito arredo dessas reflexões;

aos meus sogros, José Eduardo e Leda, pelo abrigo afetivo ao longo desses anos, e físico, no período final desse trabalho;

ao meu irmão, Hugo, e minha irmã, Francieli, por serem vencedores e inspiradores cada um a seu modo;

ao Francis Vogner dos Reis e Luiz Carlos Oliveira Júnior, meus mestres;

ao Fábio Andrade, pela amizade e inspiração;

aos companheiros da revista Cinética, na luta por uma crítica digna do nome;

ao Thiago André, por me chamar para trabalhar numa mostra sobre o cinema brasileiro dos anos 2000 que mudaria minha vida;

a Cleber Eduardo, Eduardo Valente e Leonardo Mecchi, que me abriram as portas para esse universo de filmes, cineastas e textos;

aos professores Rubens Machado Júnior, Tadeu Chiarelli, Andrea Saad Hossne, Cecília Mello, Eduardo Morettin, Mateus Araújo e Rubens Rewald, pelo conhecimento compartilhado e comentários às ideias em maturação;

aos colegas do programa pelas discussões, conversas e cafezinhos no LAICA, especialmente Carolina Soares, Marcos Yoshi, Giancarlo Gozzi, Yan Tibet, Calac Nogueira, Maria Chiaretti e Kim Doria;

a Jean Claude-Bernardet e Ismail Xavier, pelas posturas, olhares, ideias e escritos;

ao Pedro Jorge, por ser o Pedro Jorge;

ao Angelo Ravazi, pela compatibilidade de gênios;

à Lara Lima, por me fazer tudo o que eu sou.

*Chaque pensée est une exception à une règle
générale qui est de ne pas penser.*

Paul Valéry

Resumo

Esta dissertação tem por objetivo traçar um panorama crítico do jovem cinema brasileiro independente, conhecido como *novíssimo cinema brasileiro*, no período de 2005 a 2011. Esteticamente, essa nova geração incorpora formas consagradas do cinema contemporâneo de arte internacional numa chave particular, na qual os recursos da linguagem parecem retesados, realçando o detalhe, o peso da extensão do tempo e a força de momentos marcados ao invés da ambiência, o movimento e a porosidade da estética de fluxo, espelhamento de sua experiência de interlocução problemática com o corpo social. Os filmes ganham em força subjetiva, expressando a sensibilidade do criador-narrador. A interação entre esta sensibilidade e um mundo em crise circunscreve a leitura das obras, mostrando como as soluções formais dos filmes vão de um processo de acanhamento do olhar a uma afirmação desse olhar extremamente subjetivo como postura radical frente ao impasse, sendo possível falar em um *radicalismo acanhado*, desejando explodir o mundo, mas sem energia para realizá-lo, suspendendo o confronto.

Palavras-chave: 1. Cinema brasileiro; 2. Contemporâneo; 3. Novíssimo cinema brasileiro; 4. Narrativa; 5. Personagem

Abstract

The goal of this essay is to draw a critical panorama of the young independent Brazilian cinema, known as *novíssimo cinema brasileiro* (*brand new Brazilian cinema*), from 2005 to 2011. Aesthetically, this new generation takes forms already established in contemporary international arthouse cinema and incorporates them in a particular manner, through which film language procedures seem stiffened, highlighting the detail, the weight of the extension of time and the power of specific moments instead of ambience, the movement and the porosity of flux aesthetics, thus reflecting its own problematic experience of interchange with the social body. The films gain in subjective power, an expression of the sensibility of the creator-narrator. The interaction between this sensibility and an outer world in crisis permeates the interpretation of the pieces, demonstrating how the formal solutions contained in the films go from a growlingly timid outlook to an affirmation of this extremely subjective outlook as a radical posture before impasse, making it possible to speak of a *timid radicalism*, which wishes to explode the world but has no energy to do so, thereby suspending confrontation.

Key-words: 1. Brazilian cinema; 2. Contemporary; 3. Brand new Brazilian cinema; 4. Narrative; 5. Character

Sumário

Introdução	10
1. Formas do eu.....	27
<i>Acidente</i>	31
<i>Ainda Orangotangos</i>	37
<i>Notas Flanantes</i>	40
A primeira pessoa.....	43
<i>Meu Nome é Dindi</i>	46
2. Elogio da vida acanhada e a tradição moderna.....	51
Resistência e memória.....	53
Deslocamentos.....	59
<i>Riscado</i>	66
Diálogos com a tradição	69
<i>O Céu Sobre os Ombros</i>	78
3. Estética dos grupos e a política da amizade.....	84
<i>Conceição – Autor Bom é Autor Morto</i>	88
<i>Desassossego</i>	92
<i>Amigos de Risco</i>	97
Sob o signo do fracasso	106
4. Não temos tempo de temer a morte	107
A escolha diante da encruzilhada	107
Selvageria cor-de-rosa.....	116
A porta fechada	125
Imagens do estranho.....	130
5. Potências do mal-estar	133
O avesso do avesso.....	134
A crise dos emblemas.....	140
<i>Trabalhar Cansa</i>	145
6. A porta aberta.....	149
(Des)Montando em três tempos	150
Correria e Rap	154
A Penosa Construção de Nós Mesmos.....	158
Coda	163
Referências Bibliográficas	166
Filmografia.....	171

Introdução

Este ensaio procura traçar um panorama crítico dos anos de formação do jovem cinema brasileiro independente surgido em meados da última década, costumeiramente denominado *novíssimo cinema brasileiro*. Contudo, não se trata de descobrir uma forma ou um projeto único dessa produção realizada aproximadamente entre 2005 e 2011, e sim de confrontar propostas, encontrando na potência das diferenças, preocupações, olhares e gestos comuns a essa geração.

Minha atenção surge do corpo a corpo com as propostas cinematográficas dessa geração de cineastas um pouco mais velhos, mas cuja trajetória acompanho ao longo dos últimos anos com empenho em meu trabalho cotidiano na crítica de cinema, através de mostras, festivais e esporádicos lançamentos comerciais, percebendo nessas obras um conjunto expressivo de questões cujo sentido merece mais atenção. Em vista desse tributo cotidiano, a sistematização aqui pretendida é resultado de desvios, enganos, questionamentos e assombros surgidos ao longo da reflexão sobre as obras, no desejo de estabelecer diálogos, confrontos, questionamentos e interpretações das obras de uma geração incipiente.

Na segunda metade da primeira década do século XXI, ganha destaque crescente em certos espaços do cenário cultural a produção de jovens cineastas com novos elementos ao cinema brasileiro corrente, alerta aos modelos artisticamente reconhecidos das obras de destaque nos grandes festivais internacionais. Nesse sentido existe uma geração de cineastas fomentados pela troca de ideias sobre o cinema, desdobrando-se na produção conjunta de obras com mais ou menos os mesmos referenciais. Por outro lado, esses jovens cineastas aparecem em localidades como Fortaleza, Recife, Belo Horizonte, Brasília, até então pouco centrais na produção cinematográfica brasileira no período imediatamente anterior, com um volume intenso de produção independente, devido ao barateamento dos equipamentos de filmagem – com a consolidação da tecnologia digital – que propicia, por sua vez, o aumento do número e a descentralização das escolas de cinema. A descentralização

cria polos de intensa produção independente, instigados pelo surgimento de políticas culturais do governo federal no sentido de alimentar produções artísticas e festivais locais, assim como a multiplicação de mostras de cinema dispostas a receber filmes com pequenos orçamentos, assinados por cineastas desconhecidos, sem grifes ou atores famosos em seus créditos. Isso desautoriza pensar num “movimento” à maneira canônica, na medida em que, muitas vezes, esses cineastas não compartilham o mesmo território, mesmo comunicando-se por novas plataformas de interação e compartilhamento de reflexões, filmes e impressões cinéfilas propiciadas pela internet. É mais preciso falar em grupos de cineastas atuando conjuntamente em novos espaços de atuação cultural surgidos no Brasil dos anos 2000.

O mais importantes é, sem dúvidas, a Mostra de Cinema de Tiradentes, na cidade histórica mineira homônima ao herói da Inconfidência, e dentro dela a Mostra Aurora¹, sessão criada em 2008 dedicada a primeiros, segundos e terceiros filmes, propiciando uma janela de destaque, além de incentivar a reflexão, para obras de orçamento modesto que dificilmente conseguiriam outro lugar de exibição com esse tipo de repercussão. A Mostra Tiradentes “forjou” não apenas um lugar para ver as obras, mas também um ambiente cultural no qual filmes de jovens realizadores são vistos, debatidos, criticados por outros cineastas e uma geração de críticos, além de um público motivado a acompanhar o festival por diversas razões. Algumas obras frutificaram; outras acabaram após sua exibição – por vezes derradeira – na tenda do festival. Pouco importa: algo aconteceu com os filmes naquele espaço, motivando os realizadores a continuar produzindo, constituindo um fato novo no cinema brasileiro atual.

¹ A Mostra de Cinema de Tiradentes existe desde 1998, todo mês de janeiro. Sua estrutura principal é uma grande tenda armada próxima à praça central da cidade, onde se localiza uma segunda tela dedicada a exibições ao ar livre. Apesar de sempre manter um perfil aberto a diferentes vertentes da produção, sua relação inicial está mais fundada no conceito de diversidade em voga na vida ideológica do cinema brasileiro quando do surgimento do festival. Em 2007, Cléber Eduardo assume a curadoria geral da Mostra e Eduardo Valente, a curadoria de curtas-metragens. Neste ano já é possível ver pinceladas da nova visão do festival, a partir da exibição de *Conceição – Autor Bom É Autor Morto*, filme coletivo de alunos do curso de cinema da Universidade Federal Fluminense; *O Quadrado de Joana*, de Tiago Mata Machado, e *O Céu Está Azul com Nuvens Vermelhas*, de Dellani Lima. No ano seguinte, percebe-se a guinada do festival com a criação da Mostra Aurora, competitiva de longas-metragens de jovens realizadores, e a Mostra Foco, dedicada aos curtas-metragens. Se boa parte desse trabalho se foca em obras exibidas em Tiradentes, isso aponta a importância do festival como janela dessa nova produção. Para mais material sobre a Mostra de Cinema de Tiradentes, ver D'ANGELO, R. H.; D'ANGELO, F. H., (orgs). *15 anos da Mostra Tiradentes de Cinema: reflexões do cinema brasileiro 1998-2012*. Belo Horizonte: Universo Produção, 2012.

Então, é o caso de pensar menos num *movimento*, como em geral se organiza a historiografia do cinema, e mais num *momento*, uma *geração*, ou segmentos dela, aglomerada aqui pela proximidade temporal e afinidades cinematográficas que não necessariamente compartilham o mesmo espaço físico, exceto em eventos casuais (como os festivais de cinema) ou posteriores colaborações em novos projetos, como hoje é mais evidente e comum. Minha preferência pela ideia de *geração* para circunscrever o corpus filmico abordado nessa dissertação vem do fato também de pensar nos gestos, intenções e preocupações manifestados nas obras, a partir de sua gestação por um certo número de cineastas compartilhando o mesmo *momento* histórico. Já *movimento* denota certa intencionalidade programática conjunta, com carga especial para os modos de produção, e uma verticalidade que parece contrariar o modo de operação tantos dos cineastas quanto das obras analisadas. Minha proposta é uma genealogia, um movimento das obras no decurso do tempo e não dos processos produtivos ou do pensamento de seus cineastas.

Esse foi um equívoco notável de parcela da crítica ligada aos grandes veículos de comunicação impressos ao rejeitar em bloco os filmes por seu caráter mais artesanal, aparentemente fora de sintonia com o mercado cinematográfico, utilizando o ambiente cultural miniaturizado da Mostra de Tiradentes para classificar os filmes pejorativamente como “filmes de gueto”. Produzidos por grupos de cineastas em diferentes localidades do país, o papel central do festival mineiro serve de bode expiatório para o curto-circuito entre uma crítica ultrapassada que não sabe lidar com as obras e cineastas que, num primeiro momento, não se interessavam pelas estratégias dessa crítica tradicional. Os filmes dessa nova geração pareciam mais afeitos aos embates com os críticos de seu tempo, surgidos das fileiras da *Contracampo*, *Cinética*, *Cinequanon* e afins, revistas eletrônicas que levaram a sério a nova produção².

Outra parte da crítica – mesmo nas fileiras da internet – caiu na tentação de situar os filmes no todo e por sua novidade, a partir de nomes enfatizando a cadeia

² Importante salientar que Cleber Eduardo e Eduardo Valente quando assumiram a curadoria da Mostra de Tiradentes eram também editores da recém-criada revista *Cinética*, por sua vez, dissidência da *Contracampo*. Além disso, cito o relato do crítico Inácio Araújo: “Mas não veem filmes apenas. Também leem. E produzem. Críticas que por vezes me parecem um exagero: um filme desimportante ganha laudas e laudas. O espaço na internet é infinito. Que escrevam, eu pensava. (...) Eu os sentia mais modernos, às vezes demais. Ou eu atrasado, talvez demais”. Cf. D'ANGELO, R. H.; D'ANGELO, F. H., (orgs.), 2012, p. 16.

produtiva na qual as obras se inseriam ou criavam para si: *cinema de garagem*³, *cinema pós-industrial*⁴, *filmes miúra*⁵ ou – mais famoso deles – *novíssimo cinema brasileiro*. Essas denominações enfocam as principais características econômicas dessa produção jovem: filmes de baixo orçamento, muitas vezes autofinanciados, produzidos por coletivos artísticos, nos quais um conjunto de realizadores trabalham juntos a partir de afinidades criativas, ligados por razões afetivas, buscando uma nova relação econômica com a cadeia produtiva de cinema. Assim, o jovem cinema brasileiro dos anos 2000 almeja uma conjunção entre o fazer cinematográfico e a vida. A expressão *novíssimo cinema brasileiro* tem a vantagem de demarcar a existência de um território simbólico de novidade no cenário cultural, ainda que, como os outros termos, escape a dimensão estética, seus sentidos e conceitos sobre cinema. A Mostra Tiradentes é, nesse sentido, como o espaço físico referencial desse território simbólico e não por acaso a nova geração vira e mexe é associada com ao festival como o *cinema de Tiradentes*. Essa delimitação faz algum sentido na prática, pois um bom número dos novos cineastas da década passou pelo festival, como os coletivos Alumbramento e Teia ou cineastas mais jovens como Gabriel Mascaro, Marcelo Pedroso, Gustavo Pizzi, Felipe Bragança, Tiago Mata Machado, André Novais de Oliveira. Além disso, aponta para o limite evidente da geração do *novíssimo* em relação ao contato com o público, extrapolando as fronteiras do circuito de festivais, além das barreiras impostas pelo tamanho de produção de seus pequenos filmes. O diálogo das obras ficou restrito muitas vezes ao âmbito da crítica e um arsenal teórico próprio dessa relação, com termos como desdramatização, esgarçamento da narrativa, distensão do tempo, matéria, energia, abordagem sensorial, fluxo na ponta de lança do debate.

O principal deles foi uma expressão que logo se tornou um guarda-chuva teórico para o corpo-a-corpo imediato com as obras: *cinema do afeto*. A expressão designaria o inflado desejo sensorial dos filmes da geração, expressão da subjetividade dos realizadores, manifestada nas personagens; e um esmaecimento de questões mais concretas da realidade social do país. Discutindo criticamente a

³ IKEDA, M.; LIMA, D. *Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI*. Fortaleza: Publicação independente, 2011.

⁴ MIGLIORIN, C. "Por um cinema pós-industrial". *Revista Cinética*, 2011. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acesso em 10 de junho de 2016.

⁵ SAMPAIO, J. C. "O grande ano do filme pequeno". In: (org.). *Festival SESC Melhores Filmes 2012* [catálogo]. São Paulo: SESC SP, 2012, p.14-15.

definição desse cinema como um cinema do afeto, Luiz Carlos Oliveira Júnior opina que o estado afetivo do corpo

é justamente aquele que, confundindo-se com a doença (afecção), torna a realidade material irrefutavelmente presente, mais presente e mais real do que gostaríamos. Para manter os níveis normais de existência, precisamos sentir o corpo e, simultaneamente, esquecê-lo. Quando o corpo solicita demais nossa atenção, é que ele dá sinais de doença. A afecção é o momento em que o corpo se faz corpo: organismo, carne, vernos, hormônios. O afeto reduplica nossa atenção ao mundo exterior, porquanto é em relação a ele que nosso corpo se define. Por isso, é muito difícil aceitar que um cinema sem conflito com o mundo externo possa ser definido como um cinema do afeto (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 185).

Por mais expressivamente subjetivos os filmes possam ser, exatamente a tensão entre corpo e mundo é fundamental para entender as contradições, potências e limites do jovem cinema brasileiro contemporâneo, especialmente os conflitos decorrentes da relação entre a sensibilidade individual do artista com o corpo social. Minha inquietação vem do viés parcial da tal recusa do mundo projetada nos filmes, como se as obras comprovassem o estatuto de gueto da geração, conformada com o mundo circunscrito da Mostra de Tiradentes. Procurei nas obras, então, a ressonância dessa questão para entender a relação entre essa sensibilidade individual e o corpo social. A principal constatação num corpo a corpo progressivo com as obras ao longo desse trabalho foi a notar a recorrente afirmação de um inconformismo de formas acanhadas. É sensível na produção desses jovens cineastas entre 2006 e 2012 um certo descompasso diante do mundo arregimentado contemporâneo que não se reverte em radicalismo da linguagem.

Esse inconformismo se mostra de maneira cristalina em relação à produção corrente, partindo de uma diferença ideológica e ética no entendimento do fazer cinematográfico. Depois de sua última interrupção no início dos anos 1990, o cinema brasileiro retomou sua produção adotando ideologicamente uma postura “industrialista”, aliando profissionalização dos quadros técnicos pela especialização do trabalho com injeção de alto volume de dinheiro via isenção fiscal por empresas privadas. O fim era um “selo de qualidade técnica” que garantiria sua sobrevivência frente à sociedade que o sustenta no quadro do consumo cultural globalizado, a partir

da superação de nossa “infraestrutura acanhada”⁶. Um cinema privatizado, de formas clássicas, em busca do contato com o público amplo a fim de tornar-se autossustentável numa lógica industrial de geração de receitas e fluxo de mercadorias que, de fato, nunca chegou a se aclimatar em terras brasileiras. Evidentemente, o referencial industrial carrega a contradição interna no seu funcionamento prático, dependente da renúncia fiscal e do dinheiro público para a produção. Um contrassenso típico de um país cuja experiência econômica continua a ser “o governo estimula e o consumo acontece”.

O papel do cineasta muda e, ao invés do porta-voz de discursos interpretativos e propostas para a sociedade, movimentando a cultura a partir de um projeto claro de cinema, de sociedade, de país, o cineasta é um profissional, realizando sua tarefa na divisão social do trabalho. Até cineastas mais autorais – como Tata Amaral, Beto Brant e Lírío Ferreira – não se portam como criadores de formas de expressão dentro de um projeto maior de cultura e sociedade. Agora, são profissionais especializados realizando filmes de enredos privatizados, cumprindo um pacto social próprio da redemocratização cujo fundamento é a sedução de espectadores para a farra do consumo cultural. Um processo que alcança seu apogeu na era Lula: o Brasil ingressara de vez no “momento presente de globalização capitalista da economia e da cultura”⁷, deixando de ser uma cultura emergente para se tornar um *global player* no concerto das nações, aderindo em definitivo para a *cultura universal do mercado*. A sociedade brasileira se modifica a partir de políticas públicas de distribuição de renda para grande parcela pobre da população e expansão do crédito popular dando “a importante ilusão de pertença social pela via de algum baixo consumo, o que, dado o estado atual adiantado de regressão de mercado das coisas humanas, é o único critério suficiente de realização e felicidade” (AB’SABER, 2011, p. 22). Ativou-se o mercado interno para o irrestrito prazer efêmero do consumo de produtos nacionais e importados, agora tornados “universais” ou seja *mercadológicos*, consumíveis a qualquer um. A questão nacional sai de cena por sua perversão: a cultura nacional é produto universal, a fim de esconder seu desaparecimento dentro da universalidade do produto de ponta. As indicações de *Cidade de Deus* ao Oscar liquidam a necessidade de discussão sobre a técnica, pois finalmente um brasileiro alcançou a aceitação no

⁶ XAVIER, I. “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor”, in: XAVIER, I. (org.). *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 10.

⁷ AB’SABER, T. *Lulismo, carisma pop e cultura anticrítica*. São Paulo: Hedra, 2011, p. 49.

imaginário da grande indústria. No Brasil dos anos 2000, *popular* se confunde com *comercial*: a revolução não chegou; vieram o crédito consignado e o IPI reduzido. Cultura é mercadoria.

A contraposição a este panorama seria o resgate do desejo de fazer cinema a partir das necessidades de expressão do cineasta e sua relação com o *metiér*, refletindo sobre os temas de sua preocupação e as formas de sua própria arte. Isso passa pela ideia do cinema como expressão pessoal que encontra no cinema brasileiro moderno, cuja maior tradução se dá na síntese de ideias do manifesto *Estética da Fome*⁸, de Glauber Rocha, um conjunto de posturas e ideais ético-afetivos a serem tomados como exemplo regenerador. “Nossa originalidade é nossa fome”⁹ num particular contexto contemporâneo no qual criação supera o dinheiro, se contrapondo radicalmente à nova conjuntura social e política do Brasil. A feitura deixa de ser um entrave, pois a precariedade pode se tornar propulsor estético quando, em troca da qualidade técnica, se ganha em espontaneidade. Especialmente o “aspecto da desobrigação”¹⁰ do Cinema Marginal, no qual a vinculação entre a obra e sua destinação social é tênue, com implicações no âmbito da distribuição e exibição dos filmes do *novíssimo*, seu contato com o público e a recepção das obras no campo cultural. Se o Cinema Marginal dá as costas para a exibição, adotando procedimentos de agressão frente a uma realidade repressiva¹¹, num radicalizando sua pesquisa formal, as obras da nova geração afirmam a postura inconformada, necessária ou meramente inescapável. Enquanto a postura marginal criou uma espécie de retrato em negativo – entre horrores e prazeres, angústias e excessos – da cultura brasileira, a reapropriação de sua radicalidade se dá numa chave esfumada, envolta no peso melancólico de uma radicalidade mesma que está no horizonte, mas não se concretiza.

Perpassa os filmes um mal-estar embalado pelo signo de um fracasso ameaçador que resiste em acontecer, mas força uma morosidade de encenação que teima em não se formalizar. Poderia se ver aí a influência de formas de expressão vindas do cinema de arte estrangeiro – de cineastas como Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming-Liang, Jia Zhang-ke, Claire Denis, Abbas Kiarostami e

⁸ ROCHA, G. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004 [1981].

⁹ Ibid., p. 65.

¹⁰ RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1986/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense/EMBRAFILME, 1987, p. 31.

¹¹ Ibid., p. 30.

Pedro Costa – que os jovens realizadores tentam à sua maneira adequar a esse quadro social, político e cultural. Esse referencial é marcado por

uma estética que rejeita a racionalização do mundo e a apreensão intelectual de suas formas, preferindo se construir na sensorialidade, na instalação de ambiência, na mobilidade fluida e contínua de um olhar que vagueia pelo espaço sem finalidade aparente (...) o olhar é convidado a se perder na exploração da matéria sensorial de um mundo concebido como deslocamento e passagem constantes, mutação e desordem. Os compromissos com a narração e o drama, ou até mesmo com a ficção, são enfraquecidos em benefício da “pureza” da experiência da duração, da luz e do movimento. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 120)

Sem dúvidas, os filmes incorporam aspectos formais do cinema de fluxo: os planos se alongam, a montagem fica mais solta, a narrativa perde densidade e os sentidos da obra se vaporizam. Mas a “exploração da matéria sensorial” não se cumpre na desordem ou experiência formal extrema e sim na construção de imagens de resistência ao poderoso movimento do mundo rumo ao fracasso, ocupando-se com sua própria sensibilidade frente ao corpo social. Os conflitos entre corpo e mundo, interior e exterior, subjetividade e objetividade são cruciais para entender esse *cinema do afeto*. A vaporização de sensibilidades, subjetividades, indivíduos e posturas adiam a ação radical contra o mundo, resistindo a seu compasso atual.

As esquetes poéticas e singelas de *Acidente*, de Pablo Lobato e Cao Guimarães, tomam forma a partir do espontâneo encontro do momento, ao mesmo tempo estão amarradas pelo dispositivo do poema que conduz a narrativa. Quase como quadros ou joguetes, os pequenos eventos filmados parecem resistir a não serem só parte de um filme, dado a força da amarra. Ao invés de figurar uma fluidez caipira, cosmológica, *Acidente* reforça os blocos e o sentido isolado de cada encontro e o olhar que deveria se perder, na verdade nunca precisou se encontrar. O movimento pelo interior se revela um conjunto de paradas, um painel de fragmentos cuja única ligação é o filme, com mais ou menos força a depender do episódio. O caso é parecido com a instabilidade da câmera de *Sábado à Noite*, de Ivo Lopes Araújo, no qual, como veremos com mais detalhes, a promessa não cumprida do dispositivo leva a uma instabilidade do olhar que reforça cada uma de suas modalidades e procedimentos. Ao final, o olhar voltado para suas modalidades reafirma a possibilidade de possibilidades pouco concretizadas. É um fluxo retesado, sem fluxo.

A articulação se dá em torno de uma certa sensibilidade, com clara guinada subjetiva, que enseja uma construção espacial muito marcada. *Meu Nome é Dindi*, de Bruno Safadi, opõe uma mercearia antiga, arraigada na tradição de bairro do Rio de Janeiro, a um supermercado novo, adequado às novas práticas de consumo, sem nome e relegado ao fora de quadro. Em *A Falta que Me Faz*, de Marília Rocha, um grupo de mulheres de Curralinho se afasta do corpo social para criar uma pequena comunidade paralela onde compartilham suas intimidades. O plano longo e a mobilidade da câmera articulam um espaço de resistência à virtualidade do mundo fora do quadro, reforçando seus limites e sua força plástica, como *As Vilas Volantes – O Verbo contra o Vento* (Alexandre Veras, 2005) e *Transeunte* (Eryk Rocha, 2010) ou dos filmes do coletivo Teia – incluindo os documentários anteriores de Marília Rocha – deixam patente em sua mobilidade delirante reafirmando a potencia plástica do olhar.

Essa resistência de formas fluidas desvela uma relação problemática com a experiência do mundo contemporâneo, menos por recusa que impotência. Os filmes de Helvécio Marins e Clarissa Campolina buscam o transito na realidade sensível, explorando espaços e descobertas de lugares e personagens. O movimento parece íntimo, tão íntimo que expõe a distância. Um lirismo contido, como afirma André Brasil¹². Em *Trecho* (Helvécio Marins, 2006), o andarilho Libério recorre o tempo todo a um diálogo que nunca se concretiza com os realizadores, como suas interpelações a alguém que não responde deixam no ar. Com *Notas Flanantes* (Clarissa Campolina, 2009) o caso é o inverso: quem não tem voz são as personagens com quem a narradora encontra em seus passeios por lugares da cidade nunca antes explorados. O outro se turva perante o olhar de quem narra, afirmando um jogo de inabilidade com a realidade que prefere o silêncio à má-consciência das representações.

Os dispositivos fílmicos são representativos do processo. Ao invés das estratégias produtivas de narrativas que se fazem acontecer, como um provocador e intensificador de realidades que invadem o filme, os dispositivos adotados em algumas obras criam caixas de ressonância que invertem a corrente, permitindo ao cineasta adentrar a realidade. *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009) permite um certo conforto ao cineasta que, sem ter qualquer contato com as personagens, se apropria de suas imagens para construir o filme. Ou *Ainda Orangotangos* (Gustavo Spolidoro,

¹² BRASIL, André. “Apresentação”, in: BRASIL, A.; ROCHA, M.; BORGES, S. (orgs.). *Teia 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012, p. 13.

2007), cujo plano-sequência único asfixia os fragmentos numa trama costurada pelo olhar da câmera. A orquestração de dispositivos formais não força as indeterminações e os filmes se protegem de explorar certos limites, sem contudo negá-los. O recolhimento nas potências do olhar não esconde a impotência da ação.

O corpo social em movimento é latente em diversos filmes, seja diretamente na forma da sociedade do trabalho para subsistência que nega o desejo e o prazer, como em *Riscado* (Gustavo Pizzi, 2010), seja simbolizado por uma força violentamente destruidora, como o vento em *As Vilas Volantes* ou o esquecimento do tempo em *Aboio* (Marília Rocha, 2005). É possível identificar, então, uma tendência das narrativas a se centrarem em figuras de resistência ao ditames do corpo social globalizado, consumista e frenético. São figuras interioranas, como os vaqueiros de *Aboio* ou as mulheres de *A Falta que me Faz*, as artistas mambembes de *A Fuga da Mulher Gorila* (Felipe Bragança e Marina Meliande, 2009), os moradores da Brasília Formosa em *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), a dona da quitanda em *Meu Nome é Dindi*, a atriz batalhadora de *Riscado*. Há um gesto carinhoso no olhar para essas personagens, em consonância íntima com seus espaços de vivência, sua atividade cotidiana – em geral, artesanal – e sua comunidade. São figuras de resistência à sociedade do trabalho e do consumo atual, num ritmo outro, renitente, em descompasso com o avanço e cuja experiência os filmes de certa maneira tentam registrar e apontar como inspiração. Essa olhar remissivo, como se pudesse parar o relógio do progresso, possibilita uma poética sussurrada, pronta a se perder como as memórias e trajetórias que luta em perpetuar. As pequenas palavras de resistência negam radicalmente o silêncio otimista em torno da nova sociedade brasileira configurada nos anos 2000, mas seu laconismo tímido, de versos quase se desculpando por existir, suspende o embate, cujos lados não deixam de ser afirmados.

O resultado curioso é essa apropriação de formas contemporâneas que interrompem a energia primordial da estética de fluxo. O movimento de filmes como *Sábado à Noite*, *Acidente*, *Notas Falantes* ou *Amigos de Risco* (Daniel Bandeira, 2007) tende às paradas, ao bloco e ao fragmento. O drama esgarçado do cinema brasileiro independente atual se conjuga a um ritmo de interrupções e rodeios num espaço demarcado de ação. Jogam para dentro do quadro e da cena, condensando as energias na delimitação do plano. Ao diverso do referencial do cinema de arte estrangeiro: o movimento instável de um filme como *O Intruso* (Claire Denis, 2004), empenhado na porosidade entre o olhar que não demarca sentidos e um vaporoso

mundo de sensações, materializa cenas de pulsação e energia difícil de apreender, jogando o espectador de lado a outro. Como o filme joga com a ideia de fronteiras territoriais, afetivas, corporais e simbólicas, o olhar está sempre no limite, porém nunca concentrado. A forma volúvel da deambulação de *Eternamente Sua* (Apichatpong Weerasethakul, 2002) é um contínuo perpétuo em relação aos descaminhos de *Amigos de Riscos*, cujas paradas são mais significativas que os rodeios. Estes são apenas momentos de passagem que aumentam a carga simbólica do fardo da trama: dois amigos carregam, pela noite ameaçadora de Recife, um terceiro amigo desmaiado devido a uma overdose de cocaína. O peso e não o vapor é a tônica. A leveza, como em *Notas Flanantes*, é tão frágil que logo se rompe.

Esses rompimentos, interrupções, fragmentos marcam uma instabilidade formal que não chega a se constituir forma num primeiro momento da produção do *novíssimo*. Talvez por isso os filmes coletivos, onde essas delimitações estão assumidas, pareçam lidar melhor com a tensão do fragmento no todo, como *Conceição – Autor Bom é Autor Morto*, longa-metragem coletivo de alunos de cinema da Universidade Federal Fluminense, ou, em casos menos sedutores, simplesmente ignorar a questão, assumindo a afirmação de emblemas como a amizade, a comunidade e o próprio coletivo a partir da ideia de episódios individuais, como é o caso de *Praia do Futuro*, longa do coletivo Alumbramento, e *Desassossego – Filme das Maravilhas*, formado por fragmentos de diversos diretores organizados por Felipe Bragança e Marina Meliande, resultando em certa acomodação formal redutora do inconformismo latente dos temas. O coletivo no cinema brasileiro contemporâneo é uma estratégia de produção, mas também uma estética de atuação diante da experiência social contemporânea.

O jovem cineasta encontra um contexto de mercantilização, técnica, profissionalismo, cifras altas e euforia. A cultura anticrítica, “*soft, popzinha*, superficial e quase propagandística, essencialmente de entretenimento” (AB’SABER, 2011, p. 25), esconde a “*transmissão direta* do eu ao sonho e ao desejo do mercado” (AB’SABER, 2011, p. 62). Este é o corpo social com a qual a nova geração lida. Os sintomas dessa relação aparecem sob marcas do processo criativo, num gesto de afirmação – algumas vezes intencional; outras não, pouco importa – da posição dos realizadores em relação ao corpo social.

Por volta do biênio 2009 e 2010, os olhares tateantes, instáveis e frágeis alimentadas pela complexa experiência do artista brasileiro contemporâneo, tomam

forma mais aguda e viram afirmação. A deformidade e a imperfeição da primeira hora reaparecem como formalização de filmes que se afirmam como objetos estranhos, monstros, doenças. Em *Estrada para Ythaca* e *Os Monstros*, ambos do quarteto Ricardo e Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Guto Parente, há a afirmação da imperfeição, da amizade como redentora e do grupo como estratégias de resistência à morte. Os filmes articulam a necessidade de posturas radicais diante do fracasso do mundo e o rompimento com o cinismo da sociedade do trabalho. É quando a sensibilidade pueril vira arma. Os filmes desembocam num radicalismo acanhado, pronto a explodir o mundo, consciente de seu lugar marginalizado na sociedade contemporânea, mas sem força para romper o lastro melancólico da estética. “Fala-se de explodir um mundo, mas nunca vemos determinação suficiente para se explodir o filme” (ANDRADE, 2010). O final de *A Alegria* (Marina Meliande e Felipe Bragança, 2010) cristaliza uma imagem forte desse radicalismo acanhado: a protagonista descobre seu poder e atravessa a parede de seu apartamento. Como uma heroína selvagem, ela rompe as paredes do condomínio, atravessando apartamento por apartamento sem, contudo, se chocar com o mundo lá fora que está acabando. Ou ainda, os personagens marginais de *O Céu Sobre os Ombros* (Sérgio Borges, 2010), mostrados com proximidade, complexidade e afirmativamente em sua recusa a se determinarem, mas detidos em sua própria experiência, como retratos difusos pendurados na parede. Trocando em miúdos, a timidez renitente, que interrompia o fluxo, exposta em sua fragilidade, é afirmada como chave de resistência à confluência contemporânea do mundo consumista.

Numa sociedade cujo processo central é o deslocamento, “miséria virou pobreza, pobreza virou classe média e riqueza, para qualquer efeito político, deixou de existir...” (AB’SABER, 2011, p. 29), o radicalismo, outrora alternativa violenta de contracultura, assume uma feição meiga e dadivosa, pronta a colorir a realidade sombria, técnica, desafetuosa e corporativista com os resquícios de poesia perdidos nas ruínas da cultura brasileira. Essa resistência acanhada, voltada para as potências sensível do eu frente ao corpo social, que o *novíssimo cinema brasileiro* encarnou com vigor sem igual em outras áreas artísticas, enxerga seu gesto com a mesma violência contracultural. A contradição fica aberta no campo do pensamento: o radicalismo que se afirma, mas não destrói, colabora de maneira decisiva com o silêncio sorridente do consumo que dita os caminhos da cultura oficial. A interlocução dessa nova geração de cineastas espalhados pelo Brasil com o corpo social está posta,

mas é problemática. Os filmes não deixam mentir. Essa distância do diálogo invisível e do confronto que não vai às vias de fato será o motivo recorrente desse cinema.

Esta dissertação aborda os temas acima a partir da análise mais detida de algumas obras, sempre se referindo aqui e ali a outros filmes do período de 2005 a 2011. Como uma trajetória de formação, a maioria são primeiros filmes dos cineastas que abordo. De novo, é inevitável, destacar a importância da Mostra de Tiradentes para a formação dessa geração e, por isso mesmo, muitas das obras que analiso estrearam e/ou foram exibidos na tenda do festival, mesmo que não necessariamente isso seja um pré-requisito – como é o caso de *O Céu Sobre os Ombros*. Hoje, dez anos depois, estes ainda jovens cineastas estão em seu sexto ou sétimo longa-metragem e começam a ocupar outros espaços em festivais no Brasil e no exterior, além de estreias cada vez mais frequentes de seus filmes, o que não aconteceu em demasia no período aqui analisado. Há, portanto, um desejo igualmente potente nesse trabalho de dar corpo a essa fase inicial pouco conhecida da geração.

O início dessa cronologia se explica pelo lançamento das primeiras obras de destaque dos dois coletivos mais notórios do jovem cinema independente: Teia e Alumbramento. Mais especificamente, *Aboio*, de Marília Rocha, e *As Vilas Volantes – O Verbo Contra o Vento*, de Alexandre Veras. Falar da geração do *novíssimo cinema brasileira* passa invariavelmente por esses dois grupos que movimentaram de forma decisiva dois dos polos mais expressivos da descentralização da produção nacional no período – Belo Horizonte e Fortaleza. O final, por sua vez, é o lançamento de *A Cidade é uma Só?*, filme de Adirley Queirós, que, a meu ver, encerra um processo e abre questões para o porvir. Não por acaso, o impacto da sessão do filme na Mostra Aurora, em janeiro de 2012 na tenda de Tiradentes, foi vital para as discussões dos caminhos do cinema da geração e motivou filmes mais abertamente políticos, confrontando a realidade pelo viés mais combativo que é possível enxergar hoje no cinema independente. Talvez menos que motivar, Adirley Queirós sintetiza o espírito do momento e seu longa-metragem de estreia é um caso decisivo.

O primeiro capítulo discute talvez a mais importante marca dessa geração, sua ostensiva guinada subjetiva¹³. Se os anos 1990 ficaram marcados pela “individualização dos gestos”¹⁴ na qual “a discussão vai para o pessoal, para o individual e (...) não para estruturas sociais”¹⁵, a atual subjetividade do cinema independente não é uma invenção da juventude evasiva dos anos 2000. O *novíssimo cinema brasileiro* realizou, isso sim, uma inflexão acentuada do eu, em curso desde a redemocratização pelo menos, quando sinalizou-se a desconfiança geral quanto à representação do Outro e a possibilidade de discursos diagnósticos sobre a sociedade em geral. Com diferentes estilos e tonalidades encontradas por esses jovens cineastas para afirmarem suas primeiras obras, essa acentuação do eu rendeu a pecha de um cinema hermético, voltado para si próprio em um universo ensimesmado, cuja presença do mundo exterior e as questões políticos e sociais de uma sociedade em franca transformação, como a brasileira na era Lula, estava difusa, “um cinema cuja matéria não é o mundo, mas uma certa sensibilidade em relação ao mundo, a saber, a sensibilidade dos diretores-autores”¹⁶. Evidentemente, o modo subjetivo dessa geração ecoa o conceito de “cinema de poesia” de Pasolini como gesto de afirmativo de criação. Mas procuro mostrar a partir da análise de *Sábado à Noite*, de Ivo Lopes Araújo, que essa guinada subjetiva, é menos uma evasão programada e mais uma reação, resultado das formas de diálogo e abordagem da realidade que os cineastas encontram e enfrentam. O sujeito-narrador encontrado em diferentes filmes

¹³ O termo é da historiadora argentina Beatriz Sarlo. Ela usa o termo para discutir a metodologia histórica que se volta para as histórias da vida cotidiana e tenta reconstituí-la, valorizando “os detalhes, as originalidades, a exceção à norma, as curiosidades que não se encontram no presente” (página 19 da edição argentina). Este método histórico dá preferência ao que ela chama de “discursos da memória”, a partir de diários, cartas, confissões, testemunhos. A apropriação que faço da expressão vem da proximidade da força que os relatos subjetivos, a memória, o testemunho, o diário e a epístola ganham como inspiração narrativa e matéria dos filmes. Os filmes de Marília Rocha, por exemplo, tem o relato memorialístico como pilar. *Notas Flanantes*, *Sábado à Noite* e *Os Residentes* guardam, apesar das diferenças, a semelhança de ressoarem cadernos de anotações e diários. Mas especialmente um trecho parece abranger a questão para além da forma do relato: “Los nuevos sujetos del nuevo pasado son esos “cazadores furtivos”, que pueden hacer de la necesidad virtud, que modifican sin espectacularidad y con astucia sus condiciones de vida, cuyas prácticas son más independientes que lo que creyeron las teorías de la ideología, de la hegemonía y de las condiciones materiales, inspiradas en los diferentes marxismos. En el campo de esos sujetos hay principios de rebeldía y principios de conservación de la identidad, dos rasgos que las “políticas de la identidad” valoran como autocontituyentes” (p. 19). Penso, então, na valoração dessas pequenas identidades astuciosas da vida cotidiana, recorrentes no cinema aqui analisado. Cf. SARLO, 2005, p. 17-22.

¹⁴ MENDES, A., (org.) *Ismail Xavier*. Encontros. Rio de Janeiro: Azougue editorial, Encontros, 2009, p. 102.

¹⁵ *Ibid.*, p. 103.

¹⁶ JUNIOR, L. C. O. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus, 2013, p. 186.

discutidos, como *Ainda Orangotangos*, de Gustavo Spolidoro, *Notas Flanantes*, de Clarissa Campolina, e *Meu Nome é Dindi*, de Bruno Safadi, não é o mesmo e esta diversidade mostra as soluções de cada obra. Entender as múltiplas “primeiras pessoas” dos filmes da geração leva a novos entendimentos dessa guinada subjetiva.

O segundo capítulo lida com uma adoração da simplicidade, do despojamento, da plenitude da vida e do mundo em sua diversidade, além do elogio de certas posturas artísticas como extensão da vida em sociedade e forma de estar no mundo que identifico em filmes como *As Vilas Volantes – O Verbo Contra o Vento*, de Alexandre Veras, e *Aboio*, de Marília Rocha. Essas identificações apresentam um modo bastante particular da nova geração de se aproximar de figuras “que modificam sem espetáculo e com astúcia suas condições de vida” (SARLO, 2005, p. 19), com uma carga de resistência ao desaparecimento de suas culturas e identidades. A representação é assumida com certa desconfiança e os cineastas se aproximam, assim, de figuras exemplares, pessoas com as quais se identificam por uma certa afinidade ética de modo de viver na sociedade em transformação, personagens com os mesmos sentimentos e sensações, supostamente, de um artista jovem nos anos 2000. Assim, memória e subjetividade se encontram no outro que, no fundo, é um espelho: comunidades camponesas em vias de desaparecer, comerciantes locais arrasados pelo capital especulativo, artesãos, artistas desconhecidos, cineastas marginais, atores dando um jeito de subsistir na sociedade de consumo, personagens em comunhão com a natureza e a vida simples. Formas de resistência ao universo da mercadoria. Ao invés de falar por alguém, os jovens cineastas projetam nos outros sensibilidades adequadas para falarem de si mesmos – de forma direta como em *Riscado*, de Gustavo Pizzi, ou pela afirmação de personagens deslocados dos padrões sociais considerados normais, como em *O Céu Sobre os Ombros*, de Sérgio Borges – elogiando essa existência como forma de se posicionar na realidade.

O terceiro capítulo gira em torno do elogio ao grupo e política da amizade. Uma importante questão para o *novíssimo cinema brasileiro* é a organização do trabalho criativo como uma extensão da vida, em oposição ao profissionalismo desejado pelo cinema brasileiro voltado para o resultado comercial¹⁷. A opção pela realização em grupos ou coletivos artísticos chama atenção para a reconfiguração das

¹⁷ Talvez, um profissionalismo mais imaginado como ideal do que fato consumado, questão a ser investigada ainda pelos historiadores do cinema brasileiro.

equipes e o modo de produção: partindo de uma forma de organização mais horizontal e fluida, com equipes reduzidas e menos compartimentadas, os grupos de artistas

buscam realizar seus projetos pela união de esforços e compartilhamentos de decisões. São flexíveis e ágeis e com capacidade de improvisação frente a desafios. Desburocratizados, respondem com presteza às pressões que encontram. Desenvolvem ação e colaboração criativa. Apresentam rarefação da noção de autoria e uma relação dialética entre indivíduo e coletividade (PAIM, 2006, p. 1).

Assim, surgem filmes com quatro diretores realizando várias funções em conjunto; equipes formadas só por diretores atuando como técnico de som, fotógrafo, diretor de arte e atuando; coletâneas de episódios em torno de uma preocupação comum; processos cinematográficos abertos onde todos os participantes – diretores, técnicos, atores – se colocam ativamente na criação. Os procedimentos econômicos reforçam a descentralização das decisões artísticas, a fluidez dos papéis de cada indivíduo, o despojamento das instituições e dos modos de financiamento, o processo artístico como extensão da vida. Todas características com impacto no resultado estético das obras. O grupo ou coletivo é uma forma de organização representada e elogiada. Como se o grupo pudesse realizar a organização e as relações que no corpo social se mostram inviáveis. Esse “grupo idealizado” tem na amizade um vetor importante como política. Principalmente na ficção, essa ideia coletiva vai ganhar diversas formas de abordagem, tornando-se uma espécie de motivo recorrente. As análises de *Conceição – Autor Bom é Autor Morto*, *Desassossego – Filme das Maravilhas* e *Amigos de Risco* modulam a discussão.

A análise mais detida de *Estrada para Ythaca* e *Os Monstros*, do coletivo formado por Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti, e *A Alegria*, de Marina Meliande e Felipe Brangança, aponta para o momento de afirmação mais forte das características do cinema da geração, quando suas formas tateantes mudam de teor. O fracasso e a relação com o corpo social ganham intensidade, as três obras se revelando exemplos cristalinos dessa distância problemática.

O quinto capítulo aborda filmes que colocam questionamentos a essa relação. *Pacific*, de Marcelo Pedroso, é um filme singular no cinema brasileiro recente pela lado inusitado de seu dispositivo narrativo e o tom completamente oposto às outras obras analisadas. Isso porque o centro de seu retrato não são as imagens dos “sujeitos

à margem”, mas a nova classe média e sua euforia festiva, a bordo de um cruzeiro rumo ao paraíso. *Os Residentes*, de Tiago Mata Machado, problematiza os emblemas analisados nos outros capítulos: a amizade, o afeto, o coletivo, o fracasso. Sua fragmentação e opacidade remete ao fazer artístico, organizando uma tensão entre ética e estética que coloca em xeque os paradigmas do cinema contemporâneo. *Trabalhar Cansa*, por sua vez, se utiliza de estratégias narrativas e produtivas mais convencionais, colocando em questão a luta de classes e o trabalho cotidiano, temas pouco explorados por sua geração até então.

No último capítulo, o ponto de chegada dessa trajetória de formação: *A Cidade é uma Só?*, de Adirley Queirós, filme realizado com o edital de aniversário de cinquenta anos da cidade de Brasília e problematiza o desenvolvimento brasileiro a partir da história de fundação da Ceilândia, cidade natal do diretor. A partir do resgate memorialístico, da mistura de ficção com documentário, e da espontaneidade da linguagem, o filme constrói uma sensibilidade de periferia muito pouco autocentrada, ainda que afirmativa. Ela se faz em relação a Brasília, tratada como centro da exclusão que continua até os dias de hoje. A obra alinha identidade, subjetividade e memória com política, representação e ação.

Mais que decifrar os sentidos das obras, este trabalho pretende olhar para os caminhos e reflexões a cerca das formas cinematográficas contemporâneas no contexto político e social atual, colocando sobre mesa ideias para uma discussão que não se esgota e nem acaba aqui. Desbravar o emaranhado apontado pela obras dos jovens realizadores enfrentando o diálogo com a realidade presente é um dos desafios desse ensaio. Se algumas pontes resistirem no caminho do pensamento, este esforço já valeu a pena.

1. Formas do eu

Após o prólogo e os créditos iniciais de *Sábado à Noite*, longa-metragem de estreia de Ivo Lopes Araújo, uma longa sequência se passa numa rodoviária. Não existe nada extraordinário nesse espaço, mas a câmera faz algo como um mapeamento do lugar: a banca de jornal, a arquitetura, o lixo, o chão, alguns passantes. O momento central da sequência é quando um membro da equipe do filme aborda uma mulher – já observada longamente pela câmera imediatamente antes da abordagem – no momento em que ela vai entrar no carro de seu marido ao chegar para buscá-la no terminal. A mulher faz pouco caso da equipe e coloca suas coisas no veículo enquanto o membro da equipe explica o dispositivo do filme para o marido:

“Opa, tudo bem? A gente tá fazendo um documentário e tá começando aqui na rodoviária, certo? É um documentário para passar na TV Cultura. E aí a gente escolhe alguém, conversa com alguém na rodoviária... e pergunta se a pessoa topa levar a gente em outro lugar da cidade. É quase como uma carona, que a gente vai conversando”.

Esta apresentação, tanto para as personagens do documentário quanto para nós espectadores, revela um gesto intencional de se aproximar da realidade a partir do contato com o outro, desejo amplamente presente na história do cinema brasileiro e que chegara até o cinema contemporâneo pelas diversas formas de diálogo do cinema de Eduardo Coutinho. O fundamental de início é estar claro que o dispositivo de *Sábado à Noite* articula um modo do realizador conhecer personagens, lugares, trajetos, histórias, criando uma comunhão entre equipe, o outro e a cidade que ambos compartilham nos deslocamentos. *Sábado à Noite* se fundamenta numa busca pela realidade, interagindo com várias personagens que permitiriam um contato outro com a comunidade a qual compõem o corpo social. O élan está aí, na abordagem do desconhecido, na proposta de conversa e carona.

Por outro lado, chama a atenção seu acanhamento: enquanto o membro da equipe aborda a personagem, a câmera se posiciona longe, escondida, à espera da resolução desse primeiro contato, enquanto a perspectiva do som está em primeiro plano. Pode-se argumentar da intrusão evidente em se apontar uma câmera para alguém sem autorização prévia, mas para além do sentido ético, há um dado formal perturbador, pois momentos antes a mulher abordada fora observada por um bom tempo enquanto esperava, sem se dar inteiramente conta de que, pelo uso da teleobjetiva, estava sendo focalizada como personagem do filme. Durante a abordagem, a câmera não procura um ponto privilegiado para filmar a abordagem, mostrando as pessoas dentro do carro ou suas ações enquanto o membro da equipe conversa com eles. A descrição verbal do dispositivo não casa com o temperamento da câmera: enquanto o dispositivo propõe o encontro, a posição da câmera se detém em mostrar a revelação do próprio dispositivo. Ao invés do encontro e o descontrole sugeridos pelo método, há um olhar acanhado, a uma certa distância segura diante do outro, esperando a autorização para que a mediação cinematográfica aconteça.

Mas a abordagem fracassa: “sou bicho do mato”, diz o marido em resposta – negativa – ao membro da equipe, pressupondo uma modernidade cosmopolita no fazer cinematográfico da qual ele não faz parte, e marcando a distância de origem entre equipe e personagens. O dispositivo fracassa antes mesmo de entrar em ação. O filme entra numa espiral de instabilidade, percorrendo a rodoviária com movimentos e cortes bruscos, completamente diferente da descrição mais detida na observação do começo da sequência. A câmera se faz muito presente enquanto sujeito na cena. Esta será a tônica de *Sábado à Noite* a partir de então: troca-se o filme de dispositivo pelo filme de busca. Uma busca do que? Não se sabe. A câmera deambula pela cidade procurando personagens, cenas, ações para fixar suas atenção; tenta, por fragmentos, compor um retrato de sua cidade, reconstituindo solitariamente, entre o *flâneur* e o *voyeur*, a interação interdita na rodoviária. *Sábado à Noite* se faz das ruínas do processo abortado na rodoviária.

Os deslocamentos da câmera, contudo, não são completamente orgânicos. No seu desenvolvimento geral, ficam demarcados diversos blocos de ação e olhar, delimitados pelo espaço. Cada um deles se detém sobre alguma ação simples, disposta num tempo esgarçado, compondo quadros dos lugares que, ao final, resultariam num grande painel do sábado à noite em Fortaleza. Há momentos no ônibus, num boteco de periferia, na casa de alguém desconhecido, numa passarela para pedestres de uma

grande avenida, no centro da cidade em companhia dos pombos antes do amanhecer urbano. Em cada espaço, a câmera observa detalhes até encontrar algo que capta a atenção. Três planos apresentam uma praia: o mar, depois um quiosque; por último, a areia com a cidade ao fundo. O quarto plano mostra um casal abraçado no calçadão à beira-mar. A câmera se coloca a certa distância e observa o casal em detalhes, sem ter sua presença notada. O casal sobe numa motocicleta e parte; a câmera, dentro de um carro, segue o veículo. É criada uma expectativa frente ao ato *voyeur* de seguir o casal, mas nada vem daí: o casal percorre várias ruas até um bairro de periferia com a câmera seguindo seu deslocamento. Quando a motocicleta estaciona, próxima a um bar popular de subúrbio, um novo bloco se inicia dentro do estabelecimento. A cena em si, é o trajeto e a perseguição. Após o fracasso do dispositivo proposto na rodoviária não há lamentação nem discussão sobre o próprio dispositivo, seu fracasso, e as distâncias colocadas no processo. *Sábado à Noite* se modifica em um conjunto de notas sobre a noite da cidade.

Contudo, essas notas de *Sábado à Noite* não seriam sobre o próprio olhar do sujeito-câmera? Pois, se existe um deslocamento evidente da câmera, recolhendo fragmentos da cidade a fim de apreendê-la, outro deslocamento é da natureza desse olhar, cuja heterogeneidade é marcante, transitando por diferentes registros: a observação direta do movimento do ponto de ônibus, a experimentação plástica das texturas da imagens no interior do coletivo, a metalinguagem na cena da passarela quando o técnico de som aparece captando o áudio e o som do filme acompanha sua perspectiva, o *voyeur* perseguindo o casal na motocicleta, a mosca na parede e o olhar invasivo dentro da casa de um desconhecido, as diversas aproximações com modalidades de vídeo-arte, os quadros de paisagem das ruas vazias na alta madrugada, a câmera assumindo uma personagem quando corre atrás dos pombos. São diversos modos de olhar para a cidade mudando de acordo com cada bloco. Cezar Migliorin afirma que

Sábado à Noite filma o teatro vazio. A cidade se torna um espaço de ressonância. Enquanto cena, *Sábado à Noite* é o interstício entre os estrondos da cidade movimentada, barulhenta e quente de um dia e o dia seguinte. A cada sequência temos a sensação da existência de uma cena desabitada, pronta para ser ocupada, recriada. *Sábado à Noite* é o final de uma semana e um filme de abertura; os espaços e silêncios não são *mudezas*, mas espaços virtuais, lugares em que a *polis* se reconstrói, se reorganiza. A cidade como espaço de possíveis, não é assim nem um espaço que pode ser habitado por

falas e discursos já organizados, nem por gestos e movimentos que ocupam a imagem. As pessoas estão ali, mas antes delas a cidade como possibilidade (MIGLIORIN, 2009, p. 110).

O palco vazio, aberto a possibilidades, está evidente. A cidade do filme é um campo de possibilidades que motiva sua existência. Porém, o fracasso do dispositivo, ao invés de despertar para a reflexão sobre a relação entre narração e o mundo que se deseja filmar, liberta a câmera para o trânsito livre e olhar flutuante para a cidade, realizando recortes que progressivamente apagam a relação de encontro inicial em favor da expressão da sensibilidade do autor. O campo de possibilidades afirma apenas a possibilidade, por uma flutuação dos modos de olhar pronto a se perder e deixar de existir. Em determinado bloco, a câmera no interior do carro filma os postes de iluminação da rua, perdendo o foco, borrando os pontos de luz. Cria manchas luminosas cuja intensidade está na abstração dos contornos da paisagem e conseguir formas em movimento de estranha beleza. A Fortaleza de *Sábado à Noite* é menos uma cidade concreta – apesar do título genérico, mas ao mesmo tempo muito preciso – articulada pelos encontros e deslocamentos por um espaço real; ela é reflexo da expressividade em ruínas: um espaço urbano de abandono, fragmentada em quadros dispersos e de natureza oculta, despovoada, mergulhada no breu da noite reforçado pelo contraste condensado da imagem digital. Uma “cidade imaginada” como sugere Ilana Feldman¹⁸. Não resta vestígios da construção concreta – tanto o espaço da rodoviária quanto o dispositivo – do início. Os deslocamentos ensejam um ritmo frágil, quase se esforçando por andar. A única forma de vida no filme é o próprio olhar da câmera. Como os peixes flutuando no aquário em uma das belas imagens enigmáticas do filme, o olhar de *Sábado à Noite* deriva por uma paisagem imaginada onde é possível dimensionar os choques, as distâncias, os movimentos e os riscos. No imenso mar de possibilidades, ele se desloca retesado, por blocos soltos e solitários, frágeis como uma onda a se quebrar na orla na praia.

O olhar que sobra realiza um processo de acanhamento, já sugerido na cena da abordagem. O início mais objetivo, com um olhar geométrico para o espaço, aproveitando as linhas e a arquitetura da rodoviária, vai aos poucos se tornando uma narrativa introspectiva, voltada para a forma de olhar e transfiguração da noite de sábado da cidade. A relação inicialmente de encontro, passa a marcar a distância entre

¹⁸ FELDMAN, I. “Cidade Imaginada”. *Cinética*. Rio de Janeiro, Jan. 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/tiradentes07dia8.htm>. Acesso em 12 ago. 2016.

câmera e corpo social com diversos motivos visuais: a mulher na Kombi sem falar com a equipe nem olhar para a câmera, as duas senhoras do ponto de ônibus fazendo pouco caso da câmera que a segue quando entram no coletivo, os pedestres na passarela fazendo pouco caso da presença da câmera e do técnico de som, os pombos fugindo, o segurança dormindo. O principal desses motivos é a câmera, de um lado da rua, observando eventos do outro lado, com num tableau. Esse tipo de enquadramento retorna em diversos blocos e deixa exposto a principal tensão entre câmera e mundo. A câmera nunca atravessa a rua. Contenta-se com sua posição apartada do foco da cena, reiterando a demarcação insolúvel da distância e fazendo da realidade filmada um quadro distanciado cuja nota principal é a afirmação das potências do olhar frente ao objeto. A rua é a fronteira do risco. Quando a cidade acorda, perto do amanhecer, e suas personagens começam a habitar as ruas, como indica o som das pessoas fora de quadro no último plano, apontando a vitalidade da paisagem humana ausente na maior parte do filme, ele termina. Esse corte final, interrompendo a cidade, afirma o poder do narrador, e sua preferência pela “cidade imaginada” sobre o deserto luminoso do real.

Acidente

Sábado à Noite apresenta para o cinema brasileiro contemporâneo uma relação com a realidade que invariavelmente passa pela subjetividade. Nesse jogo, uma arma fundamental dos cineastas será a noção de acidente – e seus parceiros de risco como acaso, erro, indeterminação. O dispositivo do filme pressupõe o trajeto pelo espaço urbano sem rumo definido, uma forma de estar aberto às possibilidades aleatórias da realidade. A filmagem, nesse sentido, não é apenas o momento de execução do planejamento da pré-produção ou do roteiro, e sim um campo de criação aberto aos imprevistos. A obra estaria pronta para absorver em seu interior eventos ocorridos no exterior da produção, uma maneira de recolocar no filme a ambiguidade do mundo, gramática incorporada indistintamente por grande parte dos cineastas contemporâneos. O dispositivo de *Sábado à Noite* permitiria, por ação do acaso, uma série de encontros na interação proposta pelo filme.

As declarações de Ivo Lopes Araújo enfatizam a relação da obra com essas ideias, mesmo que articuladas de forma intuitiva ao falar de uma sequência específica:

Ela convidou a gente pra ir, e chegamos lá todos muito cansados, já acabados mesmo, todo mundo meio desarmado. E foi um processo diferente: a gente entrou, ela fez um café pra gente, ficamos lá conversando besteira, e só depois a gente começou a filmar umas coisas. Foi um momento de se render: uma trégua pro mecanismo, pro filme. Esquecer um pouco do filme e embarcar na figura, seguir com ela. E pra mim é o momento mais bonito do filme, mais poético – não de linguagem, mas de relação. É quando o filme acontece: a gente entrar às 4 horas da manhã na casa de uma figura que estava trabalhando na beira-mar, que abriu as portas da casa dela pra gente, que acordou todos os filhos dela pra nos apresentar. Foi um momento onde a relação foi possível, onde houve uma generosidade entre pessoas. O plano do técnico de som surgiu na montagem mesmo. A gente foi seguindo o caminho natural da própria filmagem. Rodoviária, Kombi, mulher, jornalista, ônibus, parada de ônibus, em cima da parada tem uma passarela, plano do Danilo captando o som: e agora, pra onde a gente vai a partir daqui? A gente não tinha pra onde ir. Era um plano de som, e aquele som tinha a ver com aqueles encontros na praia – daí pronto, corta pra tela preta, funde os dois ruídos, e segue o filme. E da praia a gente já tinha um caminho a seguir, aquele cara na moto, e daí para a casa da senhora. Então foi muito tentar equilibrar essa atmosfera que a gente queria com o percurso que a gente tinha feito, e aí não importava muito se externas ou internas, desde que esse espírito fosse mantido. Se dentro da casa daquela senhora a gente conseguisse imprimir a mesma sensação dos exteriores, então valeria a pena. Por exemplo, a gente tem muita fala dela, mas tiramos tudo, deixamos só a música, a televisão, aquela filha dela que vem andando na direção da câmera, se senta. E acaba mesmo sendo surpreendente. Porque como o acaso era algo que a gente queria na filmagem, isso também teria que valer na montagem. (LOPES ARAÚJO em entrevista a OLIVEIRA, 2008)

As primeiras abordagens críticas também se voltaram para esses conceitos, como Ilana Feldman em seu texto escrito no calor da hora:

Nessa espécie de busca audiovisual, *Sábado à Noite* se ensaia como um ensaio-filmico, na medida em que busca aquilo que não sabe bem, na medida em que chega onde não previa, na medida em que se deixa abandonar à própria sorte (FELDMAN, 2008).

Ou ainda Cezar Migliorin em seu artigo ressaltando o campo de possibilidades do filme.¹⁹

¹⁹ Cf. MIGLIORIN, 2009, p. 102-116.

Isso sugere o papel de *Sábado à Noite* dentro da nova geração e as ideias em torno de “acaso”, “acidente”, o confronto com o espaço e encontros imprevistos. Mesmo com seu fracasso, o devaneio da câmera pelas ruas de Fortaleza denota uma dose de indeterminação na filmagem, algo que se tornará uma das marcas do período atual do cinema brasileiro mais autoral.

Como ilustração, um filme pouco anterior a *Sábado à Noite*, complementa a discussão, a começar pelo título sugestivo: *Acidente*. Dirigido por um artista visual mais experiente, Cao Guimarães, e um jovem realizador da mesma geração de Ivo Lopes Araújo, Pablo Lobato, com produção do coletivo artístico mineiro Teia, *Acidente* também parte de um dispositivo:

Pablo Lobato e Cao Guimarães imprimem cerca de duzentos nomes de cidades de Minas Gerais em pequenas fichas de papel. Como num *jogo*, assentam-se diante de uma mesa, um de frente para o outro, e começam a escrever pequenos textos e poemas usando apenas essas fichas. Ao final de uma noite jogando, escolhem um dos poemas, escrito com vinte nomes, para ser o roteiro do filme²⁰. Os diretores, então, com uma pequena equipe, vão a cada uma das vinte cidades, *pela primeira vez*, ao *encontro* de imagens e sons que possam se relacionar com a palavra nome/daquele lugar.²¹ (grifos nossos)

O dispositivo articula, pela ideia de jogo, um roteiro de viagens rumo ao desconhecido, ao imprevisto, ao que a realidade pode apresentar para os diretores, munidos apenas do equipamento de filmagem e o roteiro da viagem/filme, formado pelos nomes dos lugares. A medida arbitrária entre o nome do lugar e as

²⁰ O singelo poema escolhido é o seguinte:

Heliadora
Virgem da Lapa
Espera feliz
Jacinto Olhos D'Água

Entre folhas
Ferros, palma, caldas,
Vazante

Passos
Pai Pedro abre campo
Fervedouro descoberto
Tiros, tombos, planura,
Águas vermelhas
Dores de campo

²¹ Sinopse do filme encontrada no livro em comemoração dos dez anos da Teia. BRASIL, A.; ROCHA, M.; BORGES, S. (orgs.). Teia 2002-2012. Belo Horizonte: Teia, 2012, p. 216.

circunstâncias acidentais apresentadas por cada uma delas quando da passagem dos realizadores rege os procedimentos do filme. A representação desse encontro, então, é mediada por um gesto expressivo: o mundo é matéria bruta para o filmado como a palavra para o verso, desvelando uma apreciação subjetiva de um eu-lírico que se quer invisível, já que não se coloca na narrativa, mas presente, na medida em que chega numa imagem gráfica ressignificando a palavra formadora do poema e a visualidade do real. O gesto fundamental do eu-lírico do filme é, a partir do nome da cidade, conseguir fazer de um traço da realidade expressão em imagens e sons de um sentido poético. Por exemplo, "espera feliz", sequência formada por detalhes de objeto em repouso que são colocados em movimento alguns instantes antes do plano acabar. Ou "fervedouro": o encontro com um caminhoneiro em uma boleia quente e abafada. O motorista desce do caminhão e mergulha num grande tanque de água a céu aberto. As bolhas de água, então, são filmadas em movimento, numa figuração que lembra água fervente. O mundo exterior é transfigurado a partir do gesto expressivo do narrador e seu encontro com as personagens, paisagens e eventos.

Mesmo invisível, é indissociável a ideia de eu-lírico. O olhar de *Acidente* não é aleatório, mas expressão de um desejo de significação de um mundo (as cidade mineiras) que guarda certa correspondência com os realizadores pela singularidade. Este eu-lírico pode até não se determinar enquanto sujeito, forjando uma metafísica na qual se insere nessa comunidade representada pelas aparições do poema-filme. Contudo, a carga da poesia está voltada sempre para a subjetividade: dentre todas as poesias possível, *Acidente* traz esta; dentre todas as formas de representação dessas cidades, o filme apresenta esta única. No momento aparentemente mais "documental" quando uma senhora conta a origem do nome da cidade "Pai Pedro", ela termina seu depoimento dizendo ser sua narrativa uma história que ouvia desde a infância, que seus pais contavam. Os depoimentos das pessoas são sobre seus sentimentos, suas sensações ou lembranças. Nada escapa a uma dimensão subjetiva, mesmo quando vinda direto do emissor, pois é mediada pelo desejo pessoal, a memória, a afetividade, a experiência particular ou pelas músicas românticas, os cânticos, as rezas, formas de expressão da intimidade por excelência dentro da narrativa.

O mundo de *Acidente* não existe. É construção poética desse eu-lírico invisível, por sua vez uma expressão do olhar dos realizadores, operando uma abstração que retira do contato acidental com a realidade o sumo desse encontro. Na cena do rodeio, a ação veloz, agitada, frenética e violenta é transfigurada num

momento performático, fluido, quase um balé de formas em movimento, pela ação câmera lenta e o trecho de “Im Abendrot”, de Richard Strauss. O frenesi físico do evento é transformado num momento melancólico de sublimação, trabalhando sobre as possibilidades de sentido de “Tiros” a partir da construção visual do movimento. “Construção” faz, então, todo sentido: a realidade documental dos registros ganha sentido a partir dessa associação entre palavra e imagem pelo desejo do eu-lírico de torná-la poesia. A palavra: uma representação gráfica de algo que, sem a coisa em si, revela-se apenas uma abstração. “Trivstadrgrozx”, à princípio, é um erro, e essa dinâmica entre o gráfico e a coisa move *Acidente*. A experimentação com alto tempero de subjetividade leva a uma abstração sempre mais fascinante que a coisa em si.

A ideia de acidente aqui serve como uma ilustração exemplar. O acaso é desejado, armando-se um esquema que possibilite, no momento da filmagem, a adesão ao casual e indeterminado. A casualidade do encontro serve como mobilização da atenção do cineasta, como o estado de afecção. O acidente mobiliza, assim, algumas estratégias formais recorrentes nos filmes contemporâneos: o plano longo, muitas vezes fixo, permitindo as rebarbas da ação planejada invadirem a tomada; a distensão do tempo para dar chance de algum evento aleatório adentrar a filmagem; a apropriação de recursos gráficos da vídeo-arte e modos de operação do filme de galeria quanto às construções plásticas de vídeo espontâneo; a improvisação cênica; o dispositivo como disparador de imprevistos. Noutras palavras, a diluição da narrativa frente às potencialidades da realidade. Um jogo que depois ganha outros contornos na montagem, que busca à sua maneira traduzir esse *modus operandi* da filmagem. Por sua vez, há um olhar estético muito marcado. *Sábado à Noite* e *Acidente* apontam essas questões recorrentes do jovem cinema brasileiro quanto à realidade no fazer artístico.

Sábado à Noite é um ponto cardeal da crise colocada para a geração, cineastas ou críticos, ao tentar dialogar com uma realidade social e econômica em transformação, questionando seu próprio papel no jogo. Há um desejo partilhado pela maioria dos jovens de apreendê-la e retratar a diversidade de configurações do corpo social no projeto de desenvolvimento lulista do país nos anos 2000 sem mediações utilizando-se de concepções artísticas contemporâneas como o acaso, o acidente e a aleatoriedade como formas de se abrir para a ambiguidade advinda da própria realidade, captando a intensidade das coisas. O artista quer trazer a realidade para o

seu fazer artístico, uma extensão de seu viver nesse corpo social que deseja retratar, e contraditoriamente isso impõe uma mediação estética que o afasta, introduzindo camadas de discurso. Mais ainda, os jovens cineastas hoje negam o mandato do cineasta-autor, os discursos mais gerais sobre a sociedade, as grandes interpretações, formulações e representações. Correr o risco do real sem intervir: o problema estético colocado não é pequeno. Desemboca no olhar ensimesmado de *Sábado à Noite* e na abstração subjetiva de *Acidente*.

Sábado à Noite dá sinais de um questionamento sobre a relação com a realidade em seus créditos finais. Primeiro pela dedicatória a Jean-Claude Bernardet, cuja importância da crítica tem um dos vetores na relação de cineastas com a sociedade que busca retratar, especialmente *Cineastas e Imagens do Povo*, cuja interação entre as vozes do cineasta e do povo que pretende representar no documentário está no centro da análise. Evidentemente, no filme de Ivo Lopes Araújo, a questão está fora do horizonte de realização: seu desejo é apreender o mundo ao seu redor, algo que se complica no jogo entre a realidade objetiva e a subjetividade expressiva do olhar narrativo. Em segundo lugar, uma cartela de agradecimento: “obrigado a todos que contribuíram para a realização desse filme, especialmente aos personagens que ainda povoam as ruas de Fortaleza”. Não acredito em cinismo no agradecimento a um conjunto de personagens que, na verdade, está ausente na cidade imaginada pelo filme. Os agradecimentos me levam a crer o quanto as tensões e contradições da obra são mais involuntárias e latentes. *Sábado à Noite* deseja o contato com o corpo social, mas as expectativas de diálogo e realização artística encontram barreiras cujo acanhamento do olhar parece uma solução à mão. *Acidente*, em sua figuração do interiorano e da paisagem caipira, reduplica a questão, pois sua abstração singela da realidade busca uma essência poética de tonalidade equivalente. Mesmo sem a presença de uma voz em primeira pessoa demarcada, a experimentação formal de ambos os filmes aponta para um olhar banhado de subjetividade.

Ainda Orangotangos

Os anos 2000 são marcados, em diversas vertentes da produção brasileira, por documentários de busca (*Um Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut; 33, de Kiko Goifman; *Diário de uma Busca*, de Flávia Castro; *Corumbiara*, de Vicent Carelli) e documentários reflexivos (*Santiago*, de João Moreira Salles; *Jogo de Cena e Moscou*, de Eduardo Coutinho). Especialmente, o processo como obra tem um papel importante, deixando as estruturas do filme aparente e as regras do jogo entregues de antemão para o espectador, tornando a obra um descampado para que os eventos imprevistos se tornem parte do resultado final. A incorporação do processo como matéria narrativa institui a centralidade da relação entre autor/cineasta e objeto no filme, como é o caso já analisado de *Sábado à Noite*, e cada vez mais comum na produção como um todo: *Acácio*, de Marília Rocha, e *Notas Flanantes*, de Clarissa Campolina. Neste último, assim como em *Pacific*, de Marcelo Pedroso, *Um Lugar ao Sol*, de Gabriel Mascaro, e *Chantal Akerman de Cá*, de Gustavo Beck e Leonardo Luiz Ferreira, o dispositivo é tão parte da obra – e de sua discussão – quanto o tema ou o objeto documentado, revelando como a relação entre cineasta e mundo é uma preocupação importante no cinema brasileiro contemporâneo. A explicitação do processo da obra em sua narrativa como forma fílmica mostra a disponibilidade dos cineastas em enfrentar a relação, ainda que possa, no limite, se tornar uma solução problemática.

Evidentemente, as questões levantadas até aqui são mais sensíveis no documentário, pois seu lastro com o real permite perceber com mais clareza essa dinâmica com o imprevisto e a ambiguidade do mundo, além de deixar mais evidente o sujeito do discurso fílmico. Mas a ficção contemporânea do fim da década vai apresentar problemas semelhantes, com respostas formais próprias.

Um caso interessante é *Ainda Orangotangos*, de Gustavo Spolidoro, por aproximar-se, na ficção, das questões apresentadas em *Sábado à Noite*²². O longa-metragem gaúcho chamou atenção por sua inusitada escolha estética: *Ainda Orangotangos* é filmado em um único plano-sequência, transitando pelos espaços de Porto Alegre à cata de pequenas histórias de personagens comuns da capital rio-

²² Curiosamente, *Ainda Orangotangos* concorreu na Mostra Aurora no mesmo ano do documentário de Ivo Lopes Araújo.

grandense. O feito técnico é o primeiro ponto de contato com o filme de Spolidoro e muitas vezes retém as discussões sobre o filme em torno deste “detalhe”.

Ainda Orangotangos se aproxima demais do documentário de Ivo Lopes Araújo em seu élan fundamental: filmar a cidade, captar as histórias de anônimos espalhadas pelo espaço comum, trançando um painel humano do lugar, deslocar-se por ruas, bares, praças públicas e retratar de forma pessoal esse espaço. Assim, a câmera de Spolidoro inicia seu trajeto dentro de um trem chegando a Porto Alegre, acompanhando um imigrante japonês aportando na cidade. Da estação central – outra coincidência com *Sábado à Noite* – a câmera percorre o mercado central, as ruas do centro comercial, anda num ônibus, acompanha as personagens por prédios, entrando nos apartamentos, estabelecimentos comerciais e eventos. O mote dos deslocamentos da câmera são as movimentações das personagens. A dramaturgia em *multiplot*, sem um protagonista definido, faz com que a câmera “pegue carona” nas andanças das figuras do filme, passando o bastão da cena uma para a outra, concretizando na ficção o desejo manifesto em *Sábado à Noite* de acompanhar anônimos em um dia comum numa cidade qualquer.

Mais que isso, o filme articula situações comuns, mas, ao mesmo tempo, arraigadas na cultura local. Assim, duas mulheres dialogam no ônibus sobre a origem da expressão “tri”, bastante utilizada pelos gaúchos na linguagem corrente. Na digressão da conversa, citam lugares da cidade, a visita do Papa, a rivalidade futebolística entre Internacional e Grêmio. Em outro momento, acompanhamos a farra alcoólica de um casal roqueiro dentro do apartamento e o tom da cena é dado pelas músicas de bandas de rock alternativo da cidade. As figuras da trama realizam ações corriqueiras com conflitos simples e cotidianos, participando de um painel aleatório de histórias e, ao mesmo tempo, compartilhando o mesmo espaço urbano de vivência. Talvez orangotangos, mas todos residentes de Porto Alegre: as histórias dessas figuras humanas fazem da cidade um lugar único, por mais universal e corriqueira as situações se mostrem.

Falar em “figuras” é atentar para a pouca construção dramática das personagens. O bate-bola do filme passa de uma situação a outra sem grandes avisos, abandonando as figuras tão logo elas ganham força. Por isso, as situações são, em geral, momentos em que a intimidade dessas figuras estão em jogo, como conversas privadas, situações no interior dos apartamentos, ou, quando nos espaços públicos, crises de relação entre as figuras da cena – como a briga no mercadinho ou o conflito

entre autor e seu editor que se dá no meio da rua. O filme começa com a morte da esposa do japonês no trem, um evento da ordem privada que se dá no espaço público; termina, por sua vez, com a revelação do relacionamento de uma adolescente com seu professor de música em plena festa de debutante de garota, tornando público o privado. O casal proibido toma a rua e, no carro dos noivos, sai em disparada pela noite de Porto Alegre. Até mesmo um sonho é filmado, adentrando a subjetividade de uma das figuras do filme – logo em seguida abandonada. “Figuras”, então, por sua construção sem identidades, mesmo que sua subjetividade o foco: suas ideias, seu jeito de expressar-se, seus sentimentos, crises, desejos sexuais, intimidade, sonhos. Contudo, o tempo de depuração do drama é curto, tornando-se “ainda orangotangos” nesse sentido, de falta de maturação, construção, evolução, para serem “humanos” de fato, personagens, e não só – como é o caso – esboços. Apesar do plano longo, o drama é curto; a linha costura retalhos sobre a colcha do espaço urbano. Sua sutura torna disponível a subjetividade dessas figuras para o exterior.

A encenação busca concretizar essa fluidez entre privado e público, intimidade e exterioridade, sujeito e personagem. A visualidade do plano-sequência favorece o caráter intrusivo da câmera, a penetração nos espaços, a observação das conversas, a participação nas interações como um penetra no baile alheio. A câmera transita junto com as figuras, mas larga mão logo encontra outra história. O plano-sequência de *Ainda Orangotangos* esconde a fragmentação elementar de sua dramaturgia e busca criar a comunidade formada por essas figuras, compartilhando os mesmos espaços, tempos similares, conflitos igualmente corriqueiros e uma existência cultural idêntica. Por mais que seu título apresente uma ironia amarga quanto à humanidade, *Ainda Orangotangos* é um filme otimista, pois vislumbra um sentido comum de vivência, costurado por seu único plano. Ora, se a câmera costura esse compartilhamento, ele pode ser apenas um dado estético. Retomando o velho ditado, “a beleza está nos olhos de quem vê”. Esta é a contradição irreconciliável de *Ainda Orangotangos*.

As figuras de cenas diferentes pouco interagem entre si, a não ser para passar a bola para a próxima cena. Em geral, as personagens estão encasteladas em seus próprios conflitos cotidianos. Quem opera a integração é a câmera. O plano é construído para ela e a fluidez buscada por sua mobilidade espacial tem como fim e princípio o quadro cinematográfico. As personagens abrem as portas para a câmera passar, as cenas só começam quando a lente as focaliza, os veículos se movimentam apenas na sua presença. Chama a atenção a ausência de elementos construídos fora de

quadro num filme que aposta no tempo estendido do plano. A câmera de *Ainda Orangotango* não chama o mundo para o centro, mas faz o mundo existir apenas quando ela o filma. Esta Porto Alegre é a criação de um narrador que enxerga uma “comunidade imaginária” parafraseando a fórmula de Ilana Feldman para *Sábado à Noite*²³. Os momentos surreais de *Ainda Orangotangos* – o sonho, as elipses de tempo no interior do quadro, a banda instrumental que passa diversas vezes no filme – traem sua encenação: a artificialidade está nas filigranas da obra, cada vez que se sente o início de uma nova cena esperando a autorização extracampo para começar. A articulação de um mundo fragmentado e fugidio se dá por seu rebaixamento pelo narrador que tenta enquadrar, literalmente, a cidade real e suas personagens. Não existem pessoas, lugares e trajetos nessa Porto Alegre: há apenas figuras, cenários e mobilidade. *Ainda Orangotangos* rebate para dentro.

Notas Flanantes

Notas Flanantes, de Clarissa Campolina, explicita desde o início seu dispositivo: sorteando um número e uma letra, a realizadora utiliza um mapa e vai até o local indicado pelo quadrante retirado no sorteio. Como em *Sábado à Noite*, o dispositivo permite à realizadora conhecer a cidade onde vive; à maneira de *Acidente*, ele serve como um guia cartográfico para os deslocamentos. Fundindo os dois gestos, o dispositivo de *Notas Flanantes* faz do acaso seu ponto de partida e do encontro imprevisto com o lugar seu processo. Duas cartelas explicitam a questão:

Cartela 1 – Por muito tempo desenhei mapas de uma cidade inventada. Olhava as sombras das árvores nas paredes do quarto e as reproduzia no papel. Percorria as linhas traçadas e, a partir dos sons que vinham das ruas, construía histórias para aquela cidade.

Cartela 2 – Com mapas espalhados por toda a parte, resolvi criar um método para sair de casa e conhecer lugares a que meu caminho diário ainda não havia me levado. Pela manhã, sorteava um papel azul com números e um outro branco com letras. Combinadas, eles determinavam o quadrante para onde deveria ir.

²³ Cf. Nota 18 deste trabalho, p. 30.

Existe, portanto, um desejo de sair da imaginação e conhecer o mundo, percorrer seus espaços e registrá-lo, ainda que seja um espaço advindo de um sujeito particular – a cidade onde a realizadora mora. Porém, a resposta é outra: *Notas Flanantes* assume a narração em primeira pessoa através das cartelas e da voz *over*. Por isso mesmo, ao contrário de *Sábado à Noite*, ainda que o gesto inicial seja semelhante, não é o caso de traçar um retrato da cidade, pensada em totalidade embora assumida a parcialidade da visão, mas sim percorrer a cidade desconhecida, os caminhos nunca traçados, os mares nunca dantes navegados.

Outro fator é a forma de diário de notas adotada no documentário – motivo reiterado pelas folhas de caderno, os escritos à mão, a narração em primeira pessoa – registrando fragmentos dos passeios da realizadora/narradora a partir dos sorteios. O filme também se compõe de blocos delimitados pelas visitas da diretora, assumidos como tal por intervenções gráficas da imagem – cartelas ou os papéis sorteadas de cada quadrante – deixando claro ao espectador cada deslocamento. Estes deslocamentos não estão em cena, apenas sugeridos pelas cartelas e as cenas. Dormem escondidos nos intervalos das sequências.

Por outro lado, a visualidade de *Notas Flanantes* é fragmentária, observando com planos fixos que recortam os lugares e atentam para pequenas ações: uma cachorro passando, crianças correndo, uma pipa, o movimentos dos carros, os pingos de chuva no vidro da janela. Os planos são distanciados quando buscam o contexto do lugar ou a paisagem humana; mais próximos quando atrelados a objetos ou coisas naturais. O olhar do filme para o mundo em descoberta dá especial atenção às formas plásticas das coisas, as linhas, as curvas, as sombras, as cores. Então, a narradora inventa histórias para preencher as distância que a câmera não percorre. Noutras palavras, a mesma dificuldade de “atravessar a rua” de *Sábado à Noite*: aproximar-se das pessoas, dar-lhes voz, torná-las personagens do filme. Elas são figuras, na medida em que são formas como outras na cidade. Tornam-se personagens apenas no sentido de que a narradora se coloca afetivamente no mundo, coletando formas rearranjadas por invenções em primeira pessoa, expressão de seus desejos, aflições, dúvidas, descobertas, sonhos iniciais. *Notas Flanantes* não esconde a expressão da subjetividade. A cidade mostrada/ pelo filme não existe, nem os lugares, nem as pessoas, trata-se de um espaço háptico, feito de subjetividade, sensações, impressões. O som se constrói da perspectiva da primeira pessoa narradora e não da objetividade da lente: as vozes das pessoas estão na maioria das cenas em *off*; o único momento em

que alguém fala diretamente com a narradora, a personagem não tem imagem. Reafirma-se o tempo todo a potência da narração sobre o filmado. O gesto de ir a campo passa essencialmente por essa pulsão individual, nem coletiva nem social, mas a construção de uma cartografia de histórias, gestos e histórias que irradiam por causa e partir da narradora.

Os blocos seguem uma mecânica muito semelhante entre si: começam nos detalhes e vão abrindo o tamanho dos planos aos poucos para construir o ambiente ou o acontecimento da anotação audiovisual. Isso marca o gesto cartográfico do filme: a coleção das pequenas formas de delimitação do espaço, juntadas pouco a pouco, vão compor, pelo todo, o esboço dessa cidade pessoal. Como um mapa, *Notas Flanantes* é uma representação de um lugar, retirando-lhe a especificidade geológica e dimensional, traçando linhas que se parecem com um espaço físico, mas são apenas formas abstratas.

Notas Flanantes não tem o pudor em assumir a subjetividade como solução para “atravessar a rua”, mas isso leva à sua contradição fundamental: apesar de tentar sair do mapa por um dispositivo que permite o acaso, a força subjetiva da *mise en scène* acaba fazendo a volta e reproduz o gesto do cartógrafo que transforma uma rua num traçado, um morro em uma curva, uma casa em um lote. O filme monta uma caixa preta dessas histórias, encontros e deslocamentos possíveis, mas não traduz em forma, de fato, nada disso. Os planos, as narrações, as personagens parecem a ponto de evaporar em sua inconsistência. Parecem notas de uma experiência, mas não aderem à matéria como a tinta no papel. Essa puerilidade gestual é bonita, excitando a sensibilidade, mas algo indecifrável escapa. Este algo é o mundo que o filme queria filmar. *Notas Flanantes* se rompe tão logo acaba o filme.

O documentário de Clarissa Campolina é uma visão em microscópio de uma corrente de filmes de seu tempo – e hoje ainda isso se mostra presente na produção – cujo projeto tácito busca a expressão poética como forma possível de lidar com a aleatoriedade da realidade. Por outro lado, há um ideal em torno da “verdade” das coisas. Uma verdade subjetiva e que, por tanto, só pode ser expressada por uma forma poética, pessoal. Se os grandes discursos não são mais capazes de organizar a visão das coisas, a subjetividade parece um passo seguro no movimento geral de fazer filme da situação (aleatória) presente. Essa ambição visa o impossível: fundir o momentâneo e o eterno, o espírito e a letra, o sagrado e o profano. Pois, captar a verdade inerente do filmado passa por uma guinada subjetiva da expressão

cinematográfica. Essa é a força simbólica e a tragédia prática dos filmes realizados pelo *novíssimo cinema brasileiro*.

Notas Flanantes é um filme de fantasmas sem assombração, de identificações sem identidades. Ao buscar a cidade, encontra espaços desabitados, imagens que, como um mapa, retiram a vida pulsante do mundo e o transforma em linhas, medidas, cores, distâncias. *Notas Flanantes* tenta ser um conjunto de notas, deslumbres, epifanias, como um diário afetivo de uma experiência de contato com o mundo. Esse contato, por sua vez, o olhar para a cidade e sua vida, faz do filme um pequeno atlas audiovisual. A cidade está, de certa forma, morta: as personagens com quem a narradora dialoga são vestígios. O filme não é sobre impossibilidade: a cidade está lá, as pessoas estão lá, a identificação com o desconhecido está lá. A imagem não está lá: o plano não teve força – ou forma – de resistir.

A primeira pessoa

Quando o assunto é subjetividade, as construções ficcionais são mais porosas se comparadas ao documentário, ainda mais hoje quando a presença dos realizadores no filmes documentais é cada vez mais constante, mesmo quando a relação do realizador com o objeto não tem a vitalidade que o procedimento indica – tornando-se, portanto, um cacoete contemporâneo que, no Brasil, parece influência da obra de Eduardo Coutinho transformada num modo vazio de se colocar na narrativa.

No documentário, a voz em primeira pessoa, a câmera na mão das personagens, o material de arquivo ou simplesmente o depoimento direto sobre a intimidade das pessoas são procedimentos imediatos da presença da subjetividade. Na ficção, a intimidade das personagens é uma presença constante, e o discurso indireto livre é de difícil decodificação. A voz *over*, em geral, é um signo mais preciso da subjetividade na construção dramática para apontar a narrativa em primeira pessoa.

Minha proposta até agora foi encontrar essa marca da subjetividade narrativa, apontando uma relação entre olhar – do cineasta – e olhado – o mundo – que aponte a dinâmica do *novíssimo cinema brasileiro* com a realidade ao redor dos criadores indicando perspectivas mais fluidas e complexas a serem destrinchadas. *Sábado à Noite*, *Acidente* e *Ainda Orangotangos* não tem uma personagem forte que conduza a

narrativa ou voz *over*, mas os procedimentos estéticos das três obras trazem a marca do desejo de expressão de uma sensibilidade particular, com escolhas formais que afirmam um forte sujeito conduzindo a narrativa. Os filmes seriam, assim, resultado desse “sujeito-narrador” em contato com o mundo.

Notas Flanantes tem essa persona forte. Ela está fora de cena, narrando, olhando o mundo e construindo seu próprio mapa afetivo do espaço a partir da realidade que encontra em seu dispositivo. Mesmo num documentário, o gesto narrativo é semelhante ao da ficcionista: criar um mundo a partir da deglutição da realidade por um sujeito criador.

Assumir essa primeira pessoa e a guinada da subjetividade frente aos grandes discursos totalizantes é um traço marcante do cinema brasileiro dos anos 2000. Curioso observar a quantidade de títulos de filmes em primeira pessoa, ou sugerindo a afirmação de um sujeito, independentemente dos procedimentos narrativos, em todos os segmentos da produção: *Meu Nome é Dindi*, *A Falta que me Faz*, *No Meu Lugar*, *Nome Próprio*, *Meu Mundo em Perigo*, *5x Favela – Agora por Nós Mesmos*, *Simonal – Ninguém Sabe o Duro que Dei*, *Meu Nome Não é Johnny*, *A Falta que Nos Move*, *Santiago*, *Se Eu Fosse Você*, *Chantal Akerman de Cá*, *A Casa de Sandro*, *O Quadrado de Joana*, *Vou Rifar Meu Coração*.

Esta afirmação pode ser explicada num certo sentido social. Numa sociedade em transformação, cujos valores de ascensão social e inclusão via mercado parecem universalizar as identidades em torno do consumo, a afirmação do sujeito é uma espécie de reserva do indivíduo. *Se Eu Fosse Você* é uma afirmação moralista, mas uma também uma indagação: se um dia, o marido e esposa trocassem de corpos, como seria? A formulação, no Brasil dos anos Lula, é interessantíssima, abrindo uma possibilidade de alteridade problemática, mas ao mesmo tempo afirmativa, pois desta dialética poderia sair o conflito necessário para a discussão das desigualdades históricas de gênero, raça, classe social e lugar do sujeito na esfera pública. O filme, produto da indústria cultural com fortes interesses no mercado de entretenimento, só pode reproduzir chavões com sinal invertido: o marido no papel da esposa não sabe andar de salto, gerir os problemas íntimos dos filhos, administrar a casa; a mulher, por sua vez, não joga futebol, não sabe lidar com as mulheres nem gerir com destreza os negócios empresariais. Melhor homens e mulheres em seus lugares, afirmando-se mutuamente no parque de diversões do consumismo...

Assim, essa fratura parece o grande tema do cinema brasileiro na segunda metade da década. A afirmação de sujeitos parece natural, como reserva de consciência, mesmo que não leve a saltos muito ousados no campo da cultura e da reflexão crítica. A subjetividade é um refúgio para encarar a fratura social em gestação pelo gozo do mercado ao longo da década. Um dia veremos as cicatrizes do processo. Por agora, o conflito sai de cena ou pelo menos se coloca no interior do sujeito em busca de um lugar no mundo: *Crítico*, de Kleber Mendonça Filho, refletindo sobre a relação entre críticos de cinema e cineastas, função dupla na vida do autor da obra; *Nome Próprio*, de Murilo Salles, sobre uma personagem fluida e múltipla, mas ao mesmo tempo virtual; *Pan-Cinema Permanente*, de Carlos Nader, no qual a figura opaca de Waly Salomão é inspiração, mas ao mesmo tempo assombro, pois não dá a ver sua verdadeira essência ao documentarista.

No Meu Lugar, de Eduardo Valente: três personagens de diferentes classes sociais do Rio de Janeiro envolvidos num evento comum e violento. A trama gira em torno da experiência de cada uma das personagens relacionada ao caso. Porém, as personagens não se encontram: moram em lugares distantes entre si, suas profissões não se conectam. Nem o tempo cronológico compartilham. Somente o evento violento – mostrado no início e no fim da obra – e o trauma – a narrativa do filme – colocam os três no mesmo lugar. O retrato realista de Valente articula o conflito social da capital fluminense, mas foge dos confrontos, apartando as personagens entre si, evitando a violência da realidade que motiva e encerra o filme. E mesmo o espectador: o tiroteio não é mostrado nas duas vezes que acontece na trama, com a câmera posicionada do lado de fora da casa. Porém, os (bons) retratos do subúrbio carioca, da favela, dos centros comerciais do Rio de Janeiro e da classe média permanecem como afirmação dessa existência social fragmentada.

Não custa lembrar que o maior fenômeno *pop* do cinema brasileiro na década lida com essas mesmas questões: em *Tropa de Elite*, de José Padilha, existe um sujeito fragmentado, Capitão Roberto Nascimento, fraturado entre o pai de família e o capitão de uma corporação assassina. As questões exteriores quanto à corrupção policial e a escolha de seu substituto no BOPE estão mediadas por seu conflito interior: Nascimento treme, precisa de remédios para se controlar, questiona seu superior antes de uma operação. O treinamento do BOPE comandado por ele é a conversão do homem em uma máquina de extermínio. A humanidade do capitão está no fio da navalha: ele está dividido entre Roberto, seu nome familiar, e Nascimento, seu

nome de guerra. Os conflitos do filme se resolvem quando Beto entra em casa e, ao ser questionado pela esposa, grita com ela, afirmando que o batalhão é assunto dele e a mulher não deve se meter. O grito é violento, quase se tornando agressão física. Beto vai ao banheiro: ele não treme mais. Tornou-se Nascimento por inteiro após afirmar seu pertencimento ao batalhão e sua identidade de policial frente ao sujeito familiar²⁴.

Esse tema se coloca para o *novíssimo cinema brasileiro*. A reestruturação do sujeito frente à recusa do mundo em *Sábado à Noite*, a forja de uma identidade comum pela força estética do olhar de *Ainda Orangotangos* e a afirmação da sensibilidade individual como irradiação do mundo em *Notas Flanantes* são alternativas dessa relação fraturada que se coloca cada vez com mais evidência.

Meu Nome é Dindi

Nesse sentido, *Meu Nome é Dindi*, de Bruno Safadi, é um caso exemplar. Dindi é a dona de uma pequena quitanda no centro velho do Rio de Janeiro, chamada Bananeira, ameaçada de fechar as portas pelas dívidas adquiridas com um agiota, o açougueiro do bairro. Além disso, há o grande supermercado recém-inaugurado na região, roubando a clientela do pequeno estabelecimento. A Bananeira existe há mais de cinquenta anos no bairro, mas a nova realidade da cidade ameaça a permanência do pequeno negócio familiar, passado de mãe para filha, até chegar a Dindi. O filme estabelece desde o início essa relação marcada entre o espaço tradicional, familiar e afetivo da Bananeira e o mundo ao redor em transformação da moderna economia de mercado e os interesses abstratos do capital. Isso se dá de maneira mais forte na própria caracterização das personagens.

De um lado, Dindi, seu namorado Marcão, a cliente dona Carmen guardam uma relação íntima com a quitanda e o bairro, merecendo construções mais profundas que passam por desejos pessoais, memória e relações emocionais. Como Carmen explicita em sua conversa com a dona da quitanda “esse lugar faz parte da história

²⁴ Curioso como na continuação, *Tropa de Elite 2 – O Inimigo Agora é Outro*, Nascimento não tem essa fratura e a questão subjetiva é secundária. O pai de família fracassou realmente, enquanto o policial tenta consertar o Brasil. O sucesso estrondoso do filme talvez não signifique nada. Talvez indique que o público de cinema no Brasil vê mais herói no policial fascista envolto pelo manto da pureza que no pai de família.

desse bairro”. Por sua vez, o corpo social ameaçador, as forças do mundo contemporâneo, tem personagens construídas de maneira mais caricata. O açougueiro e o vereador não tem nomes: o primeiro é uma figura grotesca, cuja vilania parece saída de um filme dos anos 1970, muito por causa dos trejeitos do ator Carlo Mossy, ícone da comédia erótica do período; o segundo nem sequer aparece, somente citado por seu Genésio como figura capaz de ajudar Dindi. Genésio, por sua vez, mesmo com nome, é personagem caricato, representante da associação de comércio que pouca explicação é entregue pela trama. A associação é uma entidade abstrata, cuja natureza não é abordada pelo filme nem suas atividades são esclarecidas. Apenas seu representante, claramente pouco confiável, deixando no ar os possíveis interesses espúrios da associação e suas relações com o capital financeiro de grandes corporações sugeridas pelas perguntas de Dindi a Genésio sobre o novo supermercado.

Como em *Ainda Orangotangos*, a câmera é bastante móvel, com planos longos acompanhando Dindi pelos espaços, em geral num movimento pendular entre casa e quitanda, afastadas uma da outra por apenas alguns metros. A rua é um espaço de passagem, uma ligação entre as duas propriedades de Dindi. Dentro de casa e da quitanda, por sua vez, muitas ações não correspondem a uma narrativa realista ou objetiva: a iluminação segue o estado emocional de Dindi, os elementos de composição da direção de arte constroem momentos surrealistas, expressão direta da subjetividade da protagonista.

Dividido em sete partes, com o nome de cada capítulo aparecendo em cartelas, o gesto narrativo do filme fica mais evidente na terceira parte, ambientada numa praia deserta. A cartela, como as outras todas do filme, mistura uma clareza muito direta em relação ao andamento do capítulo com apontamentos poéticos e referências artísticas do imaginário moderno: *3. Uma praia chamada Passado. Sonhar não custa nada. Um domingo qualquer. O Futuro. Bye Bye Rio!.*

Ao contrário da rua entre a casa e a quitanda, a imensidão exterior da praia é uma espaço de perfeita interação com Dindi e Marcão. A sequência é leve, romântica e completamente surreal. Quando Dindi lembra da marchinha de Braguinha²⁵ que remete a seus avós, um casal sai do mar em direção à mulher enquanto entoa a canção num ritmo melancólico. O homem, vestido com uma farda militar, é conduzido pela

²⁵ “Lancha Nova”, composição de João de Barro e Antônio Almeida.

mulher: apesar de parecer de frente, seu rosto é, na verdade, sua nuca. Não só isso, a canção expressa abertamente memória e afeto nos versos “E a danada da saudade/no meu peito já chegou” repetidos à exaustão nesse momento. Suas memórias e os membros da família são trazidos a partir do diálogo e adentram a cena, povoando a areia do passado, numa construção direta, mas engenhosa da persistência do tempo. A sequência na praia, em sua visualidade e drama, remete à memória, ao sentimento da personagem, à manifestação de sua subjetividade a partir da construção cênica.

Meu Nome é Dindi afirma as potências da subjetividade como narrativa: é nela que a trama se desenrola, como tom, sensibilidade, afetividade e espaço simbólico. A afirmação já se dá no título: mesmo tendo Dindi como princípio e fim, não se trata de uma narrativa propriamente em primeira pessoa. A câmera solta, em longos planos, acompanhando a personagem quase sempre em cena, sem voz *over* e com cartelas que parecem dizer da personagem e não por seu ponto de vista, denotam um narrador externo à ela. Mas o gesto narrativo é de se apropriar de um estado emocional de Dindi e fazer das cenas uma figuração de sua subjetividade, como um discurso indireto livre, no qual a voz do narrador se confunde com a da personagem: não ouvimos a voz de Dindi, mas sua subjetividade se mescla com a narrativa de forma indissociável. Vemos as impressões, memórias, sensações, delírios da protagonista por uma câmera que deseja, no fundo, ser a voz de Dindi. A narrativa é modulada por ela.

A relação criada na narrativa estabelece uma interação com o espaço análoga ao encontro, em *Notas Flanantes*, da narradora com as personagens. O espaço do corpo social é atomizado e relegado ao fora de quadro: o supermercado e o açougue que nunca vemos, a associação sem atividade no bairro, o vereador agindo em alguma instância fora da narrativa, a modernização lá fora na cidade, oprimindo a protagonista, mas cuja ação só pode ser sentida em seu espaço de subjetividade manifestado nos elementos de composição da trama.

O conflito com o espaço social fica mais sensível na misteriosa figura de um senhor, inicialmente um cliente da quitanda, que fica rondando a vida de Dindi até a parte final da história. Suas aparições são marcadas pelas tentativas de identificá-lo, a partir das impressões de Dindi com relação a ele, mediadas pela trama de extorsão do agiota. No início, na quitanda, é apenas um cliente, como qualquer outro, um desconhecido que adentra o estabelecimento, mas logo se vai sem dizer nada, deixando um mistério no ar. Momentos depois, ao seguir Dindi pela rua, o

personagem demonstra estranheza, criando um ruído perceptível no imaginário da mulher. No quarto capítulo, *Dindi. Marcão. A um Passo da Eternidade. O Pesadelo!*, ele é “o pesadelo” referenciado na cartela, fantasiado de palhaço, invadindo o momento idílico do casal apaixonado. Tomado como capanga do açougueiro, é assassinado por Marcão; torna-se, assim, um problema para o futuro dos dois. Uma fita VHS junto do homem revelará, no próximo capítulo (*Renata. VHS. Ah, Dindi...*), tratar-se do pai desconhecido da protagonista, tentando reatar laços com a filha. O conflito de espaços do filme – realidade/subjetividade, interior/exterior, espaço íntimo/corpo social – chega ao auge das tensões após a revelação, já que o dado sobre a identidade do palhaço transforma radicalmente as formulações da subjetividade de Dindi. Mais que isso, existe um diagnóstico do filme com relação a esse conflito: a interação real/subjetivo, eu/outro, interior/exterior tem uma transitoriedade de mão dupla a qual é radicalmente difícil de escapar, mesmo quando o deslocamento da personagem se dá para as praias de sua intimidade. *Meu Nome é Dindi* carrega em sua trama os elementos de uma crítica recorrente a muitos filmes do *novíssimo cinema brasileiro* quanto à impossibilidade da fuga das questões do corpo social e da realidade ao redor das personagens e dos realizadores.

Essa clarividência da questão, contudo, não resulta numa proposição para a relação. O desfecho do filme (capítulo nomeado *Viver a vida*), na segunda-feira, refaz o primeiro trajeto de Dindi entre sua casa e a quitanda. Em *Meu Nome é Dindi*, o motivo da rua como uma espécie de fronteira, presente em *Sábado à Noite*, reaparece. Porém, a construção dos planos é outra: em *Sábado à Noite* o asfalto marca uma linha divisória entre o sujeito com a câmera e o objeto filmado, estipulando uma distância física que as construções plásticas e a energia flanante do olhar tentam rearticular. Já em *Meu Nome é Dindi*, o deslocamento da personagem e dos longos planos-sequências que a observam se dá sobre essa linha demarcatória de uma comunidade acanhada e intimista, de pequenos espaços arraigados na tradição local, cuja inflexão para interiores e representação subjetivas deslocam para o fora de quadro – um espaço sem figuração, imaginário, com sua carga de sugestão e perigo – uma sociedade abstrata, modernizada e ameaçadora. Se a Fortaleza de Ivo Lopes Araújo é uma cidade imaginada no espaço do quadro cinematográfico, relegando a cidade documental para fora do filme, Bruno Safadi dá à subjetividade uma concretude cênica, jogando para o fora de quadro uma cidade imaginada, feita de perigos, entidades abstratas e sujeitos saídos de um filme comercial dos anos 1970.

O final em aberto de *Meu Nome é Dindi* repõe essa relação que ameaçava se perder quando viajamos para a praia/passado, lugar subjetivo, povoado por músicas, objetos, seres da memória e das relações afetivas da protagonista. A chantagem do açougueiro, o descaso da associação, a falta de clientes pela concorrência desleal do supermercado novo, a morte do pai continuam lá fora, ainda que sem resolução. É preciso “viver a vida”, como alerta a cartela, confrontar esse espaço imaginário fora do quadro. Mas como?

2. Elogio da vida acanhada e a tradição moderna

Os filmes abordados até aqui apresentam uma dialética de comunidade deveras instigante: por um lado, o desejo do encontro com o corpo social e o compartilhamento de experiências comuns no espaço público; de outro, uma cisão quase inconciliável entre a expressão e a troca. A saída (contraditória) de diversos filmes – cujos casos analisados são apenas exemplos mais cristalinos das propostas estéticas – foi encontrar formas de subjetivação das experiências. Seja para afirmar a distância (*Sábado à Noite*, *Meu Nome é Dindi*), apropriar-se da experiências alheia para criar impressões pessoais (*Acidente*, *Ainda Orangotangos*) ou impor a experiência subjetiva ao mundo (*Notas Flanantes*), há uma fratura entre realismo e sonho, interior e exterior, indivíduo e corpo social, tradição e novidade se delineando nas obras. Essa tensão cria alguns emblemas recorrentes em diversos filmes da geração.

O primeiro a ser abordado é a ideia do fracasso, presente desde cedo em *Sábado à Noite* quando seu dispositivo documental não se sustenta, levando ao acanhamento do narrador e a subsequente mudança de rumos do filme. O fracasso é aqui do dispositivo, mas também da relação com o objeto – e, por extensão, com a proposta documental do filme. É também um fracasso simbólico: não vemos o filme ideal ou uma cidade ideal, mas o retrato em negativo tanto de um filme como de uma cidade. O fracasso abre espaço para o domínio da imaginação.

Em *Notas Flanantes* e *Ainda Orangotangos*, o fracasso é outro: partindo de amarrações formais bastante restritivas – o dispositivo no primeiro, o plano-sequência único no segundo – a pretensão de “salto para o mundo” de ambos os projetos está fadada a um curto-circuito instalado pelo próprio projeto. O mundo representado em ambos tem a energia atenuada pelos gestos expressivos. O descompasso entre o colorido do mundo desconhecido, de personagens vibrantes do cotidiano, e os

fragmentos plásticos intimistas de *Notas Flanantes* ou a sufocante câmera devoradora do espaço cênico de *Ainda Orangotangos* são fracassos, conscientes ou não, da impossibilidade da proposta de representação: “*No caminho para casa percebi que os passeios poderiam não ter um fim*”, é a cartela que encerra o filme de Campolina, final aberto para a continuidade, mas também alerta para a impossibilidade do próprio projeto.

O fracasso está em toda parte em *Meu Nome é Dindi*. No enredo, a quitanda endividada, prestes a se fechar e ser tomada por agiotas; o casamento de Dindi com Marcão e a viagem para o Haiti do rapaz para servir no exército brasileiro, garantindo estabilidade financeira para ambos; a busca do pai em retomar o contato com sua filha, interrompida pela falha trágica das personagens. A história de uma comunidade tradicional carioca, ligada ao contato com os vizinhos e à estrutura familiar, a qual a quitanda faz parte, se desfaz pela chegada do capital moderno, da política abstrata, do desenvolvimento do grande investimento da sociedade de consumo. Num plano mais formal, Dindi busca uma série de referências na tradição modernista da arte como forma de resgate possível de uma identidade em dissolução progressiva. A começar pelo nome da personagem, tomada da canção de Tom Jobim, que Marcão, sujeito proveniente das camadas populares urbanas contemporâneas, desconhece. Mas também nas diversas referências culturais que colore o filme, como samba clássico, o teatro de Tennessee Williams, o cinema de Godard, e, principalmente, o imaginário da Belair, com a presença de Djin Sganzerla fazendo a vez de Helena Ignez e Maria Gladys como mentora, a pesquisa em torno do plano longo marcante do grupo liderado por Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, o temperamento descompassado das cenas, além de uma citação nominal dita por Marcão: “A gente vai fazer com que Belair deixe de ser um nome proibido”. Nesse sentido, há uma melancolia de vir depois dessa tradição, um fracasso temporal manifestado na própria condição de Dindi, dona de uma quitanda tradicional que não tem mais lugar no mundo. Um fracasso individual, estético e comunitário que, em vista do movimento geral do mundo capitalista globalizado, não pode ser contido ou revertido, apenas administrado:

o negativo (...) pode ser compreendido como uma inquieta potência criadora, a partir da qual tanto as linguagens quanto os sujeitos podem se constituir. Portanto, sendo a dimensão “negativa” do desejo (e, por consequência, da falta) uma dimensão produtiva, seria

preciso afirmar que o “fracasso” só é exitoso quando ele implica a produção de uma formalização estética à qual corresponde um modo de subjetivação (FELDMAN, 2012, p. 299-300).

Narrativas de morte, perda e falta notáveis nos filmes dessa geração são desdobramentos variados dessa formalização estética. Sem as pretensões cinema-novistas de análise da realidade e construção de discursos que possam dar conta dos movimentos da nação, substitui-se a *alternativa* radical do cinema brasileiro moderno por uma *resistência* diante do compasso contemporâneo. Morte, perda e falta são sintomas da negatividade criativa do novíssimo cinema brasileiro.

Resistência e memória

As Vilas Volantes – O Verbo Contra o Vento, de Alexandre Veras, e *Aboio*, de Marília Rocha, fazem gestos semelhantes: o registro de comunidades camponesas cuja forma de vida está ameaçada pelo desaparecimento. Em ambos os casos, a ida ao Brasil profundo procura nessas culturas uma existência simples e comunitária.

As Vilas Volantes se detém sobre a vida de pequenas comunidades de pescadores no Ceará, que devido à ação das marés e do movimento das dunas, vive de maneira nômade, criando hábitos de deslocamento e sobrevivência frente às condições do ambiente. Veras compõe um painel de personagens e existências diferentes, ligadas pela condição volante, movimentando-se, literalmente, de acordo com a maré.

O filme aposta num gesto bastante descritivo, muito diferente do temperamento estético de *Acidente*, para ficarmos num exemplo de temática semelhante. A câmera se mantém num comportamento de observação, entre o contemplativo e o naturalismo, propondo-se a olhar para as ações, os traslados, as atividades das personagens, e recolher seus depoimentos, em consonância com o tom geral do documentário: as personagens descrevem suas respectivas atividades artesanais transmitidas pela experiência de mestre para aprendiz; contam suas trajetórias pessoais, descrevem pessoas e, principalmente, os lugares por onde passaram, mostrando como eram antes da ação das dunas que encobrem hoje sua antiga morada.

Veras opõe, desde o título, duas grandes forças: o “verbo” e o “vento”. O “verbo” vem dos discursos das personagens, um dos elementos fundamentais do filme. Os depoimentos trazem a carga simbólica da memória das pessoas, da experiência prática das comunidades e da linguagem compartilhada. Ouvir “relampo”, “redimunho”, “atrapaia”, “vumbora” ou construções do tipo “finado fulano de tal” são, além de marcas do linguajar local, expressão viva de uma gramática da existência, de uma coletividade presente nas palavras, no conhecimento artesanal e na memória de cada indivíduo, compartilhada por seu grupo. Num dos momentos mais marcantes do filme, dois personagens andam por um descampado relembando e descrevendo, apontando visualmente para a câmera com seus gestos particulares, como e onde eram as casas da comunidade quando ali residiam. O “verbo” é o lado imaterial do filme: a memória e a carga simbólica que o aparato de filmagem pode apenas registrar através da presença dos corpos e dos depoimentos.

Já o “vento” se faz presente de diferentes formas em *As Vilas Volantes*. A mais evidente é a dimensão sonora do vento, quase onipresente ao longo do filme, e reconhecível de maneira imediata. Outra é a dimensão plástica do vento em diversos planos oníricos, onde sua ação na areia, na água ou na vegetação permite a construção de planos gráficos interessantes, apropriando-se de estratégias da vídeo-arte no tensão dos limites tecnológicos da câmera digital. Contudo, a presença mais impactante do “vento” está nos resquícios de sua ação, perceptíveis pelos depoimentos das personagens. A presença da areia sobre grandes campos das paisagens do filme criam uma associação entre o vento e o movimento de terra, razão pela qual essas comunidades se deslocam. O vento move as dunas de um lugar a outro, depositando sobre a paisagem o resultado de sua ação. Como o reflexo da memória, a lembrança daquilo que era faz notar o que se é atualmente. Os bolsões de areia presentes no filme denotam o vento, ao mesmo tempo que criam um assombro. A areia em *As Vilas Volantes* ganha uma dimensão figural muito semelhante à da praia em *Meu Nome é Dindi*: um depositário do tempo, como se a paisagem fosse uma ampulheta registrando a ação da história.

Assim, “o verbo contra o vento” propõe um jogo entre memória e tempo, ação humana e natureza, experiência e naturalidade, palavra e visualidade, som e imagem. Principalmente, um choque entre resistência e desaparecimento, registro e esquecimento. O vento, o tempo que se assenta sobre as vilas e as vidas das personagens, ameaça, encobre, deposita camadas e mais camadas sobre essa

comunidade. O filme, por sua vez, tenta sobrepor-se ao depósito do tempo e registrar as memórias e as formas de vivência dessas pequenas vilas contra a ação do esquecimento. “Hoje acabou-se tudo, não se ouve mais falar dessas coisas”, afirma uma das personagens.

Tudo é mais forte quando se nota para a idade avançada das personagens. A dialética passado e presente, velho e novo, tradição e novidade é uma espécie de assunto tácito do documentário. No final da referida sequência com os dois homens descrevendo as construções do antigo terreno da comunidade, um deles declama um poema de sua autoria:

O que era bom foi e nunca mais veio
Só lembrança e saudade ainda existe
O que era alegre ficou triste
O que era bonito ficou feio
Novidade todo mês
Mas nada de novidade

O jogo melancólico entre passado e presente convive nas entranhas do filme, organizado a partir da noção de desaparecimento, tanto presente nas dunas quanto premente nos corpos das pessoas. Acentua-se, assim, a necessidade descritiva: o registro é uma forma de não esquecer. As diferentes personagens deixam um pouco de suas atividades, como se na ausência da transmissão da experiência, a câmera fizesse o papel de cápsula do tempo. Pois, como afirma o barqueiro, para saber como fazer um bom barco “só olhando... só pela vista”. A crença do filme vai nessa direção: é preciso ver – e ouvir – para que as vilas volantes não se desfaçam na poeira do tempo.

Por outro lado, há uma atenção cuidadosa ao movimento das personagens, seus deslocamentos, seu gestual e, especialmente, para uma sabedoria prática presente nas ações do filme. A vida ligada à natureza de uma cultura ancestral faz frente à corrente do tempo: chama a atenção a recorrência de planos das personagens trabalhando mesmo com o vento forte do lugar. Essa é a ideia de resistência pulsante em *As Vilas Volantes*, de personagens que sobrevivem apesar da cadeia intempestiva da natureza das coisas, da cultura campesina que se transmite pela vivência mesmo com o risco eminente da morte.

Em *Aboio*, a tônica é similar, mesmo com uma tonalidade diferente. O filme parte do som para chegar numa imagem: o documentário investiga a tradição dos

cantos de boiadeiros apeando o gado, uma cultura que como diversas personagens reiteram, “cabou”, “não tem mais”, já que os mais jovens não se interessam. Assim, *Aboio* capta com muita força os sons, os cantos, as modulações musicais e vocalizações dos vaqueiros.

Diferentemente de *As Vilas Volantes*, *Aboio* não é um filme descritivo no sentido estrito, pois não é o contato direto com as personagens e sua atividade que articulam os planos. Sua visualidade é cósmica, figurando uma presença da paisagem, dos corpos e dos sons como algo orgânico, cujo sentido não está só no sertão, na ação humana ou nos cantos isoladamente, e sim na conjunção de todos os elementos que formam essa cultura. Os cantos são passados oralmente pela comunidade, vocalizações sem muito sentido para quem não compartilha dessa história, mas que servem para comunicar-se com o gado no ritmo próprio do pastoreio. Por isso mesmo, uma tradição que “ninguém aprende. É dote”.

O investimento de Marília Rocha é na articulação mais fluida dos planos, onde a memória das personagens quanto à sua vida, tradição e ofício serve de chão para uma aproximação comedida do cinema. Enquanto *As Vilas Volantes* tem um gesto de registro contra o esquecimento, mais direto e naturalista, *Aboio* opera uma espécie de interpretação da cultura do aboio no campo do cinema. Os espectros de imagem, as texturas de vegetação e peles, as formações gráficas de chuva, fogo e outros elementos naturais são tentativas de representar essa formação cósmica, como onomatopeias visuais do canto tradicional. Se *As Vilas Volantes* se posiciona diante das personagens, olhando seus gestos e movimentos, como um aprendiz ou um curioso, *Aboio* está ao lado daquilo que filma, tenta se inserir no cosmos dessa existência fragilizada numa *transcrição* do real em forma poética. Como os cantos são performances pessoais de uma tradição oral sertaneja, e cada boiadeiro tem seu jeito particular em um ritual coletivo, comunitário, *Aboio* é uma performance audiovisual dessa mesma tradição. Ao invés da atividade artesanal como foco, o filme impregna ritmos e temperamentos desse cosmos desconhecido, particular, uma singularidade inspiradora para o olhar da cineasta, a ponto da câmera se colocar perto das personagens, com uma intimidade surpreendente e tentar, por sua vez, uma distância menos documental e mais afetiva como estratégia de aproximação desse encontro de universos mutuamente estranhos. Como afirma um dos personagens: “cada um no seu galho. Cada um com sua profissão”, uma demarcação de distância o tempo todo reiterada, não só por uma questão de identidade do camponês que se vê

como diferente da cineasta, mas também cronológica, entre o velho (a tradição) e o novo (a tecnologia do aparato do vídeo). O filme não parece lidar com algo que existe, mas com uma memória, uma aparição, um resquício. *Aboio* é menos um filme de resistência que um resgate: se *As Vilas Volantes* reitera o movimento dos ventos e a oscilação das personagens, mostrando o presente em relação ao passado, *Aboio* reafirma o passado, um tempo distante, tradicional, onde o principal sentimento é a saudade que as personagens expressam: “saudade todo dia (...) saudade maltrateira de quem não tem companhia”.

Com registros diferentes, *As Vilas Volantes* e *Aboio* mostram uma vida simples, campesina, cuja existência se mantém por um fio. Modos de vida ligados à atividade prática e de um saber empírico sem espaço para a teoria e a racionalidade moderna. São comunidades, ligadas pelo compartilhamento de um espaço físico, mas também afetivo. As personagens de ambos os filmes dividem uma existência. Curiosamente, esta não é mediada pelo dinheiro ou pelas necessidades emergenciais da subsistência. Os movimentos comunitários de *As Vilas Volantes* e o cosmos sertanejo de *Aboio* compartilham experiências, afetos, sentimentos de mundo, numa idealização evidente.

O olhar carinhoso de ambos os filmes, que mesmo mantendo distâncias diferentes tentam se aproximar afetivamente dessas realidades, é exemplo da atenção à vida humilde de uma parte considerável da produção dos jovens cineastas brasileiros aqui abordados. Seja a partir de uma cultura (como *Aboio* e *As Vilas Volantes*; *Terra Deu, Terra Come*, de Rodrigo Siqueira), uma região geográfica (*Morro do Céu*, de Gustavo Spolidoro; *A Falta que me Faz*, de Marília Rocha), personagens específicos (*Acácio*, de Marília Rocha; *A Casa de Sandro*, de Gustavo Beck) ou ainda uma certa cosmologia que busca uma identidade comum (*Acidente*; *Pachamama*, de Erik Rocha), muitas obras dialogam diretamente com existências acanhadas, esquecidas pelas narrativas convencionais de mercado, escondidas em recantos interioranos, contrariando o movimento geral da urbe rumo a uma universalidade pós-moderna do capital. Apontam para uma outra concepção da vida, mais orgânica, em harmonia com a terra, a água, e os animais. Esse cinema, por sua vez, almeja uma semelhança com essa concepção de vida, algo realizado por cineastas como Apichatpong Weerasethakul e Naomi Kawase, no âmbito internacional.

Por outro lado, são identidades, comunidades e culturas em seu limite: a recorrência de idosos, o apelo à memória, o signo da morte e do desaparecimento em

filmes de estratégias formais tão diferentes quanto *Aboio*, *As Vilas Volantes*, *Terra Deu*, *Terra Come*, *Acácio*, *Morro do Céu* ou curtas como *Nascente*, de Helvécio Marins, ou *Supermemórias*, de Danilo Carvalho, esboçam os últimos suspiros de existências resistentes, ou pelo menos um desejo de resistências que encontra nessas figuras e culturas um exemplo.

É curiosa a diferença de apropriação da cultura camponesa realizada pelo novíssimo cinema brasileiro. Nos anos 1960, o Cinema Novo recorreu ao Brasil profundo como balão de ensaio das contradições do subdesenvolvimento do país, o lugar do atraso, do latifúndio, a exploração dos senhores de terra sobre o trabalhador rural num espaço de alienação do trabalhador de onde poderia emergir um espírito de luta revolucionária. O interior era o lugar do atraso, de um país agrário, desigual e oligárquico que ficaria para trás após a revolução latente. O camponês era um estado bruto do homem pré-revolucionário, explorado, diminuído pela opressão dos poderosos. Mesmo anos depois, em *Bye Bye Brasil* (1980), Cacá Diegues mostra o sertão como espaço dominado pela alienação da cultura de massa, providenciada via satélite pela televisão. Os problemas da desigualdade e exploração continuavam, agora catalisados pela tecnologia de ponta de televisão. Em meados da primeira década do século XXI, o Brasil profundo é a última fronteira de uma cultura autêntica, um reduto da tradição e da vida comunitária, onde homem e natureza vivem em certa harmonia lírica, uma existência contida, simples e fluida.

O fator social dá lugar a uma metafísica curiosa, recatada em seus sentidos mais profundos, porém plena na fluidez sensorial do corpo humano com o espaço. Os cineastas não mais vão ao interior para encontrar os problemas da sociedade desigual; pelo contrário, talvez o conhecimento ecumênico do caipira ou do sertanejo guarde pílulas de sabedoria para um país que, contraditoriamente, perde suas raízes ao entregar-se alegremente ao compasso universal do capitalismo financeiro. Se não isso, pelo menos uma modo de vida exemplar para o próprio cineasta.

O elogio da vida acanhada, da humildade de recursos e a espontaneidade da fluidez com a comunidade e o mundo parece ser uma toada inconsciente do *novíssimo cinema brasileiro*. A vida rural, em lugares pouco afetados pela tecnologia, nas franjas das regiões industriais, longe das regiões do agronegócio, e seus resquícios de saberes milenares estariam lá para serem resgatados, preservados, valorizados como último sopro de uma sabedoria humana que não via a natureza como algo a ser transformado, mas procurava antes se defender, se alinhar e conviver. A busca é de

uma relação diferente com o estar no mundo. Frente ao grande aparato do cinema convencional, voltado para a conquista de mercado via grandes bilheterias, com uma estrutura de produção engessada e verticalidade do trabalho criativo, com a peculiar ressonância oficialista do financiamento estatal, a postura das culturas interioranas ecoa uma resistência ética e afetiva aos movimentos aterradores do mundo. A vida camponesa ganha o sinal positivo da expressão de um modo de viver autêntico no mundo: atendo-se a certas raízes da tradição local, em sintonia com as formas inerentes do espaço ao redor e às conexões afetivas, a vida segue um dinamismo próprio que contraria a lógica do tempo capitalista, desembocando numa fluidez estética particular; um pouco simples, um tanto acanhada e bastante plena, já que autossuficiente, em consonância com as potências da vida que o mundo contemporâneo ameaça neutralizar. Assim, além de um tema, o elogio deste modo de vida é uma afirmação política. Esta encontra uma forma estética potente no deslocamento e na espontaneidade.

Deslocamentos

O deslocamento é uma das linhas de força do cinema brasileiro contemporâneo desde o colapso da produção no início dos anos 1990. Como afirma Cléber Eduardo,

havia uma crescente demanda de exílio na produção brasileira, mesmo se esse exílio fosse no próprio interior do país, mesmo se contingencial, mesmo se de personagens de fora no Brasil, mesmo se apenas marca de fluxos internacionais de corpos. A transitoriedade como uma marca histórica, em uma constância que pode ser reflexo do momento histórico, no qual nunca tantos brasileiros moraram fora, viajaram por dentro do país, deslocaram-se pela geografia (EDUARDO, 2011a, p. 56).

Nessa virada da primeira para a segunda década do século XXI, “deslocamento” aderiu a diversos sentidos, de ordem temática, política, simbólica, estética, ressignificando questões centrais no cinema brasileiro.

Evidentemente, o deslocamento é antes de tudo o movimento, o traslado, a transitoriedade física pelo espaço em torno do qual muitos filmes de jovens cineastas independentes se organizam. Como discuti anteriormente, a ida ao Brasil profundo é

um sinal da disponibilidade dos cineastas em circular pelos espaços interioranos do país, ainda que os fins sejam diametralmente opostos dos pressupostos políticos dos cinema-novistas. Talvez seja o deslocamento físico mais evidente do desejo dos cineastas do *novíssimo cinema brasileiro* de arriscar-se no mundo. *Aboio*, *As Vilas Volantes*, *Morro do Céu*, *Terra Deu*, *Terra Come*, são exemplos do trânsito do cineasta para longe de seu habitat natural, urbano e cosmopolita, em busca de particularidades – é bom novamente frisar – seja na tradição ou nos modos de vida locais, e não discursos gerais do país. Além disso, em *Aboio* e *As Vilas Volantes*, o movimento faz parte da trama de significações da obra. Não só o traslado está sugerido na relação cineasta com o campesinato: *Aboio* figura o deslocamento da boiada inerente ao ofício das personagens e *As Vilas Volantes* compõe um jogo entre o movimento das comunidades com o deslocamento das dunas a partir da ação do vento. O deslocamento é aqui sugerido como dado externo do filme, mas também enreda as significações das obras.

Em *Acidente e Pachamama*, os deslocamentos são literais: ambos os filmes tem um trajeto por diferentes localidades como parte constitutiva da obra. No documentário poético de Cao Guimarães e Pablo Lobato, o deslocamento constitui a costura do dispositivo estabelecido pelos cineastas. O poema com o nome das cidades é carne e tecidos que envolvem a espinha dorsal da viagem programada pelo interior mineiro. *Pachamama*, de Eryk Rocha, mostra a viagem do cineasta pelo território amazônico envolvendo a região norte do Brasil, o Peru e a Bolívia, buscando uma comunhão de povos excluídos do processo da terra que, num olhar mítico e pré-histórico, lhes pertence. O filme de Rocha traz a marca do *road movie*, o traslado entre as cidades e os povos presente de forma mais acentuada. Ambos os filmes, por sua vez, investem numa comunhão simbólica, ética, transcendental, ligada à terra, à cultura, a uma ideia de comunidade. O deslocamento sutura certas fraturas ligadas a um processo histórico, resgatando uma essência fundamental da paisagem humana ligada ao espaço.

O trânsito físico pode se dar dentro do espaço urbano, próximo do cineasta, como é o caso de *Sábado à Noite*, *Notas Flanantes* e *Ainda Orangotangos*. Nos três casos, a cidade onde vive o cineasta serve de espaço de experimentação para mediações estéticas e políticas, muito por causa dos dispositivos escolhidos nos três filmes. Essas três obras tem no movimento um desejo de encontros e descoberta, algo patente em *A Amiga Americana*, de Ricardo Pretti e Ivo Lopes Araújo, no qual uma

americana que acaba de aportar em Fortaleza, se perde do destino original e conhece uma moradora local. Numa caminhada a pé entre o aeroporto e o centro da cidade, as duas se tornam amigas, compartilhando afetos que transformam a vida de ambas. A transitoriedade pelo espaço urbano aparece nesse mesmo sentido em *Amigos de Risco*, de Daniel Bandeira, cujo reencontro de um grupo de amigos se dá numa noite em Recife, percorrendo os espaços da cidade em busca de uma experiência conjunta, como há muito não tinham. Se *Amigos de Risco* traz uma questão mais complexa para esses encontros no campo da ficção, isso se manifesta na jornada pela urbe noturna e perigosa retratada no filme. *Riscado* também percorre a cidade, acompanhando as deambulações da atriz Bianca em seus bicos como performer na capital fluminense num périplo cotidiano por estabilidade financeira, profissional e artística. Como *Riscado* aponta, as deambulações pela cidade marcam também as instabilidades interiores das personagens, o trânsito assumindo uma não-contenção própria de sujeitos inquietos e fraturados, como em *A Alegria*, de Marina Meliande e Felipe Bragança, ou *Os Monstros*, de Ricardo Pretti, Luiz Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes. O deslocamento tem uma dimensão metafísica, algo mais forte em filmes cujo trânsito é uma jornada existencial (*Estrada para Ythaca*, de Ricardo Pretti, Luiz Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes), um modo de vida (*Transeunte*, de Eryk Rocha) ou um fim em si (*A Fuga da Mulher Gorila*, de Marina Meliande e Felipe Brangança). O deslocamento central na articulação do filme marca uma transitoriedade complexa, de ordem exterior, como a purgação da morte ou o trabalho, mas diz mais sobre a fragmentação e multiplicidade interior dos sujeitos focalizados nas narrativas, uma transparência da opacidade das personagens retratadas.

O deslocamento também assume uma carga simbólica porque muitos desses traslados são tanto exteriores quanto interiores, transitando pela memória e afetos mais íntimos das personagens. Em *A Fuga da Mulher Gorila*, a viagem profissional das irmãs Flora e Morena, apresentando um espetáculo mambembe da “mulher gorila” é também um deslocamento pelo sujeito: as garotas assumem papéis a partir das roupas, trocam de personalidade pela maquiagem e se transmutam ao longo do filme como a bela enjaulada se transforma na fera incontrolável. Em dado momento, revela-se que Morena abandonou um bebê recém-nascido com seu ex-marido para viajar com o espetáculo. O trajeto é também uma fuga do eu consolidado: a transitoriedade se dá dentro do mesmo ser vivente, adotando sujeitos variados ao longo de sua jornada. De forma mais pontual, *Meu Nome é Dindi* tem uma sequência

central na viagem até o litoral, “uma praia chamada Passado”, como indica a cartela. A ida a este topos metafísico é uma jornada pelos descaminhos da história pessoal, afetiva. Quando Dindi e Marcão caminham pela areia da praia, percorrem os espaços do afeto e da memória da protagonista do filme. Deambular pela paisagem subjetiva é uma das formas de aproximação dos cineastas da nova geração com diferentes sujeitos e um traço singular assumido pelo deslocamento nesse cinema.

O procedimento é notável em dois filmes de Marília Rocha: *Acácio* e *A Falta que me Faz*. *Acácio* parte do acervo pessoal do protagonista homônimo na tentativa de costurar sua experiência de trânsito entre Portugal, África e Brasil, a partir do relato e da memória instigados pelo material de arquivo. A diretora, falando em primeira pessoa, decide refazer o trajeto de Acácio, mas na ordem inversa: do Brasil para a África e, depois, para Portugal. O trajeto físico da câmera abre a disponibilidade da diretora-narradora em compartilhar da memória e dos afetos de Acácio. Seu deslocamento entre os países, em busca de resquícios da experiência do personagem título, é um espelhamento do deslocamento do protagonista pela memória ativada por seu acervo redescoberto. Os descaminhos da memória de Acácio refletem, em certa medida, os desvios da diretora-narradora na realidade atual, numa restituição da memória à realidade fadada ao fracasso. A única vitória possível à cineasta é a redescoberta do material de arquivo de um cineasta amador contra o esquecimento do tempo, já que o mundo de Acácio – da colonização portuguesa, Guerra Fria, e fim da alta modernidade – é “inalcançável para nós”, segundo a narração. Resta à cineasta o trânsito por esse espaço subjetivo ativado pelo material de arquivo, com Acácio e sua esposa Conceição como guias, possibilitando vislumbrar um mundo inalcançável pelo olhar pessoal – permitindo à narradora inclusive escolher algumas imagens favoritas e fazer sua própria leitura desse mundo. Uma viagem pela memória desse outro.

Em *A Falta que me Faz*, paisagem e corpos tem uma equivalência. O relevo montanhoso de Curralinho, formado de rochas acidentadas pela ação do tempo, é a imagem no espaço da vida acidentada das personagens. Como a figuração do terreno, a câmera mostra detalhes dos corpos das mulheres, núcleo central do documentário. Mas além do deslocamento rumo a esta comunidade afastada em meio ao mar de morros mineiros, há um movimento interno: as mulheres retratadas por Marília Rocha formam uma pequena comunidade deslocada em meio à coletividade de Curralinho. O grupo de mulheres se afasta da cidade em lagos nos meios das rochas, piscinas naturais, cantos no meio do mato onde conversam abertamente sobre seus sentimentos

mais íntimos, suas percepções sobre os outros, seus anseios e ideais sobre casamento, amor, sofrimento, gravidez. A câmera acompanha as atividades cotidianas e as rodas de conversa com certa distância, mas se aproxima das personagens como uma observadora buscando se infiltrar no grupo. Marília intervém várias vezes e, gradualmente, é citada e interpelada pelas personagens: começa a fazer parte do grupo e adentrar as conversas. Em dado momento, Marília é citada como uma possível madrinha do bebê que a personagem carrega no ventre. O assunto de *A Falta que me Faz* é o sentimento e o sofrimento de amor. Não interessa os relacionamentos amorosos, e sim os efeitos emocionais do amor nos sujeitos. A conexão de Marília, essa diretora-narradora que busca o contato com as mulheres, se dá pelo compartilhamento dessas emoções universais, aqui tratadas como questão feminina. *A Falta que me Faz* tem, assim, um caráter confessional: se dá em espaços íntimos, remotos, onde as personagens podem expressar sua intimidade, distantes da interação social que determina certas posturas. O movimento em relação à comunidade é o inverso do documentário de Ivo Lopes Araújo (diretor de fotografia aqui): ao invés de um salto no espaço público, as mulheres se retiram para câmaras íntimas, recantos afastados ou seus quartos, onde estão seguras para compartilhar sensações acessíveis apenas entre si. Ao abordar o sofrimento amoroso das personagens, o filme busca as marcas do sentimento intangível nos corpos – as mulheres desse grupo fazem tatuagens improvisadas na pele, guardam brincos e pingentes, escrevem versos nas paredes do quarto. Marília faz do espaço a representação de uma topografia da intimidade nos corpos das personagens e os espaços confessionais que elas criam para si. Assim, as distâncias estão sempre aparentes, de certa forma: a ida até Curralinho (sugerida no final quando a câmera se afasta da comunidade, como se estivesse “voltando para casa”), o afastamento do centro da cidade, a distância entre personagens e equipe. *A Falta que me Faz* é sobre esses deslocamentos físicos externos, internos, emocionais, afetivos, captando o intangível pelo visível marcado tanto na paisagem natural – as rochas desgastadas – quanto na paisagem humana – os corpos marcadas, maquiados, penteados de acordo com as circunstâncias. Por fim, são os deslocamentos que permitem a Marília compartilhar as emoções essencialmente femininas do filme. Deslocamento e identificações a partir de uma paisagem afetiva que marca, impregna e, ao mesmo tempo, representa.

Por sua vez, é possível apontar deslocamentos políticos, fundamentais para entendermos as mudanças no jogo de forças do cinema brasileiro recente. Essa

geração é o primeiro fruto de um processo de descentralização da produção ocorrida ao longo dos anos 2000. A concentração de produção em São Paulo e Rio de Janeiro, polos econômicos do capitalismo contemporâneo brasileiro, se arrefece e a produção de jovens cineastas se espalha por outros Estados do Brasil, especialmente Pernambuco, Rio Grande do Sul – importantes locais de produção desde meados dos anos 1990, mas cujo volume produtivo aumenta consideravelmente nos últimos dez anos – Ceará e Minas Gerais, estes dois capitaneados por Alumbramento e Teia, respectivamente, coletivos artísticos de importância para o entendimento do cinema da geração. Além deles, locais que há muito não tinham uma produção em quantidade relevante apresentam filmes regularmente em festivais brasileiros de curta e longametragem, como Brasília, Paraná, Maranhão, Espírito Santo, Amazonas, Bahia e Paraíba – com uma geração interessante natural tanto da capital João Pessoa quanto de Campina Grande, principal centro econômico do Estado. O efeito mais evidente da descentralização é a diversificação de cenários e paisagens, especialmente espaços urbanos. A ida até o interior do país é, nesse sentido, também deslocada em relação ao cinema moderno brasileiro, focado no sertão nordestino como célula representativa do atraso social. A marca deste “Brasil profundo contemporâneo” é a multiplicidade de formas de estar no mundo. O signo do atraso ganha uma afinação existencial como resistência à padronização globalizada do mundo urbano, um descompasso sedutor para o gesto artístico.

A descentralização resulta, também, num dinamismo no perfil dos novos produtores artísticos. O padrão “homem branco heterossexual de classe média” entra em crise, e surgem movimentos de cinema LGBT, produções na periferia por artistas advindos dessas comunidades, cineastas negros com discussões sobre a realidade racial do Brasil contemporâneo, e a multiplicação da participação das mulheres nas funções criativas principais das obras. Talvez seja possível especular sobre a incidência da crise de representação – ficcional e política – nesse fenômeno social e cultural, pois não se trata somente de uma questão temática de diversos grupos e demandas de setores da sociedade; o que acontece é um movimento de tomar as rédeas das próprias histórias, cujas consequências serão evidentes nas obras. O cinema brasileiro ao longo dos anos 2000 privatizou-se, virou veículo de uma ideologia de classe média urbana, seus anseios e angústias, mesmo quando olhou para os excluídos – como o arrivismo social de *Cidade de Deus* (2002). Os filmes do *novíssimo cinema brasileiro* são, nesse sentido, uma busca por casos particulares que

podem, no máximo, inspirar ou espelhar esses anseios dos cineastas. As mulheres de Curralinho em *A Falta que me Faz* ou os campesinos de *As Vilas Volantes* não são representações do cineastas, mas figuras exemplares, cuja autenticidade da forma de estar no mundo é inspiração ou compartilha dos mesmos ideais afetivos dos artistas. Nem isso, por sua vez, basta e o passo seguinte vai na direção de uma identificação completa e a negação da representação. Politicamente, essa geração coloca na mesa uma variedade de visões, identidades, histórias e cenários, contrariando a visão de boa parte da crítica sobre a unicidade de vozes do cinema saído de Tiradentes.

Mas há também um deslocamento estético, pois a transitoriedade atinge a forma constitutiva dos filmes. As perdas de rumo das narrativas são um sinal desse deslocamento formal, do qual *Meu Nome é Dindi* serve como uma amostra mais clara. A trama tem linhas claras, um conflito forte e personagens desempenhando os papéis arquétipos do drama aristotélico. Contudo, seu desenvolvimento se dá na subjetividade de Dindi, transfigurada numa praia memorialística com toques *bressanianos*. A história toma outros rumos, adentrando as veredas do passado a partir da questão com o pai de Dindi. Quando tenta retornar ao naturalismo suburbano do início, já não é possível: a trama termina em aberto, sem responder sobre o fechamento da quitanda, a ameaça do açougueiro, a ação da associação... Os desvios em relação à linearidade da narrativa e os descaminhos das histórias fluidas dos filmes do *novíssimo* sublimam a técnica do roteiro, tornada uma ideia central na produção corrente do cinema brasileiro, com seus laboratórios de roteiro e palestras de eminências pardas das regras *hollywoodianas* de um bom *script*. As narrativas desmanteladas ao longo do percurso são sinais dos tempos.

Essa questão passa pelas mudanças tecnológicas dos equipamentos digitais, seu fácil acesso e capacidade de operação mais leve, com equipes menores, móveis e horizontais. Uma das pistas falsas nos embates estéticos é a aproximação das obras do *novíssimo cinema brasileiro* com estratégias da vídeo-arte. Talvez pela atuação de alguns nomes, especialmente os membros do coletivo Teia, mas também cineastas do coletivo Alumbramento, os pernambucanos Marcelo Pedroso e Gabriel Mascaro, e a circulação de algumas obras de Marcellvs L nos festivais de cinema, essa aproximação se tornou um chavão. Seria necessário abordar especificidades no campo das artes visuais e do cinema para apontar diferenças e semelhanças no terreno da arquitetura plástica das obras, o que não é o caso aqui. Encurto a história apontando que planos gráficos, tendendo para o abstrato, tempos alongados de planos vazios ou

uso de rimas visuais na montagem não são propriedade da vídeo-arte nem do cinema, sendo recursos utilizados tanto no cinema quanto nas artes plásticas muito antes da invenção da câmera digital. A apropriação realmente frutífera do *novíssimo cinema brasileiro* está no “projeto de vídeo espontâneo” da geração, para retomar a expressão de Fábio Andrade²⁶. Um projeto tácito, mais intuitivo e condicionado que programático, porém sensível na gestualidade de muitos longas-metragens e, de modo mais acentuado, nos curtas-metragens: a expressividade cósmica e inconsequente de *O Mundo é Belo* (Luiz Pretti, 2010), o senso de oportunidade do olhar futurístico de *Flash Happy Society* (Guto Parente, 2009), o mistério plástico e reflexivo de *Ocidente* (Leonardo Sette, 2008), a história de amor à distância de *Noite de Sexta, Manhã de Sábado* (Kléber Mendonça Filho, 2006), o plano-sequência contido, mas fascinante e complexo de *Fantasma* (André Novais de Oliveira, 2010) e os curtas-metragens efêmeros e evanescentes de Helvécio Marins, *Nascente* (2005), *Trecho* (2006, codirigido com Clarissa Campolina) e *Nem Marcha, Nem Chouta* (2008). Não é apenas um senso de oportunidade; o aspecto ocasional, intuitivo e instantâneo – tanto como tempo e retrato direto – impregnado em diversos filmes repõe a instabilidade do mundo em uma fagulha fluida do momento da tomada.

Com expressões de subjetividades, identificações e deslocamentos, o *novíssimo cinema brasileiro* é um laboratório da multiplicidade de identidades de um país sambando no concerto das nações.

Riscado

Riscado, de Gustavo Pizzi, apresenta um dado interessante na dinâmica subjetividade-identificação. O filme acompanha Bianca, uma atriz de teatro independente do Rio de Janeiro que precisa, para pagar as contas, fazer bicos em eventos, promovendo festas e atuando em ocasiões de comemoração como Betty Page, Marilyn Monroe ou Carmen Miranda. A câmera filma o cotidiano da personagem em suas diversas atividades: os ensaios da peça de seu grupo de teatro, as festas de aniversário nas quais, fantasiada, carrega o bolo, a distribuição de panfletos em bares e restaurantes

²⁶ ANDRADE, Fábio. “Armadilhas de uma época”. *Cinética*, Rio de Janeiro, Set. 2010. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/aberturasemana.htm>. Acesso em 13 ago. 2016.

na noite carioca, o espetáculo em frente a um salão de beleza para promover o estabelecimento, além de momentos mais cotidianos, como o seu pedido de desculpas para a locatária de seu apartamento, a ajuda a uma amiga para conseguir a vaga na empresa de promoção de eventos onde faz bicos, a confraternização do grupo de teatro quando da estreia da peça, os bastidores de um teste de elenco para o cinema. Neste último, a câmera oscila no início entre mostrar os bastidores e o prosscênio do estúdio. Quando o teste finalmente começa, a câmera se detém em Bianca e nela fica por toda a cena. A atriz recita um texto sobre fazer um filme, “um filme honesto” segundo suas palavras, “um filme que fale de mim, que é o que eu mais conheço”. Em seu arroubo de subjetividade tornada cena, Bianca arremata: “E falando de mim, eu espero que ele fale de todo mundo”.

O fascínio do diretor do teste com a atriz não é apenas no enredo, é o procedimento do próprio filme – esperando o mesmo em relação ao espectador. *Riscado* é um filme sobre e a partir de Bianca, sua presença, suas ações e seus anseios. A câmera se coloca na cena e nos espaços em meio às personagens, vai para a rua, casas e repartições públicas colocando a jovem atriz como centro da atenção e motivo da narrativa. Mas aqui o narrador, não sendo Bianca, é fascinado por ela, identificando-se com sua sinceridade, honestidade e história de vida. A protagonista tem mania de gravar pequenos vídeos singelos, em geral filmagens de si mesma, de cunho íntimo, nos quais tenta expressar-se de maneira livre, como pequenos fragmentos de um diário poético. Incorporados na tessitura do filme, esses fragmentos marcam uma fronteira entre dois pontos de vistas: a expressão pessoal de suas impressões, nos pequenos vídeos voltados para si mesma; e o olhar do narrador para a personagem. A incorporação do primeiro no segundo cria uma amálgama espelhado do enredo de *Riscado*. Bianca é aprovada no teste e passa a colaborar com uma coprodução internacional, na qual além de protagonista tem elementos da sua vida incorporados ao roteiro em fase de pré-produção. O processo retratado na fábula rima com o procedimento do narrador.

Riscado se faz por identificação narrativa e apropriação da subjetividade da personagem como forma de criar um diálogo “com todo mundo”. O narrador de *Riscado* de certa forma se apaga e dá a ver Bianca como espelho de si ou de algo que acredita. Talvez por isso, em comparação com o grosso da produção do novíssimo cinema brasileiro, *Riscado* deixe a sensação de ser um filme mais convencional. Suas câmera bastante móvel, na mão a maior parte do tempo, entrega-se a narrar a

trajetória da personagem. Mesmo com acentuados gestos de montagem, como cortes bruscos e mudanças de ângulos de câmera bastante desconfortáveis, as escolhas de encenação estão voltadas para expressar os sentimentos e experiências de Bianca. O narrador de *Riscado* aponta o tempo inteiro para a necessidade de olhar para a personagem e sua vivência.

Mas que personagem é essa, com quem o narrador se identifica de forma tão acentuada a ponto de deixar-se levar? Uma mulher contemporânea, livre, cosmopolita, interessada nas diversas manifestações culturais, afirmativa de sua individualidade e existência no mundo. Como uma artista no Brasil do século XXI, busca sobreviver de sua atividade – o teatro independente – mas as condições precárias de qualquer coisa que não seja para o consumo de mercado a levam para atividades paralelas, de sobrevivência. Bianca é a representação da artista independente, cujos desejos de expressão são maiores que as necessidades cotidianas. Enquanto sua arte não garante a subsistência, ela se vira como pode, realizando bicos aqui e ali, mas sem precisar “vender” sua atividade artística para o mercado. A oposição démodé entre o artista romântico e o arrivista de mercado retorna em expressão urbana atual.

O corpo social aparece representado em três instâncias: a dona do apartamento onde mora, seu empregador na promoção de eventos e a equipe do filme. A primeira, uma mulher de classe alta, meio madame, meio perua, cobra o aluguel e dá uma lição de moral, questionando o trabalho de Bianca – “minha inquilina tem o trabalho dela que não é trabalho” – e apontando a necessidade da mulher de encontrar um emprego que garanta sua subsistência. O empregador é um sujeito prático: trabalhando num escritório pequeno e desconfortável, explora as meninas tentando sugar o máximo de esforço delas, pagando o mínimo possível; com jeito de malandro, adota um discurso de empreendedorismo e sucesso no trabalho como se tratasse de um mercado de ponta no capitalismo contemporâneo e não de um serviço de divulgação quase artesanal. Já a equipe do filme aparece com um sinal positivo. Tomás, o diretor franco-brasileiro, deseja conhecer Bianca e está empenhado em fazê-la uma atriz famosa, incorporando sua história na trama do filme. Maurício, seu assistente, é entusiasta da empreitada, acompanhando o trabalho de Bianca do teste até o fim do filme. Contudo, perto do final, os produtores franceses obrigam Tomás a trocar a protagonista por uma famosa atriz europeia e o sonho de Bianca desmorona. De qualquer forma, o corpo social é, em *Riscado*, o lugar da vida prática, do cotidiano de contas, obrigações financeiras e

subsistência. É também a voz da sociedade de consumo, onde as coisas – inclusive a arte – só tem valor quando tem valor de mercado. As pressões sociais sobre a personagem estão na ordem do dia de um país integrado ao consumo universal em que tudo é produto, e com certeza a cultura tem papel de distração quantificável pelo preço médio do ingresso.

Após a troca de Bianca por outra atriz, o filme termina com uma cena do filme de Tomás, um musical grotesco de Carmen Miranda afrancesada, com todos os clichês da “tropicalidade” transfigurados. Filmado em película, como outros momentos de espelho da subjetividade do filme, a câmera fica com Bianca, frustrada, fazendo figuração na encenação de sua própria vida. *Riscado* ironiza, com certa tristeza, o filme que cedeu às pressões do mercado, transfigurando sua indumentária em espetáculo grotesco, e opta por Bianca, a artista autêntica.

Diálogos com a tradição

No arcas das transformações do fazer cinematográfico que vai do fim do regime militar até salto de crescimento da primeira década no novo século, passando pela inflexão neoliberal dos anos 1990 e o desenvolvimentismo “paz e amor” dos anos Lula, a classe cinematográfica brasileira adota, na política de produção e debate cultural, um discurso industrialista, ancorado nos protocolos de ajuste do mercado de consumo e formas dominantes de comunicação com o público. Após o fim da EMBRAFILME e o colapso financeiro da produção nacional, a sedução do público consumidor e conquista de mercado, alinhada ao contexto internacional da economia cinematográfica, se tornam uma espécie de ideia fixa *bráscubiana*. Essa visão é consolidada pela criação de leis de incentivo à cultura, com o intuito de promover a independência financeira dos produtores pela entrada do capital privado em modo de renúncia fiscal. Os departamentos de marketing dos patrocinadores recebem poderes tanto econômicos quanto artísticos sobre a produção, já que cabia a eles as decisões de investimento do capital, sem intermediação do Estado. Os cineastas – salvo

engano, com poucas ressalvas – adotam o discurso do mercado²⁷ como forma de movimentar a economia em torno do cinema visando a indústria que, na fronteira do século XXI, ainda não fora alcançada.

O período conhecido como Retomada – uma construção ideológica já nos termos – é a afirmação de um grande pacto entre cineastas e o corpo social que banca os filmes via leis de incentivo. A balança inclina para o cinema enquanto produto autônomo, independente da ideologia do cineasta (como se fosse possível), pois inserido num contexto social de consumo universalizado – cuja matriz é, claro, internacional. O cinema brasileiro precisa se justificar perante essa sociedade ora como mercado, o sucesso de bilheteria, ora por prestígio artístico pelo reconhecimento em eventos internacionais, o sucesso de prêmios. A redenção se dá no *profissionalismo*, como a sinalizar para o corpo social a bem-intencionada vontade da classe cinematográfica de superar limitações históricas de ordem técnica que garantiriam a passagem de um cinema de pioneirismo para um cinema profissional, aberto ao diálogo com o público e inserido no dinamismo da sociedade de consumo neoliberal.

Erigido sobre os conceitos de profissionalismo, industrialização e diversidade, o cinema brasileiro em sua fase pós-utópica volta as costas para as principais lições dos grandes mestres. A precariedade perde seu valor de propulsão criativa, a conquista do mercado sacrifica conquistas estéticas do cinema brasileiro em favor da adoção de gêneros cinematográficos transpostos para a tela por um linguagem consolidada mundialmente, o fortalecimento do roteiro como fundamento da criação cinematográfica, o racionalismo financeiro da produção e a divisão industrial do trabalho das equipes. Por outro lado, os técnicos não eram mais capacitados às demandas dos novos tempos e precisaram de reciclagem, especialmente fotógrafos, roteiristas e profissionais de som, as três categorias responsabilizadas pela baixa qualidade técnica do cinema do passado. Entre parênteses, “técnica” quer dizer a técnica internacional, ou – não sejamos inocentes! – na cadência bonita dos americanos...

Entra em cena um grande fluxo de profissionais de larga quilometragem na publicidade e na televisão, com a adoção de critérios para pagamentos baseados nas

²⁷ O livro de entrevistas de Lúcia Nagib, *O cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*, é uma grande galeria de lamentações pelas distorções das leis de incentivo, mas também uma adesão à sua existência e ao potencial de industrialização e profissionalização do sistema a partir dele.

tabelas orçamentárias dessas produções, cuja consequência imediata, aliada ao inchaço das equipes, é a rápida inflação dos orçamentos. Em resumo: técnica internacional, racionalização das equipes e inflação dos orçamentos com o fim de obter um produto competitivo que justifique a existência de um cinema brasileiro, associando qualidade com quantidade.

O modelo industrial se baseia na racionalização da produção de mercadorias e no lucro. A inflação dos orçamentos para alcançar o requinte técnico necessário à sedução do público pelo produto sofisticado no cinema brasileiro é, na verdade, uma mais-valia ideológica. A indústria, mesmo a cinematográfica, visa a eficiência no gasto, a diminuição dos riscos e o aumento dos lucros. Nada mais contraditório a isso que o sistema de financiamento por leis de incentivo, uma vez que o filme prescinde da comercialização para se pagar. A artificialidade do modelo está no desejo de agradar o público ao mesmo tempo que elimina sua necessidade no processo econômico. Mais uma contribuição brasileira para o desenvolvimento da economia mundial: a negação da mercadoria. No fundo, o projeto industrial da Retomada mantém a dependência estatal.

O modelo de indústria audiovisual no Brasil se mantém na televisão, com a liderança financeira e simbólica da Rede Globo. Apesar do alarde napoleônico de seu “padrão qualidade”, a emissora se sustenta na produção ligeira, com reprodução de formas e constituição de formatos facilmente reconhecíveis pelo público, onde a qualidade técnica é um slogan, não um fato. A grande capacidade da televisão foi catalisar os anseios da incipiente sociedade de consumo brasileira na virada dos anos 1960/70 e embalar o negócio. As telenovelas se apropriaram do ideário nacional-popular constituindo o produto ficcional que melhor empacotou os anseios da nação quanto às transformações sociais de seu tempo, constituindo o imaginário do mercado interno a partir da figuração das relações dos estratos sociais brasileiros. Seu verdadeiro investimento está na constelação de atores que alimentam esse imaginário com presença midiática. Como em Hollywood, tudo gira em torno das estrelas.

Por razões de incapacidade, incompetência ou simplesmente descaso político do governo federal, a promessa lulista de regulação econômica dos meios de comunicação – vale lembrar: *públicos*, concedidos ao capital privado em larga escala ao longo da ditadura civil-militar – e sua posterior democratização não foi realizada. Não só isso, como a televisão entra no cinema depois das atividades da Globo Filmes, inicialmente oferecendo mídia em troca de participação nos rendimentos de bilheteria

dos filmes, mas aprofundando a relação ao longo dos anos 2000. Não apenas a dominação dos meios televisivos como dos cinematográficos, já que os grandes sucessos de bilheteria do cinema brasileiro nos últimos trinta anos tem participação da emissora. Por sua vez, não acredito no redutor diagnóstico de que são “televisão no cinema”. A Globo empresta seus talentos e *modus operandi* para a produção de comédias de costumes: rapidez, eficiência, reprodução de fórmulas, linguagem de fácil assimilação, identificação com as estrelas protagonistas, tentativa de reprodução das dinâmicas dos estratos sociais na dramaturgia de gênero. Durante os anos 2000 forjou-se um cinema comercial brasileiro, incorporando procedimentos de produção da televisão e seu status quo, mas sem abrir mão do modo de financiamento e o volume inflacionado de dinheiro. No fundo, não firmaram uma estética, nem um ambiente industrial sólido, apenas criaram mais um laço de dependência. Com diversas tentativas de gêneros diferentes – *Cidade de Deus*, *Carandiru*, *Dois Filhos de Francisco*, *Tropa de Elite* – essas investidas se mostraram, ao longo da década, casos isolados frente ao constante êxito das comédias de costumes, predominantemente carioca.

Nesse contexto se desenvolve o mito da *diversidade*. Chamo de “mito” porque a diversidade construída ao longo das últimas três décadas é um processo de segmentação que, na segunda metade dos anos 2000, desembocou num profundo abismo na cinematografia brasileira entre filmes muito caros com grandes bilheterias e outros com quase nenhum alcance de público. O tal do “filme médio” virou um fetiche, ainda que sua existência seja mais accidental que um fato consumado.

A diversidade, no contexto do cinema brasileiro, transformou-se num conceito vazio, pinçado aqui e ali para defender a permanência do ideal mercantilista de cultura quando este mostra suas fragilidades. Esconde uma *imobilidade* num espaço de atuação cultural inexpressivo e inoperante: todas as visões são possíveis, todas têm seu espaço, mas cada uma em seu lugar. Não existe contaminação nem possibilidades de reconfigurações dentro desse esquema, pois é preciso escolher qual “projeto” de cinema o filme vai encampar. Fica claro esse processo quando, no final da última década, adota-se um novo modelo de editais baseado na segmentação entre projetos de retorno financeiro, projetos de retorno moderado e projetos de “pesquisa formal”. É uma reserva negativa de mercado. Ela esconde a profunda falta de visão cultural durante as duas últimas décadas e a entrega do cinema às leis de um mercado que, há de se convir, nunca se interessou por ele – e se ele se interessa agora, é pela atuação

da televisão mencionada anteriormente. O mito da diversidade, do pluralismo e da multiplicidade de visões serve para sustentar um mercado forjado a partir de um mecanismo muito específico de aproximação com o público. Ao invés de criar um cinema plural de amplo acesso, é a própria ideia de *diversidade* que cria os *diversos* guetos de cinema brasileiro, com poucos diálogos entre si, nos quais os realizadores precisam se encaixar de alguma forma. As instâncias críticas, por sua vez, pouco esforço fazem para enfrentar o problema, optando por estabelecer o diálogo com seu gueto de preferência. A marca cultural do período é o duplo movimento de *isolamento e imobilidade* da cinematografia brasileira. O *mito da diversidade* favorece o discurso de dominação mercadológica e a farra universal do consumo cultural às custas de um pacto social tênue, cujo rompimento pode a qualquer momento decretar o fim desse novo ciclo.

A identificação construída em *Riscado* ganha um potência interessante: Bianca cristaliza esse papel do jovem disposto a construir um pensamento artístico, mas confrontado com as demandas cotidianas do trabalho, os requisitos financeiros da vida, os discursos que associam carreira com sucesso e cultura com consumo. O *deus ex machina* que resolve a trama cria um ruído interessante de ser investigado. Bianca é uma batalhadora cuja oportunidade de ouro aparece, fruto de dedicação e fidelidade aos seus ideais. Vale lembrar que televisão e publicidade estão ausentes do horizonte de atuação da protagonista. Porém, convicção e coerência não podem participar da festa: Bianca é vítima das demandas do capital cinematográfico e das exigências mercadológicas do produto cultural. A identificação com Bianca só se concretiza no final artificial e paternalista que, por sua vez, se ajusta a uma ideia mais precisa do lugar do artista na sociedade de consumo atual, espaço onírico do dinheiro²⁸. Nessa perspectiva, como se posiciona o jovem cineasta com ideias estéticas, produtivas e discursos diferentes do dominante? Que fazer o jovem artista envolvido num pacto social o qual não deseja participar nem tem voz para ressignificá-lo?

O elogio da vida acanhada de *Aboio*, *As Vilas Volantes* e tantos outros filmes é uma resposta. O modelo franciscano de sobrevivência, ligado a um estado mais bruto e natural, de prosa simples, espontânea e intuitiva, valorizando a plenitude da vida, recebe a simpatia dos artistas que buscam, em seu ofício de cinema, reproduzir esse modo de resistência ao consumismo cultural capitalista e a reificação da mercadoria.

²⁸ Cf. AB'SABER, 2011.

As figuras de camponeses e artesãos inspiram a identificação de cineastas com sua forma de se posicionar diante de seu ofício e a sociedade.

Outra resposta está na história do cinema brasileiro em sua vertente mais criativa, nossa *tradição moderna*, servindo também de posturas exemplares para a nova geração.

Glauber Rocha é citado em *Estrada para Ythaca* em sua famosa participação em *Vento do Leste* (1970), do Grupo Dziga Vertov, num importante momento-chave, servindo de guia para a escolha estética dos jovens cineastas-protagonistas da trama. Além disso, o cineasta baiano é tema de uma porção de filmes (*Rocha que Voa*, *Anabazys*, *Diário de Sintra*) onde se ressalta seu espírito autêntico, visionário e desafiador, andando contra a corrente, sob o risco de ser tachado de louco ou reacionário – inclusive por seus colegas de Cinema Novo.

A afirmação do lado marginal dos cineastas e atores do passado, alternativa para a via do funcionário-padrão da indústria cultural, é recorrente em alguns filmes: *Estafeta* conta a história de Luiz Paulino dos Santos, precursor do Cinema Novo na Bahia, representando o cineasta como um sujeito espiritual, que decidiu não sujar as mãos com os compromissos da atividade cinematográfica. Paulino é retratado como um líder espiritual xamânico: ele canta, orienta, batiza pessoas em ritos religiosos evangélicos do daime. Além disso, tem uma integração fluida com a natureza, uma simplicidade nos modos de se vestir e falar, uma singeleza de gestos. Paulino é a ponte entre a vida acanhada e a *tradição moderna*.

Isso porque a geração resgatada com mais força pelos novos cineastas – dispostos a “abrir novos portos”, segundo as palavras de Luiz Paulino dos Santos em *Estafeta* – é a do Cinema Marginal. Maria Gladys, além de um retrato realizado por Paula Gaitán em *Vida* – cuja recorrência de espelhos e planos ressaltando reflexos, além de um duplo jovem de Gladys, apontam a figura exemplar a qual deve ser espelhada –, faz participações em *Meu Nome é Dindi* e *A Alegria*, de Marina Meliande e Felipe Bragança; Helena Ignez também é homenageada em *Helena Zero*; Bruno Safadi realiza, ao lado de Noa Bressane, um documentário de resgate e elogio à Belair, coletivo *avant la lettre* capitaneado pelos cineastas Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. O cinema brasileiro moderno é pinçado como uma *matriz ética*, uma influência afetiva, momento privilegiado em que a história do cinema brasileiro apontava para o futuro. Quando se diz em influência mais ética e afetiva, isso se deve à incorporação de certos pressupostos do espírito marginal quanto ao “fazer

cinematográfico": a realização dos filmes como necessidade de expressão do artista; o modo de financiamento à margem dos meios oficiais, por vezes com filmes realizados sem nenhum aporte financeiro direto; a circulação restrita dos filmes, exibidos a maioria das vezes em festivais, lançamentos restritos, às vezes com exhibições únicas; a despreocupação – pelo menos em partes – com o resultado financeiro das obras. Os filmes existem, muitas vezes, como fim em si, resultado da expressão do autor e suas preocupações estéticas, afetivas e políticas. O discurso de cineastas, como Tiago Mata Machado, diretor de *Os Residentes*, deixa entrever essa influência:

(...) quando faço filmes, prefiro pensar em termos de cinema brasileiro e acabo me mirando mais em velhos filmes marginais, a modernidade perdida de nossa cinematografia, sua impureza, seus excessos, toda a sua deliciosa diarreia mental. Invejo a liberdade desses filmes (MATA MACHADO in D'ANGELO & D'ANGELO, 2012, p. 242).

Ou ainda, Bruno Safadi, diretor de *Meu Nome é Dindi*:

Ao estreiar em longas, espero sim, e acima de tudo, representar e renovar uma tradição fina e constante na nossa cinematografia, que acredito ser o que há de melhor no nosso cinema brasileiro. Uma tradição de cinema artesanal e de invenção, que tem grandes exemplos em quase todas as décadas (...) Quero afirmar e renovar essa tradição de invenção no cinema brasileiro. Talvez essa tradição seja justamente o contrário do que buscou grande parte das gerações dos oitenta, noventa e primeira metade dos anos 2000, gerações apoiadas nos braços da publicidade, do videoclipe e da televisão (SAFADI in D'ANGELO & D'ANGELO, 2012, p. 232).

Evidente que quando falamos em Cinema Marginal, o conceito se torna vago, pois o termo é um guarda-chuva que engloba várias formas de expressões e artistas – bem menos homogêneos que o núcleo duro do Cinema Novo, por exemplo – colocados no mesmo balaio. Talvez seja mais preciso falar em dois nomes: Júlio Bressane e Rogério Sganzerla. Seu cinema de pequenas estruturas, afetivo e coletivo, realizado no único ano de existência da empresa Belair, fundada pelos dois, como uma pequena comunidade *hippie* de produção de filmes, com uma filmografia imprecisa, alguns filmes não-finalizados, outros corroídos pelo tempo, e de uma finalidade pontuada pelo desejo de experimentação tanto da vida quanto da linguagem cinematográfica pelo puro prazer.

Este filme é acima de tudo um encontro de uma equipe, uma trupe, interessada em ter prazer e aventura na realização de um filme pautado por um certo gosto pela precisão no improviso e pela mistura de aura e plástico das coisas e do cinema. Esse modelo de trupe nos permite caminhar sem que seja preciso um projeto estético escrito em cartilha, mas sentido no corpo na forma de nos relacionar, que é acima de tudo um desejo juvenil de encontrar belezas (BRAGANÇA in D'ANGELO & D'ANGELO, 2012, p. 234).

Uma afirmação que poderia se referir à experiência da Belair, mas trata-se de Felipe Bragança discorrendo sobre seu primeiro longa-metragem *A Fuga da Mulher Gorila*.

Ainda uma aproximação possível com o Cinema Marginal é o elogio do “filme ruim”. Se a Retomada encara como paradigma o filme tecnicamente executado com o rigor do produto industrial padrão, essa nova geração, também como rebeldia, vai revalorizar o “erro”, mais uma vez na lógica do acidente e do transbordamento das formas. Ser tosco não é ser mal realizado tecnicamente: os filmes devem ser feitos com os materiais e o aparato técnico à mão. “Ser tosco” não é um problema, mesmo não tendo intenção de sê-lo; o maior erro é ser inautêntico e convencional. A influência do cinema moderno brasileiro aparece mais uma vez aqui pelo desejo de pesquisa estética, experimentação e vanguarda. Os jovens autores marcam sua autonomia pela inflação da subjetividade – a sua própria – e a afirmação de seus valores criativos, cuja identificação com personagens de um modo de vida em consonância com a plenitude do mundo e da vida, e figuras de exceção, como os artistas do cinema moderno brasileiro, encerra uma imagem de si mesmo na sociedade atual. *Liberdade, artesanal, invenção...* Palavras-chaves da dimensão do artista do Cinema Marginal recuperadas sob um filtro afetivo e nostálgico, deslocadas de seu contexto político e cultural de repressão, censura e amputamento das obras dos cineastas para valorizar o espírito de criação, caldo que resta para nós hoje.

Se pegarmos novamente *Meu Nome é Dindi*, percebemos ali a inadequação da protagonista – e do próprio filme – com a sociedade em transformação, com novos parâmetros de convivência e fruição das relações sociais. O início realista do filme é abandonado por alinhamento com gestos do cinema de Júlio Bressane (de quem Safadi foi assistente de direção): a confrontação da realidade com as pulsões interiores das personagens, a colagem de obras da cultura popular brasileira com a alta cultura, a transfiguração da paisagem do Rio de Janeiro, a potência do corpo como gesto expressivo. Toda a sequência passada na praia parece se passar num

território *bressaniano*, onde Belair não é um nome proibido, Helena Ignez reencarnou em Djin Sganzerla, Magritte convive com Braguinha, o jazz e o cinema americano clássico são parentes do circo e da Bossa Nova. A indumentária da Belair está plenamente na praia interior de Dindi; deixou-se de lado a agonia eufórica, o limite explosivo da representação marginal, seu enfrentamento tanto com a sociedade, na forma de escracho figural das obras. O Cinema Marginal aparece em *Meu Nome é Dindi* no mesmo espaço de memória e afetividade dos elementos internos à trama, um traço do passado que reacende e se integra ao filme na chave da “danada da saudade”, um elemento vivo, apenas na medida em traz a chama da esperança para o futuro, uma forma de suportar e resistir àquilo que a vida contemporânea reserva quando for preciso “vivê-la”. A radicalidade do cinema moderno é trazida para a intimidade, uma resposta mais precisa para a subjetividade e seu modo de resistência que para o enfrentamento do mundo, que permanece lá, fora do quadro, assim como Dindi permanece aqui, com sua vendinha.

Se os procedimentos de agressão do Cinema Marginal, como o horror e a imagem abjeta, não fazem parte do repertório recente, o cinema de autor contemporâneo marca sua *ruptura* pela radicalização da voz em primeira pessoa. Nesse sentido, se revela o germe de um *radicalismo acanhado* da geração: um desejo de expressão das necessidades do artista aliado que não se reverte em explosão ou confronto, mas num aprofundamento da própria necessidade de expressão do sujeito. A melancolia patente em grande parte dos filmes do *novíssimo cinema brasileiro* impõe um gesto afirmativo ao mesmo tempo que organiza uma negação. A busca por retratos do corpo social, a abertura aos acidentes, a potência dos encontros vem junto da absoluta premência do sujeito com a câmera, da necessidade de expressão sobre o real, da negação do mundo aparente em favor do gesto expressivo. É um cinema que vai à ruas, mas não se mistura na multidão. Essa dualidade entre as questões do real sob uma chave subjetiva, muitas vezes inconciliáveis, própria da cultura brasileira consensual dos anos 2000, com confrontos evitados até o limite, o reconhecimento das diferenças sem o choque das oposições, cada parte do espectro social vivendo em seu devido lugar, a convivência fugidia mediada pelas novas chances no país de todos, como um grande condomínio loteado de acordo com os anseios de cada grupo de sujeitos dispostos a debater com seus pares sem invadir o debate alheio ou contestar a própria mecânica do condomínio, contradições próprias do arcaísmo cosmopolita do capitalismo brasileiro, encontram uma expressão sólida no

radicalismo acanhado do cinema independente desta geração: ao invés da contestação, a sujeição intimista da política de seu tempo, sob o verniz criativo das novas propostas estéticas alinhavadas com o espírito individualista, anti-discursivo, fragmentado e fluido do momento.

O Céu Sobre os Ombros

O Céu Sobre os Ombros, de Sérgio Borges, acompanha três personagens de um mesmo estrato social em seu cotidiano na cidade de Belo Horizonte: Lwey, um escritor boêmio, da noite dos botecos do baixo centro, separado da mãe de seu filho (portador de deficiência mental), jogador de xadrez em praças da cidade e no computador, mas sem emprego fixo; Murari, morador de um cortiço na periferia, operador de telemarketing de uma companhia de celulares, torcedor fanático do Atlético Mineiro, devoto do *hare krishna*, skatista e pichador; e Everlyn, transexual, pesquisadora acadêmica sobre identidade de gênero, e “puta” – como ela mesma se define.

As personagens, entretanto, não se conhecem, sem se encontram no filme. Sua ligação se dá a partir de dois procedimentos fílmicos: a montagem intercalada do cotidiano de cada um, separado em blocos bem delimitados, mas cujas intersecções são constituídas de rimas visuais muito evidentes já no prólogo – as três personagens no ônibus, cortando de planos parecidos em tamanho e conteúdo entre um e outro; uma panorâmica da direita para a esquerda, logo após a cartela de título do filme, varrendo o horizonte da cidade e a vastidão da paisagem. As personagens compartilham a mesma cidade, o mesmo horizonte, o mesmo céu sobre os ombros.

Contudo, as personagens de *O Céu Sobre os Ombros* não são em nada genéricas. Muito pelo contrário: o investimento do filme é em particularizar seus protagonistas. Em meio à imensidão de baias da firma de telemarketing, ao conjunto de jogadores matutinos de xadrez ou à multidão da Galoucura agitando a arquibancada do Mineirão, por que essas personagens? Borges vai instigando novas características a cada cena, acentuando as particularidades de Lwei, Murari e Everlyn. Entra na intimidade da casa de cada um, nos momentos de reclusão onde não é permitido ver, como o banho, o sono, a meditação. A *mise en scène* reforça a ida ao

particular e ao íntimo, preferindo o plano próximo antes do conjunto ou o geral; mostra primeiro o detalhe para depois contextualizá-lo. A atenção ao detalhe dá o tom da narrativa, afinada na descrição do cotidiano, das ações corriqueiras e registro dos detalhes que fazem as personagens serem apenas elas, não poderem dizer para além de suas existências, crises pessoais e questões subjetivas. Se Lwei, Murari e Everlyn dizem algo sobre outras pessoas, a sociedade ou a realidade, isso se dá mais por questões coletivas que se assemelham a dos três que por uma “coletivização” dos conflitos das personagens. Pois, a montagem reforça a cada nova cena o quanto os protagonistas de *O Céu Sobre os Ombros* não são representantes de uma classe ou personagens tipificadas. Pelo contrário, mesmo em espaços coletivos – o trabalho, o bar, o templo *hare krishna*, a rua, a sala de aula – Lwei, Murari e Everlyn estão sozinhos, recortados do movimento geral, mesmo que plenamente inseridos.

Murari é misto de lutador da vida cotidiana com a atenção dedicada de seu trabalho atendendo às pessoas. Participa da torcida organizada do Atlético Mineiro, denotando sua paixão pelo time de futebol, mas tem uma postura contemplativa e atenciosa na arquibancada. Ele é mais silencioso e observador que outros torcedores ao seu redor. Ainda assim, sua palavra de ordem é “amor”: está escrita no corredor de sua humilde casa, e é a palavra que picha na madrugada, com o ponto de exclamação expressivo próprio do grito passional de sua ação, após o passeio solitário de skate por uma grande avenida. Murari caminha entre a energia explosiva da torcida organizada e o mantra meditativo de sua crença religiosa, a violência do *muai thai* escrito em seu shorts quando sai para correr e a solidariedade mecânica do atendimento ao cliente via telefone. Um zen lutador de opacidade difícil de decifrar.

Esse ponto limite está mais claramente expresso em Lwei, como ele mesmo afirma, trazendo um “pequeno paradoxo”. Escritor marginal, habita bares da noite do baixo centro da cidade sem um trabalho formal e, por outro lado, sua obra não é um trabalho: “quando eu escrevo, escrevo pra mim mesmo”. Não se importa com o que os outros acham e tem cada vez menos paciência para conhecer as pessoas. Deseja o sumo, o néctar, quer mais; porém sabe que não tem mais tempo. Lwei vive sob o signo da urgência, em atitudes explosivas, porém voltadas para dentro, como a premência da morte (“Não vou ver 2010”, ele afirma), a contradição de sensações diante do filho com problemas mentais, o desejo de vida plena com os poucos amigos, mas a aversão às pessoas.

Já Everlyn tem a dualidade no corpo transgênero que o filme salienta nos momentos de intimidade. Enquanto Murari e Lwei oscilam no espírito, Everlyn transita no corpo deslocado do padrão social vigente: entre homem e mulher, afeto e razão, a academia e a prostituição. Deslocando-se por entre o dia e a noite, seu cotidiano é menos paradoxo que plástico – metamorfose é uma palavra que chama muito a atenção em suas cenas – transfigurando-se de acordo com o papel a ser assumido – o gênero como performance, os rituais cotidianos que delimitam a existência. Sua urgência é relacional, já que no cotidiano, Everlyn é uma pessoa aparentemente bem resolvida. A questão é com a família e sua subjetividade, seus afetos não satisfeitos ou apartados.

Esse movimento entre o particular e o todo é a fonte do lado performático do filme, na medida em que os detalhes de composição das personagens se inscrevem em seus corpos, seus trejeitos, modos de expressão, e ação. Se por um lado, são pessoas comuns, pinçadas da imensidão urbana de Belo Horizonte, são, por outro, especiais, casos bem específicos, cujo comportamento dos corpos na cena vem afiançar. A tensão é interessante porque o contorno geral do filme é descritivo, passivo, com uma câmera que observa no plano fixo – exceção feita à cena da torcida do Atlético em direção ao estádio – tentando não chamar atenção, frente a personagens o tempo todo demandando novas articulações. As personagens demarcam uma especialidade que a *mise en scène* nega: a performance dos corpos tende ao peculiar, os recursos de linguagem ao cotidiano, ao comum. É uma tensão própria do espírito do filme, que encarna através das personagens os paradoxos, as ambiguidades, contradições e metamorfoses delas. Lwei, Murari e Everlyn são personagens paradoxais, onde contrários se encontram, carregando uma urgência presente em suas dissonâncias subjetivas.

A tensão particular-todo no centro de *O Céu Sobre os Ombros* não se torna explosão, tampouco implosão, pois, se o filme começa com as personagens já em trânsito, termina antes de se configurar um conflito ou um problema exterior para além dos paradoxos, contradições e ambiguidades já existentes. O filme é a descrição de um estado. Sua tensão se volta para o íntimo, o subjetivo, captar os pequenos movimentos interiores enterrados nas camadas depositadas pelos “rituais cotidianos” sobre os sujeitos.

Os apontamentos feitos até aqui ajudam a investigar a pergunta “por que essas personagens?”. Exatamente, não são personagens quaisquer. São personagens das

classes populares, mas não afirmam desigualdades sociais, e sim uma multiplicidade de existências, com particularidades a serem investigadas de forma mais detida; anseios próprios, contraditórios, paradoxais, carregados de uma dualidade dissonante que as retira da massa comum e as torna personagens. A *mise en scène* da descrição, de uma certa parcimônia em relação às personagens não é distanciada, mas simpática, reafirmando, pela atenção ao detalhe, a dimensão performática do específico sobre o totalizante, das personagens urgentes, fragmentadas e ambíguas em relação à uniforme paisagem da cidade.

Mais ainda, Lwei, Murari e Everlyn são também figuras a se prestar atenção pelo modo de estar no mundo. Como as personagens, os cineastas da nova geração levam uma “vida materialmente simples”, valorizando a obra espontânea, mas cheia de pretensões. Como Lwei, não importa a opinião dos outros, faz sua obra pela necessidade de expressão, e se alinha ao retrato do lado esquecido da cidade. Por outro lado, busca o “estado de espírito humilde” cantado por Murari em seu mantra religioso. A valorização que o filme faz da subjetividade de suas personagens é o próprio elogio da busca por uma identidade particular: a especialidade do indivíduo deslocado em meio ao corpo social, e o elogio do artista, cuja subjetividade o diferencia da vida objetificada na contemporaneidade. “Daqui dois, três anos talvez você consiga um emprego um pouquinho melhor, um carro um pouquinho melhor... mas [a vida] continua sendo uma merda”: essa dualidade entre o sujeito e o mundo é o principal movimento da obra, apontado já no título do filme. Afinal, “o céu sobre os ombros” aplica ao conjunto do filme uma urgência observada nas personagens, assim como coloca um peso sobre a existência compartilhada. Assim, o conflito de Lwei com o corpo social a partir da rejeição de sua obra – ele é um escritor tachado de marginal pelo homem da revista que liga pedindo um texto seu, mas também rejeita a opinião dos outros – e a oscilação inapreensível do espírito de Murari entre a ação prática e o transcendental, a paixão explosiva do futebol e a calma da meditação, o excesso e o mínimo, são dualidades que o jovem cineasta brasileiro iniciando sua obra precisa responder para si diante da vida cotidiana em sociedade. No fundo, *O Céu Sobre os Ombros* se pergunta “quem são essas personagens?”, pergunta que a sociedade faz todos os dias aos indivíduos, demandando às pessoas definições de si mesmos. Mas por que a necessidade dessa definição? As personagens teimam em não se definirem; como o filme, não tem um fim. Do poeta maldito que quer o sumo, sem saber muito bem o que é isso, passando pelo homem comum do telemarketing que

esconde em sua intimidade mais camadas que uma ligação telefônica funcional pode dar conta, e, principalmente, à mulher com corpo masculino que insiste em seus afetos e não no corpo, os protagonistas de *O Céu Sobre os Ombros* oscilam entre o público e o privado, afetos paradoxais, recusas e desejos, resguardando em sua subjetividade o último foco de resistência ao opressor regramento do cotidiano. O sujeito contemporâneo é feito de fraturas, paradoxos e urgências íntimas negadas dia a dia pelo mercado de trabalho e a atomização dos afetos pela lógica do trabalho. Lwei, Murari e Everlyn negam serem o comum, o genérico, o estudo de caso, resguardando-se em suas intimidades à revelia da demanda social. A subjetivação das personagens de *O Céu Sobre os Ombros* é a afirmação de suas próprias estratégias: a voz do sujeito como resistência, a simplicidade e espontaneidade como forma de estar no mundo, a multiplicidade de afetos e a recusa por seguir as demandas “universais” do trabalho mecanizado. A tensão entre o espaço público e o íntimo, o corpo social e o sujeito, o genérico e o particular ganham expressão na *mise en scène* de oscilação entre o detalhe descritivo e o contexto, dando atenção a personagens que afirmam a multiplicidade de existências e a resistência aos padrões.

A resistência, contudo, está numa guinada à subjetividade. No último instante do filme, uma notícia de rádio fala sobre questões bastante práticas da vida econômica do país, discorrendo sobre declaração do então ministro da Fazenda, Guido Mantega, sobre a cotação do dólar após a crise financeira de 2008. O filme se encerra sem qualquer reação à notícia (se é cabível pensar em algo do gênero) ou mesmo um sentido mais detido sobre sua presença na obra. Está em aberto, como o filme inteiro fica em aberto ao final. Entretanto, a entrada de uma notícia tão datada, colocando toda a obra dentro de um contexto – crise mundial, governo petista, dólar baixo, economia em alta, discutida na rádio – não é apenas casual. O mergulho de *O Céu Sobre os Ombros* na subjetividade e espaços íntimos das personagens é tão profundo que a notícia sobre a realidade econômica vindo pela rádio parece irreal, não se comunica com aquele espaço personalizado de Everlyn e seu olhar esvaziado. Há uma cisão irreconciliável da subjetividade com o mundo político, onde qualquer reação soa despropositada.

Esse final se assemelha ao gesto de *Meu Nome é Dindî*: é preciso viver a vida, pois as demandas da vida prática, cotidiana e política continuarão... lá fora. *O Céu Sobre os Ombros* sintetiza de maneira simples as questões abordadas até aqui: o filme é a descrição do conflito dualista, paradoxal, fraturado da experiência contemporânea

do artista com o corpo social. Uma urgência sentida, um estado latente que não chega a explodir, mostrando os limites do *radicalismo acanhado* do cinema independente. Formalmente, *O Céu Sobre os Ombros* é um filme inquieto, apesar de uma encenação descritiva da tensão entre o detalhe e o conjunto: não tem uma trama dramática nem conflitos acentuados; suas personagens não participam da mesma fábula (que a rigor, está reduzida a lampejos), e também não estão afastadas o suficiente para compor uma narrativa prismática; não é nem documentário nem ficção, ficando num hibridismo que confunde boa parte dos espectadores. Como Evelyn, o corpo de *O Céu Sobre os Ombros* convive com metamorfoses do hibridismo da linguagem. O filme é performático: não tem ideias, apenas a presença dos corpos em relação com o olhar do cineasta – detalhes de peles, músculos, pelos, desnudados em sua intimidade. Apesar da forma indefinível, não vai muito além dessa descrição da dualidade das personagens a partir dos corpos. A tensão da forma não avança para além do atestado de tensão.

O Céu Sobre Os Ombros é um bom filme: Sérgio Borges consegue sustentar o olhar para as personagens numa narrativa silenciosa, de planos fixos, com nuances interessantes de ritmo e momentos de graça evidentes. Atento para a consciência inconsciente de sua obra: a dualidade paradoxal do contato com a realidade e o afastamento do corpo social. Quanto mais o filme particulariza, mais apartado se faz. O elogio da vida acanhada e da figura marginal encontram-se na dualidade do corpo nem lá nem cá, em busca de definir-se em sua indefinição; a resistência é um recolhimento. Enquanto todos vivem a vida, o *novíssimo cinema brasileiro* buscou figuras desajustadas ao passo histórico do desenvolvimento eufórico do país. A emancipação em relação a esse passo só viria com uma revolta contra a linguagem, cuja resposta encontrada foi o recolhimento na interioridade, em modos de expressão da subjetividade, suspendendo confrontos fadados ao fracasso já de saída. A subjetividade contemporânea tem a contradição de quanto mais radical, mais distante da realidade prática. Nesse sentido, o *radicalismo acanhado* da geração está completamente adequado ao compasso histórico contraditório da cultura brasileira contemporânea em sua produção de consenso: o que não é consumo, é silêncio.

3. Estética dos grupos e a política da amizade

A primeira menção à ideia de coletivo num filme do *novíssimo cinema brasileiro* que consigo detectar está na já citada cena de *As Vilas Volantes – O Verbo Contra o Vento*, na qual dois personagens, em um vasto descampado, descrevem como era a comunidade onde viviam antes da ação do vento obrigá-los a mudar. Como um mapeamento afetivo, os dois homens de idade avançada desenhavam no ar a posição das casas, da igreja, do espaço coletivo onde se davam os encontros, uma reconstituição imaginária da arquitetura física diante da câmera. Durante a longa sequência descritiva, não é dita a palavra “coletivo” nem mesmo “comunidade”. As personagens se referem ao conjunto de pessoas que compartilharam a vida naquele lugar, numa experiência que claramente marcou a vida de todos, como “grupo”.

A sequência de descrição do “grupo” tem um sinal positivo: perpassa uma memória viva e feliz de um tempo comunitário, onde a vivência compartilhada representou mais que a divisão dos espaços; fica patente a partilha de uma forma de estar no mundo que surge em *As Vilas Volantes* a partir da memória espacial e afetiva dos personagens que sabem precisamente onde ficava cada casa, um muro mais pra cá, uma construção menor ali, o espaço que ocupava o outro lado. Falam de pessoas e casas como se a presença física naquele pedaço de terra revivesse uma série de experiências afirmativas de sua subjetividade e da vivência comunitária. Ou seja, a vivência como membro da comunidade é parte da subjetividade, mas não a esgota. No caso aqui, ela é uma intersecção que aproxima as personagens, mas que não dá conta delas. Pelo contrário, reaviva a diferença na proximidade, criando uma dinâmica na qual grupo e sujeito saem fortalecidos da experiência.

O valor da comunidade, como coletivo de relações solidárias na base da sociedade, está latente nos filmes do *novíssimo cinema brasileiro*. A vida não se define apenas pela experiência pessoal, mas na possibilidade de encontros, interações

e a vivências compartilhadas no âmbito da práxis contemporânea que organizam essa experiência. Jovens cineastas como Ivo Lopes Araújo, Ricardo e Luiz Pretti, Guto Parente, Pedro Diógenes, Marcelo Pedroso, Gabriel Mascaro, Sérgio Borges, Tiago Mata Machado, a dupla Felipe Bragança e Marina Meliande vão repensar as formas de organização do trabalho criativo de cinema, contrapondo-se aos preceitos da profissionalização, a ditadura da técnica, a burocratização das equipes e dos modos de produção a partir da inflação dos orçamentos, da mercadoria como fetiche. Um dos primeiros impactos foi pensar essa organização do trabalho criativo como uma extensão da vida, retomando numa chave contemporânea certos preceitos de alguns cineastas do cinema marginal, especialmente a dimensão comunitária hippie da Belair, experiência de curta duração capitaneada pelos cineastas Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, redescoberta por jovens cinéfilos ao longo dos anos 2000. A Belair agregava cineastas, técnicos e atores num espaço de criação próximo a uma trupe teatral, produzindo suas obras de maneira experimental e espontânea, o que ajuda a explicar a grande quantidade de filmes realizados (seis longas e um curta) em um espaço de tempo reduzido (três meses).

Portanto, não é novidade no cinema brasileiro a formação de grupos de cineastas, especialmente pós-Cinema Novo. Uma forma de organização de cineastas e técnicos ligados por um certo pensamento em relação ao ofício artístico que os aproxima e, ao mesmo tempo, fortalece cada um desses criadores perante os órgãos de fomento e instituições de financiamento do cinema. Estar em grupo, como práxis, ao menos a partir dos anos 1960, esteve no horizonte do realizador brasileiro. As formas de organização dos cineastas historicamente levaram esses grupos a formarem companhias produtoras, até mesmo distribuidores, em especial a partir dos anos 1980, quando os jovens cineastas paulistas alimentaram-se de um sonho industrialista a partir de produtoras independentes, muitas delas localizadas no bairro da Vila Madalena, na capital paulista. Já no século XXI, em meados da última década, a opção pela realização em grupos ou coletivos artísticos destaca a reconfiguração das equipes e dos modos de produção dos jovens realizadores, partindo de uma forma de organização mais horizontal e fluida, com equipes reduzidas e menos compartimentadas.

Os coletivos de cinema estão em sintonia com organizações similares de artes visuais e cênicas. Assim, surgem filmes com quatro diretores realizando várias funções em conjunto (*Estrada para Ythaca*, de Ricardo Pretti, Luiz Pretti, Guto

Parente e Pedro Diógenes); equipes formadas por diretores em diversas funções (como alguns filmes da Teia), processos cinematográficos abertos onde todos os participantes – diretores, técnicos, atores – se colocam ativamente na criação (como os filmes de Adirley Queirós).

Do ponto de vista econômico, filmes bancados pelos próprios realizadores com orçamentos bastante reduzidos, a partir de esforços coletivos de acordo com as possibilidades de cada um dos participantes: um leva a câmera, outro o equipamento de som; um traz seu carro para as emergências de produção, outro empresta objetos para a direção de arte, e assim por diante. É o caso de *Estrada para Ythaca* e *Os Monstros*, além dos filmes de um realizador prolífico como Dellani Lima (oito longas-metragens e mais de trinta curtas e médias). Mesmo quando os filmes são realizados com algum aporte financeiro oficial, os orçamentos são menores do que os praticados corriqueiramente, com longas-metragens realizados com dinheiro de curta-metragem ou com apenas uma parte pequena do orçamento necessário para realizá-lo, como *O Céu Sobre os Ombros*. Caso interessante é o do coletivo paraibano Filmes a Granel, financiado coletivamente em forma de consórcio. Cada um dos participantes entra com um projeto de curta-metragem e coloca uma quantia de dinheiro depositada para o coletivo em parcelas ao longo de um tempo determinado. Então, cada um dos projetos é sorteado para ser realizado com a quantia do total da primeira parcela de todos os cineastas. Ao final do processo, todos os projetos serão realizados, na ordem do sorteio, e o coletivo se desfaz. Esse tipo de procedimento econômico reforça as reconfigurações produtivas, já que esse tipo de associação revela um despojamento das instituições e dos modos de financiamento, destacando a urgência do processo artística e sua viabilidade pela união de forças. Os editais exigem infraestrutura e tempo que a necessidade criação não dispõe.

A lógica dos coletivos rediscute, por sua vez, a noção de autoria consolidada no cinema, principalmente quando falamos do seguimento mais artístico. Até aqui me detive mais sobre obras que autores também para marcar esse outro deslocamento. Ainda que elas carreguem o olhar pessoal e, como defendo, uma carga subjetiva aflorada, falar em “cinema de autor” no corpo a corpo com esses filmes é paradoxal, pois é possível delinear linhas de força, marcas e interesses pessoais de diretoras como Clarissa Campolina – o olhar para o espaço, a fabulação de possibilidades narrativas, a atenção aos detalhes – e Marília Rocha – a memória, a voz, a marca do tempo no corpo –, assim como suas características particulares se inserem num

interesse compartilhado por seus colegas do coletivo Teia, como a ênfase em narrativas desdramatizadas, a criação plástica do plano, a figuração da paisagem mineira tanto rural quanto urbana. De maneira similar, detectar a atuação de Ivo Lopes Araújo como fotógrafo de *A Falta que me Faz* e *O Céu Sobre os Ombros* instiga um quebra-cabeças interessante e igualmente infrutífero. A interação entre diretores que atuam em outras funções no filme de colegas mobiliza a rede de trocas que horizontaliza o pensamento criativo da geração: Ricardo Pretti como montador de *O Céu Sobre os Ombros*; Felipe Bragança e Marina Meliande como roteirista e montadora, respectivamente, em *Girimunho* (2011), de Helvécio Marins e Clarissa Campolina; Dellani Lima como ator de *Os Residentes*. O *novíssimo* continua a vertente autoral do cinema brasileiro, mas a diluição da autoria, pelo menos nesse momento que busco retratar, torna impura a expressão “cinema de autor”.

Os coletivos no cinema brasileiro contemporâneo esboçam uma práxis do reconhecimento das multiplicidades de existências que as obras tem como matéria em suas narrativas. Reproduz, como força produtiva, o ideal de comunidade, onde ideias, vivências e afetos são compartilhados, tornando-se experiências complexas e unívocas, solitárias na solidariedade da exposição de si diante do outro, singulares tanto quanto comuns.

Em sua definição do coletivo, Cezar Migliorin aponta a multiplicidade de vozes, ideias, afetos, trajetórias e desejos de cada indivíduo, potências que se manifestam na medida de sua desmedida diante dos interesses que unem o grupo. Não é uma “acumulação de blocos iguais”²⁹, mas um encontro horizontalizado, e, por isso mesmo, a práxis dos coletivos flerta com a crise que leva a seu fim.

Há uma pragmática dos coletivos. Eles se efetivam em ato, nas atualizações dos encontros que podem se dar das mais diversas formas: obras, filmes, seminários, livros, invenções simbólicas e econômicas. (...) tal característica não se deve ao fato de serem eles grupos ou produtoras que se forjam apenas para a execução de algo, mas ao fato de haver, nessas obras, uma parte da intensidade de estar junto (MIGLIORIN, 2012, p. 311).

O coletivo existe sob o signo da indeterminação, na contramão da ideia de autoria cinematográfica, porém a marca do autor sobrevive em suas obras. A experiência é o fluido do coletivo, cada obra é uma redefinição de sua face pública e

²⁹ Cf. MIGLIORIN, 2012, p. 309-313.

sua verdadeira feição só pode ser apreendida quando de sua (impossível) conformação. Multiplicidade, indeterminação e devir: a prática dos coletivos é o ideal de interação comunitária no seio do trabalho artístico cinematográfico. Contraria na carne o modo de produção industrial fetichizado pela classe cinematográfica ao longo das duas últimas décadas. Muito além da perspectiva da realização, a práxis dos coletivos de cinema incide sobre as obras. Uma estética feita das tensões, irradiações e porosidades da multiplicidade essencial de sua existência.

Conceição – Autor Bom é Autor Morto

Perto do final de *Conceição – Autor Bom é Autor Morto*, um homem, até então sem participação na trama do filme, vivido pelo professor da Universidade Federal Fluminense João Luiz Vieira, escorado na ambulância que socorre os cineastas chacinados pelo caçador-vingador encarnado por Jards Macalé, “depõe” para a câmera:

“Conceição é um filme que tem um roteiro muito descosturado, é um filme completamente descontínuo, não tem uma sequência meio lógica, e fica evidente que é um projeto de muitos autores e que acaba se tornando um filme sem estilo. É um filme de todo mundo e é um filme de ninguém. O cinema não existe pra isso... Um filme deve mostrar o que é belo, o cinema de contar bem uma história e a partir disso falar de tudo. O que a gente vê na tela é a exteriorização de um cinismo. Os cenários são mambembes, a ação é uma ação também que não tem muita segurança... Há um interesse em que tudo isso faça algum sentido?”.

As últimas frases desse “solilóquio” pulam para a voz *over*, e o homem-crítico entra na ambulância, revelando-se o motorista do veículo que veio resgatar os cineastas. Para além da *blague*, colocando o crítico para salvar o filme em seu crepúsculo sanguinário ao som do samba e passo do carnaval, alinhavando a trama com um comentário tão preciso quanto jocoso, a fala de João Luiz Vieira formula a verve geral de *Conceição*: um filme de todo mundo e um filme de ninguém. Afirmando e negando, construindo e desconstruindo (ou seria o contrário?), nem sempre ganhando, nem sempre perdendo, *Conceição* postula a necessidade de jogar.

O ponto de partida é uma discussão em torno da mesa de bar de um grupo de jovens cineastas sobre o filme imaginado por cada um. Ao mesmo tempo que imaginam, o filme sai da mente dos cineastas e se materializa em pequenas narrativas recorrentes: o caçador sanguinário de Jards Macalé, o homem apavorado que foge da câmera-móvel que o persegue, o conto de fadas invertido da menina com a mendiga, espécie de “Mary Poppins terceiro-mundista”, o assalto mal sucedido na estrada que desce o morro, a vampira que tritura o pênis de seu amante. As histórias vão e vem zapeadas de um canal imaginário que se apropria de códigos do cinema americano – o faroeste, o filme infantil, o terror –, da história do cinema brasileiro e de formas da cultura popular (o noticiário televisivo, a filosofia de boteco, o samba e a teledramaturgia) para criar um monstrengo disforme, poroso, cínico e intensamente debochado. A narrativa de narrativas vem acompanhada da discussão sobre a própria natureza de uma narrativa. Os autores brindam com a cerveja enquanto falam da tradição do cinema brasileiro, o negócio cinematográfico, a concepção e a recepção do cinema. Enquanto discutem o que fazer, uma televisão ligada no bar mostra um noticiário bizarro, com narrativas absurdas, contadas no suposto ritmo da realidade apreensível cotidianamente, um universo onde um impostor dá entrevista como se fosse Dalton Trevisan³⁰ ou um cineasta famoso é sequestrado, muito semelhante com as estratégias que o jornalismo televisivo utiliza (seria a tevê brasileira uma ficção?). Está em jogo um desejo de cinema, talvez um projeto, com certeza um enigma, que parte da vontade de contar uma história, articulando tradição e vanguarda, história e atualidade, local e universal, popular e erudito e, debochadamente, não realizar nada disso.

Esse ponto fica implícito na fala de João Luiz Vieira: *Conceição* é uma negação tanto quanto uma afirmação. Pratica a descontinuidade, a descostura e desconstrução desvairada para afastar-se do modelo de “contar uma boa história” cuja sutura é escondida pelas estratégias de construção narrativa em continuidade. Realizado como obra coletiva de alunos de cinema da Universidade Federal Fluminense, *Conceição* encena uma discussão na qual as ideias e motivações para a criação artística estão diluídas no humor jocoso das personagens em volta da mesa de bar. Por entre os lampejos de intervenção nos intervalos das esquetes, pode-se tirar

³⁰ A semelhança com a história da entrevista com o sócio do ex-técnico da seleção Luiz Felipe Scolari realizada pelo jornalista Mário Sérgio Conti não é mera coincidência e diz muito sobre o jornalismo no Brasil hoje.

aqui e ali algumas conclusões sobre a história popular do cinema brasileiro, a recusa da articulação teleológica da narrativa convencional, em favor da condução desregrada e inquieta da modernidade marginal, além da negação do ponto de vista onisciente, negações concentradas na história do personagem fugindo da câmera móvel e unívoca, simulando um olhar sem sujeito; a negação das amarras artísticas do cinema contemporâneo tanto no nível produtivo quanto no estético, sintetizadas na ideia do autor. “Autor bom é autor morto” não é aqui apenas uma *blague* do filme para chegar ao coletivismo dos diretores; é também uma maneira de destruir uma certa ideologia do cinema enquanto arte que gira em torno dessa figura. “Tem que morrer junto com o filme”, diz um dos cineastas, “para sair do mundinho Zona Sul do Rio”, assim como implodir certos limites do fazer cinematográfico e pressupostos estéticos do bom gosto, do que é belo... O não-estilo, a não-história, o não-autor: a negação de *Conceição* é um gesto de impropriedade, uma esperançosa piada de devolução do filme e do prazer de narrar histórias para a dimensão pública do cinema. Um filme de ninguém para ser um filme de todos. Então, o grupo de cinco diretores e diretoras busca, no filme, devolvê-lo ao público, apropriando-se de um sem número de referências cinematográficas, televisivas, literárias e boêmias, e também incorporando à obra cinco momentos – curiosamente, o mesmo número dos criadores – mais documentais, onde pessoas anônimos contam o filme que fariam caso o fizessem. Filmes pessoais, expressão da subjetividade dessas pessoas, pois as histórias são ligadas às experiências dos entrevistados, como a mulher que viajou bastante e deseja contar o que viu, ou o migrante cujo filme seria sobre uma personagem batalhadora. Histórias, por outro lado, comuns, sem identidade e que – parafraseando Bianca, de *Riscado* – ao falarem dessas pessoas possam dialogar com mais alguém. E também, um filme das personagens criadas ao longo da fábula que, extrapolando os limites de suas esquetes, invadem o bar e tomam conta da trama, confrontando os criadores sobre sua incapacidade de fazê-los vivos. As personagens de *Conceição* são tipos, repetem eternamente sua ação inicial numa armação cíclica de gestos e falas, mais engasgo que composição. Contudo, eles querem mais: capitaneados pelo “Homem que foge”, as personagens pedem profundidade, pedem história, querem tomar as rédeas de suas vidas (ficcionais). A fragmentação descabaçada do filme mira extrapolar os limites do que é ser filme sendo um não-filme.

Por outro lado, há uma melancolia em *Conceição* apontada pela presença constante da morte. O corpo inerte da mulher nua, pendurado de cabeça para baixo, já

abre o filme com a figura da morte como cenário da narrativa do “Homem que foge” (aqui vestido como guerrilheiro) correndo do “Caçador-Sanguinário”. O emblema da morte se repete no esquema do assalto ao carro, fracassado por causa do atropelamento de um dos bandidos; é sugerido na propaganda de revólveres da revista e no veneno colocado pela garota na comida oferecida para a velha mendiga. E ainda, o filme se encerra na chacina empenhada pelo personagem de Jards Macalé contra os autores das histórias e o “Homem que foge”, cuja nota decisiva é o ritual fúnebre que fecha o filme, com a câmera – agora assumindo o ponto de vista do fugitivo – enterrada, e os mortos-vivos da primeira cena transitando pelo cemitério. A morte convive em *Conceição* com a alegria viva do desejo de praticar um certo tipo de cinema compartilhado por todos os diretores em volta da mesa do bar. Um cinema inventivo, moderno, despojado, citando a pornochanchada, o Cinema Novo, a modernidade artística e o marginalismo – afinal, quem mais do que Jards Macalé sobreviveu para dizer o que é um marginal da cultura?

A face coletiva de *Conceição* mostra uma nostalgia juvenil com as potências do cinema numa chave idealizada do “popular”, que não pode ser confundida com “populismo”. *Conceição* pede mais, e não menos, quer englobar tudo, trazer histórias, autores, mostrar a ficção e sua concepção, ser linguagem e sua negação. Enquanto tudo é irreverente e inconsequente, a presença da morte delinea a consciência de que o ideal de cinema desses jovens diretores é uma história morta-viva (“fina-se a vida, acaba a história”, diz o criador para sua criatura quando interpelado de seu gesto criativo), vagando no imaginário coletivo sem corpo, sem rosto ou sem nome. O mundo onde vagam as personagens de *Conceição* está em suspenso; não há mais lugar para seus autores. Como André Sampaio, um dos diretores do filme, decreta, *Conceição* é o “último filme brasileiro”, pelo menos como conhecíamos. Eis a derradeira das negativas do filme. Se fica patente o que se nega, muito pouco se sabe sobre o afirmado, exceto essa morte que ronda *Conceição*.

O filme ilustra com presteza as tensões inerentes ao devir do coletivo. Sua multiplicidade tende à eterna expansão, desdobrando-se em mais e mais histórias cuja unidade reside numa tênue ligação dos interesses coletivos. Os debates sobre o desejo de cada um dos integrantes do filme ensejam dentro da trama (se é que é possível falar aqui em “trama”) a própria mecânica do coletivo na composição das obras. Não nega a diversidade de anseios, ideias e ideais; tenta trazê-la para o interior da obra, evidentemente mais simples quando num filme *mise en abyme* como aqui. A práxis

em construção ao redor da mesa de bar é a própria atualização ideal do coletivo, reconfigurando os laços artísticos ao mesmo tempo que se faz obra, na navalha afiada da desconjunção tanto do objeto prático quanto do modo de fazer, refletindo a desmesura formal, narrativa e estética sem prumo e estilo. *Conceição* flerta com a morte do rigor pelo impulso da multiplicidade, e com o desvanecer no tempo advindo da simultaneidade de impulsos e ideias colidindo em seu interior. Não que obras de coletivos tenham o jeito desembestado de *Conceição* como modelo, mas serve como fotografia cristalina do modo de operação, das tensões e riscos de uma práxis artística coletiva. Mais que a obra, está em jogo o processo: *Conceição* se leva a sério e dá um rapa em si mesmo, formula um projeto de cinema enquanto o desconstrói, afirmando uma multiplicidade porosa, informal, simultânea. O riso despojado disfarça uma frondosa tensão entre indivíduo e grupo, criador e criatura, múltiplo e uno, divergente e comum, explícito e tácito, o plástico e o firmado, o infinito e o concretizado. Como o ovo preparado pelo português dono do bar, pode ficar na panela maturando eternamente sem nunca passar do ponto, muito menos tomar uma forma, sendo uma massa pouco diferenciada da merda vendida pelo camelô ou do pênis passado no triturador de carne. A obra é pontual, o processo é infinitesimal. A criação é um malabarismo na soleira do caos.

Desassossego

O caso é bem diferente em *Desassossego (Filme das Maravilhas)*, filme coletivo capitaneado por Felipe Bragança e Marina Meliande. A partir de uma carta inspirada, segundo os autores, num bilhete de uma garota de 16 anos encontrado em um armário abandonado, foram convidados 14 cineastas para compor fragmentos em resposta à carta do desassossego.

Os fragmentos são muito heterogêneos entre si, refletindo – em consonância com o dispositivo proposto do filme – a visão pessoal e o trabalho individual dos realizadores. Há, assim, o conto de amor miúdo com olhar de observação fluido como o rio que serve de cenário para o curta de Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina; o teatro de afetos e aparições, luzes, cores e movimento, de Ivo Lopes Araújo; a apropriação do gênero comercial hollywoodiano, de Marco Dutra e Juliana Rojas; a

potência da palavra e as personagens ligadas existencialmente sem se darem conta do cinema, de Caetano Gotardo.

A diversidade de fragmentos é articulada a partir da carta, como uma espécie de ilustração, recriando em filme o andamento epistolar da escrita. *Desassossego* é uma transmutação da carta em carta-filme. Os fragmentos são organizados a partir de um prólogo filmado a posteriori, introduzindo alguns motivos visuais recorrentes nos interlúdios montados entre cada um dos momentos. Além desses interlúdios, com cartela de frases contidas na carta, uma jovem moça lê para a câmera trechos da Carta do Desassossego. Os fragmentos ganham, desta forma, sentido no todo do filme para além desse olhar particular contido em cada micronarrativa.

A Carta do Desassossego segue em tom poético de fluxo de consciência, misturando diversas referências e imagens sensoriais, afirmando uma série de preceitos telegraficamente, num manifesto mais sugerido que sentenciado:

“Essa carta que envio a vocês é um filme, é uma carta. É pra ler olhando. Pra olhar lendo de lado. Desde o começo do MUNDO era assim: PENSE NUMA TELA AMARELA E COMECE a murmurar a teimosia que te consuma. Feito doença. (...)”

“E por isso eu queria cinema! (Cinema.) E as lojinhas de pastel com caldo de cana. A vontade aqui é quase essa: me diga como é que um carro pode explodir? Como é que um navio voa? Como é que se vê no horizonte essa vontade?”

“O resto é ventinho na nuca, no mar, no joelho, nas costas – é bafafá e bofófo: Ignorantes seremos, todos, diante do mundo novo. E enfim, ela vai me fazer feliz, feliz, feliz... como eu acho que eu vou ser. (Estou voltando). Estou. Vou lhe dar o endereço: Brasil (é país). Rio de Janeiro (cidade) tem 6 milhões de pessoas. Vive-se aqui? E aí? Me mostrem as maravilhas.”

O filme almeja traduzir esse “maravilhamento” que viriam dos fragmentos, fugindo do realismo e expressando “a teimosia que consuma” cada um dos cineastas convidados a fazer um curta. Mais que um filme coletivo, *Desassossego* é um filme de coletividade. Os fragmentos não são inseridos no filme com a força centrífuga da multiplicidade de visões afirmadas no gesto de sua existência, mas são capitalizados para a afirmação do discurso principal, reforçando a carta, seu tom e desejo de expressão. *Desassossego*, pelo menos em seu todo, se pretende um filme de geração, de grupo, de uma proposta de cinema. Importa menos suas diferenças que afinidades (de cinema). Evidentemente, temas e motivos recorrem por si só nos fragmentos, pois

o evento incitante é comum a todos os curtas. Contudo, algumas questões são realçadas nessa conformação da multiplicidade em um discurso: a brincadeira infantil e os jogos, a explosão do mundo e do sujeito, a amizade e o laço emocional como formas de interligação frente à dissolução do mundo – afinal sozinho ninguém é nada.

A iminência do fim do mundo é parte importante do discurso de *Desassossego*. O mundo está sendo devorado pelas chamas do novo. O universo instável das histórias dos filmes antecipam o fim do mundo objetivo, realista, cartesiano da atualidade. O motivo da explosão ganha uma recorrência interessante. “O mundo explodiu. Virou tudo ruína, virou tudo resto”, como ouvido em um dos fragmentos; “sobrou só um pouquinho de tudo”. O casal feliz após ver o meteoro, os garotos andando de bicicleta na cidade desabitada, a dupla de amigos – após atravessar a tempestade de sorvete – a cair num planeta desconhecido, a amazona após vencer o robô gigante... todos os seres parecem sobreviver com a promessa esperançosa de uma existência diferente, não mais regida pela lógica desse mundo ultrapassado. O novo mundo, o qual *Desassossego* se faz manifesto – como carta de intenções e materialização visual – é de um “futuro bonito”, dos amantes difusos do fragmentos de Ivo Lopes Araújo, onde o sentimento se sente sentindo, no toque, no olhar, nos sorrisos; onde amigos carregam-se rumo às estrelas, ou para planetas distantes como os companheiros de viagem interplanetária do fragmento de Marco Dutra e Juliana Rojas; de ocupação livre e flânque pela cidade dos garotos de bicicleta. Um “projeto audacioso” de sentimentos que atravessam os limites espaciais, temporais e ficcionais, ligando os seres por uma “con-divisão” dessa nova existência explosiva de dentro para fora, pois, com todos os percalços, “eu ainda tenho um coração”, nas palavras do eu-lírico da carta. *Desassossego* tem esse duplo movimento, para fora e para dentro, a explosão destruidora que deixará o mundo em ruínas e, ao mesmo tempo, a explosão de afetos que tira das sobras de um “pouquinho de tudo” a nova onda. A descoberta dessas maravilhas nunca antes navegadas é a proposta em *Desassossego*.

O ponto de ruptura se dá na imagem síntese do filme, metáfora de todo o manifesto que *Desassossego* propõe: a brincadeira infantil. Das três garotas adolescentes no material super-8 que interliga os fragmentos, brincando com objetos imprevistos e tocando fogo no armário velho como um ritual xamânico pós-moderno, aos garotos percorrendo de bicicleta a cidade vazia, passando pelos astronautas atravessando a tempestade de sorvete, o casal que faz jogos de memória com

mensagens de celular e o garoto que joga bola consigo mesmo, *Desassossego* se faz desses pequenos jogos, atuações, representações, personagens assumindo identidades e papéis, fingindo-se seres mágicos ou goleiros de futebol, tocando instrumentos com sons inventados ou imaginando-se navegadores de oceanos repletos de monstros míticos. O filme parece encarnar o espírito das diversas acepções do verbo “to play”, cujo sentido engloba brincar, jogar, tocar um instrumento, representar, atuar, praticar. Noutras palavras, realizar-se enquanto outro, realizar-se em si e fora de si, como quem não cabe, quem não basta, “como doença”.

Então, *Desassossego* tem essa disfunção temporal, de um olhar a frente, de futuro belo após o fim desse mundo caduco como conhecemos, mas que se projeta num retorno nostálgico “hi-fi” ao infantil, ao irracional, ao selvagem. No penúltimo fragmento, dirigido por Felipe Bragança, uma amazona nua anda por uma floresta carregando uma bateria de carro ligada a lâmpadas fosforescentes, a meio caminho de flechas indígenas e sabres de luz do universo de *Guerra nas Estrelas*. A mulher pinta o rosto, à moda indígena do senso comum, com um batom; atravessa com cuidado as alamedas de árvores, à espreita de um perigo que não se sabe muito bem a natureza. A ameaça: um robô gigante, como de seriados japoneses, porém com traços vilanescos – garras, dentes afiados, urros. A batalha entre a amazona e o vilão tecnológico se dá em desenhos infantis estáticos e sons de luta. A vitória da amazona não ocorre sem feridas. Toda ensanguentada, a mulher aparece tranquila pela primeira vez. A fábula não é o importante, mas o jogo de oposições de sua alegoria: moderno e selvagem, cópia e original, máquina e humano, nudez e armadura, encarnado e desenhado. Tudo é deglutição fetichista num filtro infanto-juvenil reduzido ao “faz de conta”. O que era mambembe em *Conceição* por desleixo e impulso, aqui é recurso valorado como positivo – fios de nylon e roupas improvisadas são expressão do faz-de-conta frente ao desenvolvimento mecânico do presente. Como no último fragmento – realizado por Karim Aïnouz, em participação com jeito de “pai da geração” não-oficial – o mundo em vias de extinção é frio, sem cor e sem vida das ruas de Berlim no inverno. Numa longa trucagem, a cidade europeia se transforma numa festa noturna em um bairro popular cheio de pessoas dançando e bebendo, ao som de Calcinha Preta numa versão em português de canção de Rihanna – com o sugestivo título de “Sou assim e não vou mudar” – como uma memória afetiva de um tempo radiante deixado para trás. Ao voltar para imagens de Berlim, Aïnouz faz um gesto bastante representativo do filme: as vistas da capital alemã estão em *rewind* e a neve, que deveria cair, sobe

de volta aos céus, como se o desejo fosse tirar o depósito de gelo desse mundo encoberto pela massa incolor. Um apontamento de retorno ao mundo festivo, autêntico e comunitário, que não vai mudar, não pode mudar. A expressão desassossegada e infantil do filme, um regresso à natureza selvagem perdida, é uma proposta para a nova comunidade desse futuro bonito, um gesto de resistência ao “eterno futuro” prometido ao país que finalmente chegou.

Assim como *Conceição*, *Desassossego* se apega à multiplicidade de histórias e existências, tentando articular a visão do sujeito com o reconhecimento da coletividade. O desejo de fabular experiências, ideias e desejos de *Conceição* confunde-se aqui com a brincadeira infantil, o faz-de-conta e os jogos de interação sensoriais próprios da criança. *Desassossego* assume um papel enquanto *Conceição* não cumpre papel nenhum. A multiplicidade negando a se conformar neste último resulta num não-estilo um pouco programático, um tanto accidental em sua expressão da impossibilidade de ser “um filme de todos”. Já o filme coletivo capitaneado por Meliande e Bragança é puro estilo. Na diferença entre as visões dos sujeitos e seus fragmentos, mora uma expressividade geral alinhavada pelo estatuto de manifesto do filme. O ponto de ruptura que pretende figurar cria uma convivência de tempos, o fim e o princípio, as ruínas e o primeiro bloco, o moderno e o primitivo, espalhada pelas diferentes visões, unificadas aqui pela ideia de um modo de expressão único. Noutras palavras, *Conceição* enfraquece o estilo em plena inoperância narrativa da multiplicidade; *Desassossego* tenta conformar a multiplicidade numa expressividade única, um discurso único. Se *Conceição* serve de lápide para o último filme brasileiro, *Desassossego* quer ser o primeiro desse novo tempo.

Não quer dizer que um coletivo só possa funcionar de tal ou qual maneira. O caso aqui é apontar a dinâmica em jogo nos coletivos artísticos, imanente de forma mais cristalina na análise de filmes cuja sustentação é a multiplicidade de olhares e narrativas. A saber: o olhar particular do sujeito-criador em relação ao grupo/comunidade, cuja conciliação é o desafio colocado a todo coletivo. Em *As Vilas Volantes*, o relato da comunidade constituída no passado vem da memória do indivíduo. Por sua vez, o grupo não existe mais, as construções viraram ruínas e a comunidade mora apenas na lembrança. O esforço comunitário do cinema de Marília Rocha parte daí. *Aboio* se faz na tentativa de conjugar as histórias individuais com a paisagem para compor um painel coletivo sobre uma cultura de cantos e criação de gado. Em *Acácio*, por outro lado, parte-se do indivíduo para recriar uma vivência

social, mas este mundo é “inapreensível para nós” e nos remete de volta para o personagem portador da memória. A costura de *A Falta que me Faz* é mais complexa, pois Marília se aproxima das personagens tentando partilhar do mesmo afeto que as mulheres de Curralinho – e talvez seja seu filme mais bem resolvido exatamente por manter essa aproximação, com suas distâncias se dissolvendo ou não, como uma narrativa paralela. A comunidade em *Meu Nome é Dindi* deu lugar ao progresso contemporâneo que, por sua vez, está fora de quadro. Em cena, resta o sujeito, por cuja interioridade nos deslocaremos. Esse exemplos de filmes feitos por coletivos não tem a coletividade tão explícita em sua forma, porém tem uma dinâmica similar dessa interação do indivíduo com o grupo.

No fundo, o essa conciliação é o desafio de todo ajuntamento humano, de coletivos artísticos a sociedades nacionais. Não seria também o desafio do Brasil, cujas fraturas sociais históricas encontraram na Nova República uma esperança renovada de sociedade democrática e igualitária? O governo lulista pareceu se aproveitar do otimismo da sociedade brasileira num “futuro bonito”, construindo uma conciliação perigosa em torno do consumo, no compasso do capitalismo selvagem contemporâneo, sem alterar estruturalmente os arcaísmos da política e da sociabilidade³¹. Por sua vez, a política lulista de reconhecimento da multiplicidade dos indivíduos e sua subjetivação pela via do consumo tem prazo de validade, pois viabiliza indivíduos desejosos de mais, seja como sujeitos consumidores, querendo aquilo que pagaram, e que qualquer marolinha de crise vem a inflamar os ânimos; seja – ainda bem! – como sujeitos políticos conscientes de que o dinheiro não basta e a política institucional arcaica do país não os representa. Nesse sentido, a dinâmica sujeito-grupo dos coletivos criativos é uma política.

Amigos de Risco

No início de *Amigos de Risco*, de Daniel Bandeira, a câmera mostra uma champanhe sendo servida em uma mesa cheia de um restaurante grã-fino onde gente bacana comemora o sucesso de empreendimentos imobiliários ou o aniversário de casamento

³¹ Cf. SINGER, André. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012; e NOBRE, Marcos. *Imobilismo em movimento: da abertura democrática ao governo Dilma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

com champanhe e comida do mais fino trato. A cena se articula, pelo menos nesse primeiro momento, em torno do empresário, na cabeceira do móvel, propondo um brinde ao sucesso financeiro de um novo condomínio de luxo na cidade de Recife. “Tudo tem seu valor”, diz o homem, antes de discursar sobre a empreitada, na qual alguns vão ganhar muito dinheiro e outros, por sua vez, vão ficar olhando. Como Nelson, garçom a observar tudo em silêncio, trazendo a bebida, trocando os petiscos da entrada, mas obviamente fora da festa. Porém, *Amigos de Risco* não é um filme sobre empreendimentos imobiliários nem sobre os donos do poder – pelo menos não em sua trama principal.

No momento seguinte, Nelson recebe um telefonema: é Joca, amigo de infância, sumido há algum tempo e agora de retorno a Recife, convidando o chegado para um encontro à noite, depois do trabalho. O mesmo telefonema recebe Benito, também no meio do expediente. Nas duas sequências, a composição é simples: a vida produtiva é uma desilusão cotidiana, com serviços exaustivos, exploratórios, servindo a pessoas grotescas que pensam ter um salvo-conduto impingido pelo dinheiro carregado nas carteiras. Por sua vez, a vida privada não é muito melhor: Nelson mora com a avó doente e a mãe num puxadinho humilde, de tijolo aparente e distante do trabalho; Benito foi abandonado pela esposa e passa a noite em frente à televisão imaginando-se com a mulher. Nesse início, *Amigos de Risco* decanta um estilo anacrônico. Seu realismo descritivo, usando a câmera na mão e a montagem dura como um índice de imediatismo, parece um resquício do cinema dos anos 1990 nos retratos cotidianos do trabalho e da vida pessoal como extensões do ritmo urbano contemporâneo. O convite de Joca surge como a possibilidade de redenção da vida no tempo livre, o polo oposto à mecanização do cotidiano pelo trabalho.

A partir do encontro entre Joca, Nelson e Benito para uma noitada por Recife, *Amigos de Risco* vira um filme deambulante. Bandeira mantém o estilo do início do filme, com a câmera na mão, os cortes bruscos e opções de encenação, optando pela frontalidade na captação das ações, emulando o imediato documental. A diferença está nos elementos de composição, bastante pontuados no início do filme e agora tímidos: as personagens andam de bar em bar com Joca e seu enigmático sócio Fernandinho, falando alto, fumando maconha, tomando todas e arranjando confusão, enquanto o amigo retornado passa tudo em seu cartão. Enquanto o início do filme se propõe a reter as informações do cotidiano e acentuar a mecânica da vida de Benito e Nelson, num ritmo marcadamente esmiuçado, o início da noitada com Joca é

espaçado, elíptico, construído na montagem de momentos que realçam a passagem do tempo e o desleixo desse momento de alívio. O reencontro dos amigos à noite se desenrola na contramão do cotidiano diurno, um contraste realizado pelas opções de montagem determinando um ritmo completamente diferente, e não por comportamento de câmera ou encenação, cujo estilo permanece como antes.

A presença de Joca é desestabilizadora. O personagem é construído pouco a pouco como um malandro de quem deve-se desconfiar. A primeira referência vem da mãe de Nelson que, ao saber do telefonema recebido pelo filho, desaprova o encontro. Mas mãe é mãe, e esse detalhe passa despercebido. Quando Joca encarna na figura de Irandhir Santos, a coisa toma outro rumo. Seu porte e trejeitos já o diferenciam dos amigos. Ele tem olhos de lince, atento ao que ocorre ao seu redor, flui pela praça com um andar mais vagaroso e inquieto em relação a Nelson e Benito cujos corpos pouco vibram no espaço, estão mais engessados e conformados com certo acanhamento típico do ritmo de vida cotidiana que levam. O encontro com Joca os coloca na situação de liberação; relutam num primeiro momento, pois precisam trabalhar, mas instados a comparecer na noite de amigos, se deixam levar. Por outro lado, a ambiguidade de Joca é gritante: mesmo sendo possível perceber o segredo por ele guardado, não dá para saber sua trama. Aos poucos, o encontro de amigos que parecia descompromissado vai se revelando um jogo de interesses. Joca propõe uma sociedade para os amigos em seu novo negócio de bugigangas importadas que pretende abrir em Recife. Benito e Nelson, por sua vez, não querem “largar o certo pelo duvidoso” e entendemos definitivamente que Joca desapareceu após malandragem envolvendo os três, na qual os dois amigos, que permaneceram na cidade, pagaram o pato.

Logo em seguida, Joca terá uma overdose no quarto com uma prostituta. Sem poder chamar a polícia e desesperados por ajudar o amigo, Benito e Nelson carregam o corpo à beira da morte pela ruas de Recife na madrugada. A rigor, nada acontece após a overdose de Joca. Há um périplo dos dois homens carregando o corpo do amigo, com algumas peripécias no caminho: ameaças de assalto, uma batida policial, a ida até a casa de um colega desconhecido do amigo trambiqueiro. Novamente, sem alterar o temperamento de câmera, os modos de encenar e o estilo dos cortes, *Amigos de Risco* muda de ritmo. Não mais o tipo elíptico de narrativa, onde se perde a noção do tempo transcorrido, nem a descrição concreta de cada passo. Agora, o filme anda num compasso esgarçado, moroso e quase desinteressante. Carrega na forma o peso

do corpo levado por suas personagens. Vaga pelos caminhos da linguagem sem muita precisão como Benito e Nelson sem um horizonte de chegada. A partir daí, *Amigos de Risco* é o fardo de carregar este corpo, onde as novas informações da trama não mudam o rumo da narrativa, apenas acrescentam peso dramático à tarefa. Pois, nos últimos minutos de trama, Nelson e Benito descobrem que Joca não só estava planejando novos golpes como tentou envolver os amigos sem o conhecimento deles. E mais: falsificou a assinatura de Nelson para tomar um empréstimo grande com um agiota, e está morando com a ex-esposa de Benito. Ainda assim, os dois não abandonam o corpo nem tomam atitude revanchista. Terminam sua caminhada e abandonam o amigo quase morto num ponto de ônibus próximo a um hospital. Entram no coletivo e sem palavras, carregam as marcas da “aventura” em silêncio.

As revelações no final da narrativa são artificiais e quebram a relação até ali imediata que o estilo do filme constrói. Fazer de Joca uma espécie de catalisador de todos os males das personagens está fora da economia narrativa, pois *Amigos de Risco* não é um filme de segredos, mas de descrições. Os últimos quinze minutos de trama são acentuadamente fora do “realismo imediato” de sua composição. Contudo, o artificialismo de última hora do filme faz repensar o périplo das personagens, mesmo reconhecendo os problemas de composição. Afinal, o filme não se chama “Noite de Riscos”, mas *Amigos de Risco*, discutindo uma relação e não um acontecimento. E essa relação é o mais interessante no filme de Daniel Bandeira, pois fora isso seria muito simples apontar toda série de limites da obra: sua despreocupação técnica, seu estilo anacrônico, sua composição acentuada de tipos, o universo ficcional restrito ao grupo masculino, o final artificial. Mas tudo isso rebate para dentro, para a amizade esquisita que rege o filme.

A amizade aparece aqui como de resistência ao ritmo cotidiano. O trabalho dinamita a vida particular e rege os gestos, posturas e decisões a partir da necessidade do dinheiro. A vida produtiva molda um indivíduo uniforme – tanto nas roupas como no porte dos corpos. Tanto Nelson quanto Benito tomam impulsivamente a decisão de encontrar Joca: sozinhos em suas casas, a frustração do cotidiano atinge em cheio o íntimo do personagem, moldando figuras solitárias que vivem para o trabalho. Quando encontram Joca, sua consciência fala disso: “preciso trabalhar”, “amanhã tenho que trabalhar”. A noite, o encontro e a diversão desmobilizam a ação funcional e abrem caminho para o desejo de liberdade. O amigo retornado catalisa o impulso de vida das personagens: as memórias e os afetos se redobram quando em conjunto com

sujeitos que compartilham das mesmas experiências e dividem laços para além do interesse mediado do dinheiro. A amizade aqui é um reencontro não apenas com o outro como também consigo mesmo.

Amigos de Risco coloca em cena a dinâmica da relação de amizade, descrevendo personagens masculinos inicialmente solitários numa jornada de (auto)descoberta ao encontrar os amigos, subjetivando-se à medida que tomam consciência de suas potencialidades e fraquezas, segredos e revelações, feridas e cicatrizes ao longo da caminhada. A narrativa de Benito e Nelson vai perdendo consistência pois o sujeito-padrão movido pelo trabalho vai se apagando em favor de outro sujeito do tempo livre, que só existe junto dos amigos. Por sua vez, esse sujeito diferente se descobre no outro colocando em xeque a configuração inicial da amizade que permitiu o encontro. A metáfora aqui é ótima: a amizade de Joca é um fardo, um peso que Benito e Nelson vão carregar até o limite.

A noção de “risco” é fundamental no jogo de interações do filme. Benito e Nelson arriscam a vida cotidiana – o certo – por causa da amizade com Joca – o duvidoso –, mas arriscam a vida mesmo ao tentar resgatar o amigo em risco de vida. O encontro entre os três não é apenas uma noitada, mas uma dança na navalha. Como a Fortaleza de *Sábado à Noite*, a cidade parece abandonada ao imprevisto noturno. Em dado momento, um grupo de pessoas surge da esquina correndo. Um homem mira ameaçadoramente as personagens. A noite de Recife é também uma possibilidade de encontros, mas aqui o sinal é mais agressivo. Enquanto a câmera de Ivo Lopes Araújo procura os encontros, o núcleo formado pelas personagens e a câmera tenta evitá-los. O mundo é um laboratório de riscos ameaçando os amigos – por sua vez, sobreviver fortalece o indivíduo. É nesse sentido que a amizade se torna uma política, pois o grupo não funciona como um ajuntamento de indivíduos, mas como uma relação complexa como forma de estar no mundo. À medida que o sujeito se encontra no outro, a amizade torna-se um corpo cada vez mais pesado. Por outro lado, é preciso carregar esse corpo, pois somente a amizade possibilita essa forma de resistência ao mundo do trabalho e demandas do cotidiano mecanizado. Ao mesmo tempo, estar em grupo de amigos pressupõe riscos, pois trata-se de uma conjunção nem sempre harmoniosa ou retilínea; traz percursos tortuosos no imprevisto e na própria fluidez de afetos dessa amizade, pois não é simplesmente a conformação de indivíduos num conjunto, e sim os riscos de não-conformação, os perigos e ameaças de dissolução tanto de dentro quanto de fora. A forma mesma de *Amigos de Risco* assume essa

feição no limite, meio anacrônica meio despreocupada, descritivo de início e depois desleixada, realista tornada metafórica, travada e, por fim, esgarçada. O filme dança na mesma navalha, por uma articulação perigosa de ritmos e dramaturgia sem trocar o sinal aparente do estilo.

Amigos de Risco, então, entre seu estilo bastante definido e a encenação com limitações de composição, repõe a amizade como política no mesmo nível das demandas do cotidiano. Neste, tudo tem um valor, ressoando as palavras do empresário na abertura do filme. Da cliente da gráfica que pagou um serviço e vai cobrar sua execução, passando pela entrada e depois o sexo na boate, o agiota e a passagem de metrô que as personagens pagam mesmo com dois homens mal-encarados em sua cola, tudo realmente custa. A amizade parece o último reduto protegido do mercado, mas a que preço? Com suas limitações aparentes, *Amigos de Risco* é um filme sobre limites: do dinheiro, do sujeito, do grupo e da amizade. Sem arriscar-se muito no retrato profundo do emblema, a potência da metáfora do filme está em mobilizar reflexos sobre essa política da amizade.

Essas impressões em *Amigos de Risco*, curiosamente, não tiveram continuidade no cinema independente brasileiro, pelo menos por algum tempo dentro desse período de 2005 até o fim da década. A emergência da amizade não é só um laço afetivo, mas uma forma de estar no mundo, tanto existencialmente – enquanto amigos – como cinematograficamente – como coletivos. Inclui não apenas os laços pessoais como também as formas de ação práticas dos filmes:

“Ação entre amigos”: a expressão em si já tem um significado duplo. Primeiro, o mais literal: um grupo de pessoas com laços pessoais de relacionamento que se une para, juntos, efetivar uma ação. (...) Depois, o sentido de seu uso corrente no Brasil: “ação entre amigos” tem também um sentido financeiro, onde na ação está implicado menos “fazer” algo do que “custear” para que algo seja feito. Esses são, então, os dois vetores principais aqui: amizade como trabalho conjunto, e o desejo de viabilizar algo sem um grande aporte externo de verba (VALENTE, 2011, p. 38).

Discutindo formas de atuação no contemporâneo, a amizade é o emblema de uma forma de resistência, a afirmação de uma política que, se não é possível intervir no todo da sociedade, maneja as trocas criativas entre os sujeitos. O papel da autoria para o cinema moderno tanto no exterior quanto no Brasil – onde significava um meio para a concretização de um cinematografia genuinamente brasileira, negando o padrão

industrial hollywoodiano – tem o equivalente para o *novíssimo cinema brasileiro* na amizade. Em *Conceição*, a mesa de bar é um laboratório de ideias e criação, onde os amigos podem discutir seus desejos e anseios cinematográficos para chegarem no filme “de todos e de ninguém” final. Ainda lá, morre-se um, morre-se todos. Mesmo com conflitos e discordâncias de interesses no percurso, o cinema é feito sob o signo da amizade. *A Falta que me Faz* põe a mesma dinâmica em jogo, deslocando o foco da coletividade de Curralinho para um grupo de amigas que compartilham intimidades entre si – e, agora com a câmera. Apesar das discussões e interesses diferentes (duas personagens entram em conflito por causa do namorado “roubado” pela “ex-amiga”), o grupo de mulheres sustenta-se na troca de afetos comuns – a dor de amor – como resistência aos papéis sociais mais amplos. Junto da família e dos outros concidadãos, seguem um código social tradicional. Entre si, podem expressar a intimidade e serem mais autênticas. Mesmo as pequenas rugas internas se resolvem no sentimento comum que apenas as mulheres, entre si, compreendem. Em ambos, o sinal é evidentemente positivo.

A amizade aparece como alívio da dores do mundo em *A Falta que nos Move*, de Christiane Jatahy. Enfurnados numa casa, em um experimento filmico no qual encenação e bastidores, histórias dos atores e das personagens, verdade e mentira se confundem e se desmentem, as tensões enfrentam os limites questionados em *Amigos de Risco*. As personagens trocam experiências frustradas de vida, falam de questões pessoais, histórias do passado e seus parentes, questionam a mediocridade de suas vidas (“um brinde a esta palhaçada que é a minha vida”, propõe o personagem do ator Kiko Mascarenhas). O conflito se intensifica a ponto de romper-se, rumo ao inconciliável, quando a explosão catártica joga os atores de volta para a comunhão do grupo. O filme termina na manhã seguinte, com brindes às pessoas que foram amadas a mais ou a menos pelas personagens, às mentiras bem contadas, ao companheirismo, à generosidade, à compaixão e ao amor. As dores do mundo e a falta movem as personagens – e a trama. A amizade tem nota positiva, mas é feita das feridas.

A Amiga Americana: título singelo e preciso do curta-metragem de Ivo Lopes Araújo e Ricardo Pretti, resumo do tom mesmo do filme, entre a comédia de erros do cinema americano e a plasticidade sagaz do tempo e do espaço do plano de João César Monteiro. A amizade no momento de sua fagulha: Paris, turista americana, aporta na capital cearense e espera por alguém que nunca vem buscá-la. Sai em busca de ajuda e conhece Thaís, jovem mãe solteira, carregando seu bebê Ian. Paris não fala

português e Thaís não fala inglês. Mesmo com a comunicação truncada, Thaís acolhe a jovem americana em sua casa. Se não compartilham a língua, identificam-se num afeto difícil de descrever, assim como o tom gracioso do filme. É na economia formal de singeleza, com piadas inocentes e felizes – como a entrada de Paris pela esquerda no primeiro plano da imagem após sua saída do segundo plano da imagem pelo lado direito do quadro – ou as cartelas em letras celestiais e fundo azul bebê, que sobrevém a simpatia que o filme tenta espelhar das duas personagens. Porém, algo mais acontece: Paris vai embora levando um pedaço de Thaís e deixando, por sua vez, uma fatia de si. Numa fusão de duas imagens, Thaís ouve a gravação de Paris tocando violão para ela enquanto, aos poucos, a imagem da americana partindo pela areia rumo ao seu próximo destino toma o plano. “Eu nunca esquecerei dessa experiência”, diz Paris na carta deixada para a amiga. Thaís também não: a última cartela (“2 anos depois”) sugere que a mulher de Fortaleza aprendeu violão e toca, no final do filme, “De Repente Califórnia”.

A amizade entre as duas ganha outra dimensão, pois não mais é o tempo que destila a experiência das personagens. Não existe mesmo uma razão objetiva para a amizade, como o filme a ser feito, o reencontro depois de muitos anos ou a necessidade de trocas longe do corpo social. Em *A Amiga Americana* trata-se de caso puramente existencial, uma troca sem fim prático ou objeto concreto, um acidente que mobiliza afetos para além do tempo e das distâncias.

Os amigos não *condividem* algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são *com-divididos* pela experiência da amizade. A amizade é a *condivisão* que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida. E é essa partilha sem objeto, esse *com-sentir* originário que constitui a política (AGAMBEN, 2009, p. 92).

Uma partilha realizada pela forma do filme: as imagens em fusão unindo os corpos no mesmo plano quando as distâncias separam, mas os afetos unem. Essa *política da amizade* tem em *A Amiga Americana* um protótipo de sua valoração no cinema brasileiro independente. Nesse esquema, a multiplicidade do coletivo está implícito e sua face ética é a *condivisão* da experiência.

Os garotos andando de bicicleta pelas avenidas do Rio de Janeiro *condividindo* a deriva pela cidade, os dois astronautas-náufragos num planeta estranho, o casal a ver o meteoro explodindo na praia, os dois rapazes completando a história um do outro

sem dividir o mesmo espaço e quiçá o mesmo tempo, são reverberações da política da amizade em *Desassossego*. Enquanto *condividem*, os amigos encontram a si mesmos e se sujeitam ao(s) outro(s), apagam-se para resplandecer no grupo, um processo de “des-subjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si”³². *Desassossego* é o filme mesmo esse processo de des-subjetivação³³. Os fragmentos mostram sua heterogeneidade, mas costuram-se por um cadência alinhada, como se fizessem parte de um mesmo discurso. *Des-subjetivam-se*. O discurso é de grupo, da nova geração, do novo cinema brasileiro, discurso esse forjado com certa artificialidade, como a irregularidade/multiplicidade que *Desassossego* não consegue esconder, mesmo levando em conta alguns pressupostos estéticos e éticos comuns – não só neste filme, mas nas obras individuais de alguns dos cineastas ali presentes.

Estado de Sítio traz outro desdobramento da amizade. Um grupo de amigos se recolhe em um sítio próximo a Belo Horizonte após o anúncio do fim do mundo. Com verve cômica, porém pouco efetiva, o início do filme se atém de modo fragmentado nos trejeitos e peculiaridades de cada um dos integrantes da trupe. Pouco a pouco não mais as particularidades se sobressaem, e sim o marasmo, a falta de objetivo, as ações alongadas e corriqueiras dessa grande espera, realçada pelos planos arrastados e o gestual “malemolente” dos atores – também diretores do filme. Cada vez mais seus corpos são desmobilizados da ação para compartilhar a espera de um fim eminente. As piadas iniciais são lugar à melancolia e o signo da morte: o deslocamento pelo espaço, recorrente em alguns filmes vistos aqui, dá lugar à deriva de cativo, impossibilitados de sair por causa do mundo em vias de acabar. Em *A Falta que nos Move*, uma pequena fala de passagem – a bem da verdade pouco explorada na trama, mas patente no movimento geral do filme – formulava a reclusão com os amigos como uma possibilidade: “É muito melhor estar aqui que na realidade lá fora”. A ameaça do mundo exterior é, por assim dizer, um catalisador da necessidade da amizade. Além de *condividir* uma existência em frangalhos, percebendo no outro, o amigo, a possibilidade de encontrar-se, é possível também excluir o mundo exterior da jogada, aguardando o fim certo da realidade lá fora, tomar parte do mesmo fim, à parte do fim dos outros.

³² AGAMBEN, 2009, p. 90.

³³ O termo “des-subjetivação” é interessante: por um lado, descreve um processo no qual o indivíduo se despe de seu sujeito corriqueiro, de sua face individual perante a comunidade; de outro, mantém a ideia central de nova subjetivação no seio do grupo, um sujeito-coletivo por assim dizer. Seria diferente o caso usar “dessubjetivação”, sem hífen. Cf. AGAMBEN, 2009, p. 77-92.

Sob o signo do fracasso

A realidade lá fora, o estado de sítio, a grande explosão destruindo esse mundo ultrapassado... O jovem cineasta brasileiro expressa nos filmes um mundo de fracasso e morte. Desde o fracasso do dispositivo de *Sábado à Noite* e o fim de uma certa comunidade de *Meu Nome é Dindi*, os filmes da nova geração oferecem frustrações, fissuras, mortes e mundos em vias de acabar, recolhendo-se em seus afetos, grupos de amigos e espaços de atuação dos coletivos. O insucesso de Bianca, a ameaça de Dindi, o ponto de ruptura de *Desassossego*, o fim do mundo de *Estado de Sítio* complementam o processo iniciado no filme de Ivo Lopes Araújo. Todos esses filmes apontam a dialética do encontro dos filmes com a realidade, desembocando em severas reticências em relação a ela: o universo social contemporâneo abre campo para a multiplicidade de existências e subjetividades num contexto cultural afirmativo e conciliatório dessas diferenças; contudo, os filmes não conseguem articular a *condição* dessa experiência contemporânea. A relação com corpo social encontra no fracasso seu emblema por excelência, tal como a forma fílmica vai construindo a impossibilidade de diálogo com a realidade. Em *Sábado à Noite*, o cineasta atribui a ausência de encontro à recusa do outro; em *Notas Flanantes*, o outro é apagado pela potência do sujeito narrador; as comunidades em vias de desaparecimento de *Aboio*, *As Vilas Volantes* e *Dindi*. Ser artista no Brasil é conviver com a ameaça e a morte diante de um corpo social investido na conciliação do mercado que a todos consome. A guinada de vetor para dentro se encaminha formalmente para demarcar essa distância entre o mundo consumido(r) e o espaço íntimo do artista. O *radicalismo acanhado* do cinema brasileiro recente tem sua imagem definitiva no signo do fracasso.

4. Não temos tempo de temer a morte

Por volta do ano de 2010, a gestação de ideias de um conjunto de cineastas alcançou maturidade suficiente com dois olhares mais ajambradas sobre as formas e os temas aqui tratados. Sintetizando um punhado de questões, *Estrada para Ythaca* e *Os Monstros*, de Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes, além de *A Alegria*, de Marina Meliande e Felipe Bragança, não só canalizam o espírito da geração como transformam em narrativa seu ideário, afirmando no interior das obras certas posturas latentes.

Não significa dizer, por sua vez, que o cinema dessa geração convergiu para esses três filmes, numa teleologia sem justificativa tanto pela qualidade dos filmes – não necessariamente melhores ou mais complexos que os antecessores – como pelo método crítico. A velocidade das discussões sobre os filmes do *novíssimo cinema brasileiro* e o modo de produção das obras indica mais uma progressão repleta de desvios e descaminhos que a linearidade histórica. A trajetória dessa geração é um acúmulo de experiências tateantes, incompletas e imperfeitas, discutidas num ambiente miniaturizado de crítica e público, o que, com algumas dificuldades, complementa a experiência, mas não evita a formação sustentada mais na foice da vontade. O ponto de fuga aqui é um gesto afirmativo e reflexivo sobre as próprias posturas, com devaneios e limites subjacentes a toda tomada de posição.

A escolha diante da encruzilhada

Estrada para Ythaca se inicia sob o signo da morte. Nuvens púrpuras são consumidas pela escuridão da cartela preta ao som de uma música misteriosa antes da imagem estática de um jovem chamado Júlio com o sobrescrito “(1979-2009)”, indicando sua

morte, com uma lápide em linguagem audiovisual. Logo após esse prólogo fúnebre, vemos um grupo de quatro amigos tentando expurgar a morte deste jovem: um brinde silencioso e triste abre a sequência em um bar – aparentemente num lugar suburbano – em estado de luto. A cena é pontuada por canções da MPB, retomando um modo de expressão dos sentimentos íntimos através da música popular: logo após o brinde e quatro planos fechados nos rostos de cada um dos protagonistas do filme – interpretados pelos próprios diretores – um homem misterioso (Dono do bar? Garçom? Um outro amigo, de partida? Nunca saberemos...) canta “Luz Negra”, de Nelson Cavaquinho, acompanhado dos rapazes sentados à mesa:

Sempre só
Eu vivo procurando alguém
Que sofre como eu também
E não consigo achar ninguém

A luz negra de um destino cruel
Ilumina um teatro sem cor
Onde estou desempenhando o papel
De palhaço do amor

Sempre só
E a vida vai seguindo assim
Não tenho quem tem dó de mim
Estou chegando ao fim

A canção desencadeia duas falas dos rapazes para chamar novos brindes: “Minha vingança é viver bem a vida” e “Do sublime ao ridículo é só um passo”. A afinação da cena é luto, fim, limite e solidão – as personagens estão no bar em busca de “alguém que sofre como eu”, o que não encontrarão facilmente. Há pouco contato com estranhos. No caso, outro personagem surgido repentinamente, cliente do bar, tão bêbado quanto eles, vestido de terno e sozinho em sua mesa cheia de cervejas, possivelmente alguém que melhorou de vida nos últimos tempos – como a vestimenta sugere – mas que nem por isso teve dias melhores. Ele embarca na cantoria, mas canta trechos de “Faroeste Caboclo”, da banda Legião Urbana, o símbolo da música pop jovem que alcançou sucesso de vendas e difusão nas rádios. Os quatro protagonistas ficam incomodados, e tentam calar o outro homem: sua canção está desafinada com o sentimento da hora. A resposta vem na composição de Chico Buarque e Caetano Veloso que diz, “A gente vai levando, a gente vai levando, a gente vai levando essa vida”. A agonia da morte precisa de uma atitude e, no impulso da tristeza não cabe

mais no peito, um dos rapazes decide “ir para Ythaca”, levantando-se sem grandes hesitações e indo embora. Momentos depois, os três amigos restantes tomam o mesmo rumo, roubam a chave do homem de terno e partem de carro rumo a este lugar mítico desconhecido.

As personagens pouco delineadas são reforçadas pelo estilo da cena, filmada em planos fechados, apartando as personagens e recortando o espaço a ponto de não apreender a dimensão do lugar e sua organização. A *mise en scène* traduz no âmbito da cena a canção de Nelson Cavaquinho, delimitando a solidão frente ao coletivo. Ainda que presentes no mesmo espaço, as personagens sofrem sozinhas, destituídas de potência individual e desmobilizadas do contato com o outro. A ação no bar imprime apenas vestígios, como o homem de terno sozinho, o rapaz cantando Nelson Cavaquinho, e os quatro jovens melancólicos, em quem a câmera se detém. Os protagonistas de *Estrada para Ythaca* não têm nome e compartilham o visual com barba e cabelos desalinhados. Dois usam óculos, dois chapéus. A identidade está nas pequenas diferenças, pois no todo são personagens muito semelhantes e a arquitetura da cena recusa o conjunto para reforçar a fratura do luto. Apenas o primeiro rapaz tem seu nome dito – Alberto – assim que os três amigos no carro o alcançam. Ele anda solitário na estrada e é instado pelos amigos a entrar no veículo. Recusa-se, mas é incitado com certo autoritarismo pelos outros três. Mesmo tentando fugir, não consegue e, por fim, entra no carro. “A gente faz essa viagem junto!”, diz um deles: veremos a viagem de formação desse grupo.

Nos filmes abordados até aqui, a morte é uma ameaça ou um destino certo. Em *Estrada para Ythaca*, a morte é o ponto de partida. A resistência, antes uma tentativa de registro contra o esquecimento ou o desaparecimento, aqui está fora de questão. O amigo já está morto e o filme começa com um brinde fúnebre, deprimido, esbanjando o sentido de perda através da canção e da poesia. As personagens querem vingar a morte vivendo bem, levando essa vida sofrida. A viagem empreendida pelo grupo é, no mínimo, uma purgação do luto. Não sabemos nada sobre Ythaca ou o que encontrar por lá, mas é preciso partir. O imaginário existencial do *road movie* é reapropriado na chave particular da afirmação do deslocamento: os rapazes não têm passado, nem profissão, nem identificação e serem interpretados pelos próprios diretores pode causar um curto-circuito (afinal, seriam as personagens artistas como os diretores?); há um ponto de chegada definido, mas este é um lugar sem qualquer

precedência, exceto a carga mítica associada ao nome Ythaca, pela *Odisseia*; contudo, é preciso sair, é necessário se deslocar.

Daí talvez resulte a fragilidade da segunda parte do filme. Tomada a decisão pelo deslocamento e o expurgo do luto, a viagem do grupo é uma trajetória de despojamento do pouco que resta em meio às ruínas. A última tentativa de diálogo ficou no bar, quando o homem de terno cai completamente bêbado. Os sinais de urbanidade como casas, construções, postes de iluminação e mesmo o asfaltamento da estrada vão rareando, o som de rodovia deixa de se fazer presente e a paisagem humana desaparece, em favor de uma natureza selvagem e, ao mesmo tempo, desértica. Depois da tela preta que separa a primeira parte da segunda, os rapazes acordam numa pequena clareira entre árvores tropicais de folhas secas, cactos e gravetos retorcidos. Quando um deles – novamente do nada – aparece com um panelaço de comida, os quatro fazem um mutirão para acender uma fogueira, catando os restos de galhos, folhas secas, gravetos e natureza morta como recurso de sobrevivência.

Recolher os cacos vem junto da negação de certas coisas. Momentos depois, um dos rapazes encontra uma disqueteira no console do carro e, analisando os discos, ele os arremessa, um a um, pela janela, insatisfeito com o conteúdo do que encontra. “Merda... merda... merda...” diz ele, arremessando os CDs para fora. Como toda informação no filme, esta também é negada. Mas é possível aferir o tipo de música pela cena inicial: em se tratando do carro do homem de terno, que cantou duas músicas no bar, ambas sucessos do pop radiofônico brasileiro, muito provavelmente são gravações de músicas comerciais tocadas na rádio e de apelo popular. O gesto é desconcertante para além da desinformação e o diagnóstico desmedido dos conteúdos dos discos. Provavelmente é a primeira recusa acentuada nos filmes dessa geração do universo do outro. “Vamos ver o que ele tem aqui”, afirmado antes de começar o processo, num plano baixo que dá ao rapaz um tamanho proporcionalmente maior, dá a tônica afirmativa à ação, numa recusa daquilo que este outro pode oferecer. Claro, não saber exatamente o que é esvazia um pouco a negação. Mas se estabelece um pressuposto e o gesto em si está dentro da economia geral de *desinformação* de *Estrada para Ythaca* que torna o ato um revolta em si mesma.

Além disso, as discordâncias entre os rapazes vão aos poucos se apaziguando. Há uma violência latente tanto em sair sozinho pela estrada quanto nas pequenas paradas. A rigor, nada acontece nesses momentos. São peripécias corriqueiras que não

colocam o deslocamento em risco, apenas atrasam a jornada tornando o processo mais longo. Nesses pequenos momentos surgem comentários desestabilizadores: a pequena faísca entre os dois rapazes que trocam o pneu furado, a declamação por outro de que “ninguém fica completamente infeliz diante do fracasso do melhor amigo”. Mas essa ambivalência não é forte o suficiente nem abnegada, diluindo-se muito rapidamente na trama. Quanto mais a estrada é percorrida, menos identidade as personagens têm e menos identificação requeremos delas. Se a decupagem da primeira sequência reforça o isolamento dos indivíduos, com o luto particular que os une em direção à estrada, aos poucos os planos ficam corriqueiramente mais abertos, armando conjuntos de dois ou três dos rapazes, frontalmente enquadrados como *tableaux* de influência *godardiana*. Ao invés dos fundos de cores sólidas do cineasta francês, mato, floresta, pastos, morros, o céu do Nordeste brasileiro. Sem a construção da psicologia ou origem social dos protagonistas, a narrativa demanda a paisagem e o mistério de sua fisionomia. Não é a luz empastelada e leitosa de *Porto das Caixas* ou o sol queimado de *Vidas Secas*. A cor com pouca saturação da imagem empalidece o cenário de plantas silvestres que guardam a feição de um país tropical, porém fúnebre, acanhado, expressão no mundo do sentimento melancólico dos rapazes. Essa opacidade de beira de estrada aproxima-se de *O Anjo Nasceu*, de Júlio Bressane, em que a fuga da dupla de bandidos encarnados por Hugo Carvana e Milton Gonçalves cria um vetor de evidente energia projetada nos cenários e na paisagem, mais importante que a decifração dos significados da história. Como lá, há em *Estrada para Ythaca* um sentimento de mundo, cuja agonia do sofrimento vai pouco a pouco se despojando na paisagem. Esse tropicalismo fúnebre se desvela no gesto coletivo dos rapazes de recolher os galhos mortos, as sobras de vida de vegetal e as folhas secas para acender o último fogo que lhes resta. *Estrada para Ythaca* usa trechos de poesia, versos de canções, música instrumental fragmentada, o imaginário do *road movie*, trejeitos do faroeste americano – a gaita melancólica, o chapéu de caubói, rituais indígenas – como retalhos de vida morta. A leitura tropicalista do filme muda de intensidade: a euforia corrosiva do velório festivo da cultura nacional virou forro de caixão e o que era explosivo ganha moldes de restituição da perda.

Esse caráter se expõe numa das sequências mais significativas do cinema brasileiro contemporâneo. Perdidos na paisagem selvagem, os rapazes caminham por uma estrada de terra em planos curtos, mal iluminados e instáveis, cujos sons distorcidos dos passos vão pouco a pouco se tornando barulho. A estranha agonia da

cena se intensifica quando, repentinamente, os quatro rapazes começam a correr: a instabilidade da câmera na mão só permite enxergar vestígios de corpos e os rastros dos movimentos, enquanto o som já não guarda qualquer verossimilhança, em consonância com a corrida performática que os personagens realizam. A imagem congela e funde-se com o plano de uma encruzilhada na estrada de terra. Em frente a ela, Júlio – o amigo-morto – indica, como um guia, as possibilidades de jornada proporcionada pelos dois caminhos, usando uma famosa formulação: “Pra lá, é o cinema desconhecido, de aventuras... e pra aqui é o cinema do terceiro mundo, um cinema perigoso, divino e maravilhoso...”. Trata-se de uma apropriação da famosa participação de Glauber Rocha no filme *Vento do Leste* (Grupo Dziga Vertov, 1970), também numa encruzilhada na qual o diretor brasileiro esbraveja em português esses dois caminhos. Assimilado aqui em *Estrada para Ythaca*, essa escolha ganha outros contornos: as personagens avançam pelo caminho do “cinema perigoso, divino e maravilhoso”. Um plano mais fechado da cena, mostra, além disso, uma placa apontando o caminho de Ythaca para o lado do cinema do terceiro mundo – por sua vez, o caminho à esquerda do quadro³⁴. Após o fim do delírio, o grupo é misteriosamente abduzido, reaparecendo, momentos depois, completamente sem barba numa estrada de terra que desemboca na encruzilhada. Estar sem a barba, por sua vez, não os diferencia; pelo contrário, os torna mais homogêneos na medida em que a barba era um referencial para identificar personagens sem nomes e sem grandes construções de individualidade. Diante da encruzilhada, então, os rapazes sem muita hesitação tomam o caminho para Ythaca e o “cinema do terceiro mundo”, perigoso, divino e maravilhoso.

A escolha na encruzilhada ganha contornos afirmativos, pois logo em seguida se chega a Ythaca, um lugar suburbano e esvaziado, cidade pequena de interior. Os quatro entram direto num bar, pequeno, com apenas uma mesa (a deles), sem atendente, sem clientes. Mais uma bebedeira e, outra vez, a tônica da cena é dada pelos brindes e a música. Ao contrário da primeira cena, todos os planos com eles são compostos para ter o grupo inteiro dentro do quadro, reforçando o conjunto: em volta da mesa de um pequeno bar, eles parecem mais felizes, sorriem como nunca antes, se

³⁴ Que, sinceramente, não cabe discutir se é realmente uma posição na clivagem esquerda-direita, o que daria contornos outros a serem abordados sobre política de cinema. Seria preciso investigar mais a fundo o sentido do “cinema de aventura” em oposição ao “cinema do terceiro mundo”. Mas creio que a citação é mais inocente que o refinamento dessa discussão pressupõe. De qualquer forma, fica a provocação.

abraçam, brincam, fazem brindes ao painel de comida e à amizade. São um grupo unido como nunca antes no filme. Júlio reaparece – um espírito? – por trás do balcão, sem os quatro perceberem e observa o estado de graça da bebedeira coletiva. Com certa abnegação, o amigo morto se satisfaz e não chama a atenção, percebendo que o luto, ainda que marcado, tornara-se cicatriz e os amigos podem agora seguir em frente. A aparição ocorre logo após cantarem em conjunto “Volta por Cima”, de Paulo Vanzolini, que, ao contrário da canção de Chico Buarque e Caetano Veloso, tem um teor de deixar para trás um contexto desfavorável. Passou-se da agonia, do luto, o choro que não cabe em si, à superação quando o grupo encontra um ponto de equilíbrio entre amigos com um desejo conjunto de ação, aqui uma opção encenada na própria fábula do filme.

O fracasso adquire uma feição nova, pois não é um destino ou uma ameaça, mas o próprio estado das coisas. Começamos o filme do luto de uma morte que contamina toda a visualidade do filme. O fracasso já está lá desde o início, no bar, na impossibilidade de andar sozinho, na vegetação morta. No último plano da sequência da troca do pneu furado, um dos rapazes, observando os dois que realizam a tarefa, crava: “O fracasso lhe subiu à cabeça”. Não o atingiu, nem o abateu, apenas alterou o ânimo. Fracasso em *Estrada para Ythaca* tem o valor da cachaça onipresente ao longo da viagem, e seu efeito se manifesta na morosidade dos corpos, na rigidez de composição dos planos, na paisagem desalmada de cores. Sobe à cabeça e toma o corpo, inebriante.

A viagem se revela, então, uma trajetória regressiva, de restituição: a passagem do urbano para o interior (aqui permitindo o entendimento em triplo sentido – o interior geográfico, do Brasil profundo; o interior das personagens, do grupo; e também, como entranhas do cinema do terceiro mundo para onde se encaminha); do traço do sujeito urbano cosmopolita para a natureza selvagem humana; do bar atual de piso frio e luz branca para um boteco sujo, pequeno e esquecido no meio do nada; da decupagem fragmentária do início para os planos mais abertos, de conjunto, do final. O trajeto de superação do fracasso do indivíduo pelo grupo compartilhando a mesma dor. Mais ainda, *Estrada para Ythaca* faz a afirmação de sua escolha na encruzilhada: a opção pelo cinema do terceiro mundo, divino e maravilhoso, negando o “cinema de aventura”, seja lá o que for. Podemos supor pela oposição frente ao que o próprio *Estrada para Ythaca* é: um filme com poucos recursos, advindos do autofinanciamento, dentro da lógica do coletivo, com espírito de experimentação de

outras possibilidades, inclusive aberto à poesia dos erros e acidentes, tornando a precariedade instalada na granulada imagem do filme como propulsor estético, numa trama desdramatizada e “des-matizada”, quase em estado bruto e selvagem, mas enlameada pela melancolia de um radicalismo – de recusas e opções – que não encontra seu lugar no fracasso contemporâneo e tem no acanhamento sua única forma (sincera) de expressão.

A alegoria da abdução é, nesse sentido, forte: os jovens, não tendo lugar para sua dor, são sequestrados de seu corpo social, retirados do estado das coisas e retornam austeramente para o mundo. Este, por sua vez, também se transforma: a janela do filme alarga, ganhando a amplitude lateral da janela cinemascope, cores mais saturadas, espaço. Como tomada de consciência e manifesto, *Estrada para Ythaca* faz de seu deslocamento uma necessidade na qual a opção pelo “perigoso, divino e maravilhoso” justifica seus termos numa teleologia. Tomar os rumos do “cinema do terceiro mundo” traz felicidade, integração, alívio, apresenta uma possibilidade de futuro que o próprio *Estrada para Ythaca* é exemplo manifesto. A mercadoria, a indústria e o populismo são, por sua vez, o polo oposto: na cena final do bar, um dos rapazes começa a puxar uma música com “é preciso... é preciso...” ao que outro completa com o sucesso da Legião Urbana (mais uma vez) “é preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã”. Todos riem, fazem chacota, um deles se levanta numa tirção de onda, como se dissesse, “aí eu desisto” e, nisso, derruba uma cadeira que atinge o tripé da câmera. Sua queda iminente, interrompe o momento de diversão coletiva e causa instabilidade: eles agem rapidamente para evitar a queda do equipamento. A mercadoria, definitivamente, não traz felicidade...

O amigo-morto, a citação de *Vento do Leste* e *Ythaca* revelam-se, assim, emblemas de uma consciência da modernidade do cinema brasileiro adotada expressamente pelo filme. Recém-falecido, o amigo é apenas uma imagem do passado sobre a qual se chora e lamenta a morte. Aqueles que o adoram, choram e bebem, mas em essência estão deslocados por um sentimento que não suportam. O deslocamento se torna literal e o “guia de viagem” é a citação da fala de Glauber Rocha, curiosamente, com carga invertida, pois em *Vento do Leste* sua aparição tem um forte vetor polemista quanto à apropriação de sua figura como um autor de “cinema de arte”, confundindo os sentidos dos termos utilizados por ele no monólogo, enquanto aqui em *Estrada para Ythaca* os termos não causam confusão e a citação serve, primordialmente, para explicar, não desajustar. Após apontar o caminho do cinema do

terceiro mundo, o amigo aparece como espírito observando o sucesso da empreitada: o grupo já pode subsistir segundo os preceitos indicados pelo despojamento ao longo da jornada. Imagem, guia e espírito, o amigo falecido de *Estrada para Ythaca* é o fantasma do cinema brasileiro moderno redescoberto, sujeito atarracado, fora de forma, feio, mas retrato fiel de nossa expressão. Ythaca é uma utopia desde sua primeira citação até a presença final como espaço onde a amizade, o grupo e a superação do luto se completam. Sem definição precisa, retoma a ilha de Odisseu para fazê-la o lugar da consciência moderna do cinema, ponto final do trajeto onde o filme desemboca, na cartela de citação do poema de Konstantinos Kaváfis:

Mantenha sempre Ythaca em sua mente.
Chegar lá é sua meta final,
Mas não tenha pressa na viagem.
Melhor que dure vários anos;
E ancore na ilha quando você estiver velho,
com todas as riquezas que você tiver adquirido no caminho,
sem esperar que Ythaca irá enriquecê-lo.

Ythaca terá lhe dado a linda viagem.
Sem ela você nunca teria partido,
E ela não poderia dar-lhe mais...
Tão sábio que serás, com todo conhecimento,
Já terás entendido o que significa Ythaca."³⁵

³⁵ Esta tradução do poema de Kaváfis consta na sinopse do filme e não foi encontrada referência ao tradutor. Na tradução de Haroldo de Campos, publicada em uma coletânea do poeta grego em 2012 pela editora Cosac Naify, há algumas diferenças:

*Todo o tempo em teu íntimo Ítaca estará presente.
Tua sina te assina esse destino,
mas não busques apressar tua viagem.
É bom que ela tenha uma crônica longa, duradoura,
que aportes velho, finalmente, à ilha,
rico do muito que ganhaste no decurso do caminho,
sem esperares, de Ítaca, riquezas.
Ítaca te deu essa beleza de viagem.
Sem ela não a terias empreendido.
Nada mais precisa dar-te.*

*Se te parece pobre, Ítaca não te iludiu.
Agora tão sábio, tão plenamente vivido,
bem compreenderás o sentido das Ítacas.*

Os versos de Kaváfis fazem um elogio do trajeto e Ítaca guarda um lado simbólico de uma felicidade para o artista que estaria destinada após uma jornada sofrida. Seria o artista, então, um sofredor? Existe um lado cristão nessa interpretação, o paraíso que chegará depois da penitência que é a vida/jornada. De qualquer maneira, é interessante o quanto a tradução de Haroldo de Campos reforça uma ideia de destino traçado, como se a escolha pelo caminho que eleva a Ítaca levasse necessariamente a uma jornada tortuosa, cheia de riquezas escondidas, mas cujo sentido essencial só será entendido na velhice – sentido bem menos intenso na tradução oferecida pelos realizadores do filme. Interessante também notar que toda parte final do poema foi reproduzida no filme, exceto o verso "Se te parece pobre, Ítaca

Como saber se realmente chegou-se a Ythaca? Só o entendimento da viagem pode dar essa certeza.

Os três emblemas são manifestações dessa consciência de que “com todo o conhecimento, já terás entendido o que significa” quando lá chegar. *Estrada para Ythaca* é uma trajetória de reencarnação desse espírito moderno do cinema brasileiro, um deslocamento de restituição da radicalidade como solução para o fracasso. Um movimento contraditório em termos: uma estrada para o retorno, a restauração. Um salto aos limites do interior. Como o pai, o filho e o espírito santo, os emblemas dessa consciência moderna consomem o sentido religioso dessa viagem. A crença em seus pressupostos é uma carta de intenções, mas também um alívio para a dor. Só assim eles podem encerrar a jornada com a urgência de estar atento e fortes, pois não há tempo de temer a morte.

Selvageria cor-de-rosa

Em *A Alegria*, o mundo está em colapso. O prólogo narra através de cartelas organizadas como estrofes de um poema a fábula de uma terra de fantasia, cheia de monstros, piratas e tesouros, uma cidade de possibilidades infinitas soterrada pelos descobridores que primeiro chegaram nessa terra e construíram uma outra cidade por cima. Um movimento descendente sai do preto e percorre nuvens pesadas, tenebrosas, num céu âmbar carregado, até chegar a uma paisagem de morros com antenas altas em contraluz. Essa figuração densa e assustadora, amplificada pela massa sonora, coloca o espectador num clima de dúvida, quase apocalíptico.

O fio dramático de *A Alegria* é um grupo de jovens estudantes de segundo grau formado por Luiza, seu namorado, os amigos Marcela e Duda. Neste mundo em vias de acabar, se estabelece uma relação de ocupação do espaço pelos jovens. Após a cartela de título do filme, dois rapazes fantasiados com trajes de grupo de Bate-Bolas³⁶ ensaiam uma coreografia à beira de um rio cercado por uma mata densa, até

não te iludiu”, omitida no filme e na sinopse. Qual seria a razão da supressão desse verso especificamente?

³⁶ Os grupos de Bate-Bolas são uma tradicional manifestação do carnaval do Rio de Janeiro, trajando fantasias assustadoras que remetem a figuras monstruosas distorcidas de palhaços. Daí advém seu outro

serem atacados por tiros vindo de fora do quadro. Eles fogem, mas um deles acaba ferido e o outro morto. Sem revelar a identidade dos atiradores, o filme já coloca o enfrentamento no espaço público, lugar de interação e coletividade – representado pela tradição folclórica do carnaval local e seus rituais a serem ensinados pelos partícipes –, mas também do perigo iminente deste outro sem identidade, retomando, a partir da ideia do prólogo, a ação dos colonizadores europeus em relação aos ameríndios quando aqui chegaram, adotando a perspectiva do ocupante originários da natureza selvagem, cujas tradições se veem ameaçadas pelo outro-sem-nome (e fora de quadro).

Essa questão se coloca mais uma vez na cena seguinte, quando a protagonista Luiza é apresentada. Durante a festa de Natal, a câmera percorre um ambiente familiar, de conversa, interação, sorrisos e comunhão no espaço da edícula da casa, onde os familiares repartem a carne e ficam felizes em comer a jaca fresca tirada direto do pé. Luiza se retira ao ouvir algo nos fundos e se depara com um jardim que se assemelha, em versão miniaturizada, a uma floresta. O som não-natural emula um bosque cheiro de mistérios, retomando a composição do espaço mítico, como que saído de *Mal dos Trópicos* (2004), de Apichatpong Weerasethakul. Luiza hesita, mas adentra a mata como quem se coloca em uma aventura e enfrenta os perigos desconhecidos.

Essa dicotomia, aqui sugerida, será o motor principal de *A Alegria*: o interior como um espaço de ordem e ligações afetivas; o exterior, reino de tradições e culturas, mas também lugar do desconhecido e do perigo. Esta é a viga mestra narrativa, tanto para um ambiente restrito com a casa na Baixada Fluminense, quanto para o espaço urbano do Rio de Janeiro, residência de Luiza e cenário principal da ação.

Os espaços internos – a escola e principalmente o apartamento residencial de Luiza – são próprios da estabilidade, da ordem e das relações afetivas. A estabilidade se destaca na *mise en scène* contida, de planos fixos e montagem em continuidade das cenas de Luiza com seu pai, quando este dá conselhos e cuida de suas feridas após uma de suas “aventuras”, e também no conforto e resguardo da garota com seu primo João, ferido na cena inicial pelos tiros e escondido por ela em seu apartamento sem a

nome, "Clóvis", corruptela do termo em inglês *clown*. Originária da Europa, a cultura dos Bate-Bolas se organizava através das coreografias e fantasias que formavam grupos bastante distintos entre si, inclusive com concursos entre os grupos durante as festividades.

família saber. A ordem, por outro lado, também se apresenta na construção rígida da sala de aula, quando a espacialidade se constrói pela simetria das fileiras de carteiras e pela fixidez dos lugares ocupados por cada um dos alunos em silêncio para fazer os exercícios dados pelo professor; ou ainda o portão que separa Luiza, do lado de fora por ter chegado atrasada, de Marcela e Fê, obrigando os jovens a tomar uma atitude “rebelde” de pular o portão para sair da escola e andar pela cidade em grupo. A segurança do espaço interno tem um sinal ambíguo: por um lado, o lugar da ordem e da regra que mantém um certo funcionamento operacional da vida; por outro, o ambiente que permite o fortalecimento dos laços. Pois, na escola, Luiza interage com os amigos, revela seus sentimentos a Marcela mas também rompe com a ordem da sala de aula promovendo uma sinfonia de ruídos que perturba as ordens do professor.

O apartamento residencial também carrega sua ordem, estabilidade e segurança, porém, é um espaço de outro tipo, importante para entender o caminho do filme. Nele, Luiza e seus amigos realizam rituais, vestindo máscaras de papelão com desenhos de monstro, extraterrestre e Carmen Miranda. Luiza comanda uma coroação de seus amigos com a faca de cortar pão no lugar da espada, fazendo deles seus cavaleiros, cada um dos adolescentes descrevendo, em forma de brincadeira, seus poderes especiais. Uma brincadeira apenas? Não, um pacto de amizade, ao som da “Ode à Alegria”, da *Nona Sinfonia* de Beethoven. Este pacto engloba um duplo movimento de interação da multiplicidade, das diferenças, das individualidades, mas também de união formada a partir dessa heterogeneidade de “poderes” individuais compondo um grupo que retoma mitologias (como os cavaleiros da tábua redonda) e cultura *pop* (grupos de heróis japoneses, esquadrões como a *Liga da Justiça*, *Cavaleiros do Zodíaco* e afins). A residência de Luiza torna-se, então, uma espécie de laboratório de brincadeiras e jogos de imaginação que estimula os adolescentes a organizarem suas vidas a partir de novos parâmetros, não aqueles estabelecidos pelo curso tomado como natural, mas extremamente construído do ritmo urbano – representado pela ordem escolar – e sim uma forma utópica de fruição resumida por Luiza na frase “A alegria é minha política”. O ambiente fechado do apartamento abre possibilidades de conjunção das individualidades de cada um dos integrantes do grupo num espaço de criação coletiva regido pela imaginação; jogar, brincar, fingir, atuar, a partir de ligações afetivas, são as formas do grupo de enfrentar o mundo lá fora.

O espaço externo da cidade do Rio Janeiro amplifica o caráter de perigo e desconhecido construído no início, como uma selva de pedra encrustada no meio da

paisagem natural. Os quatro amigos têm o costume de fazer uma gincana na mata, após saírem da escola, cujo ponto final é um mirante de onde é possível contemplar a Baía da Guanabara, com destaque especial para o Pão de Açúcar. Luiza sobe numa árvore e diz que pode ver toda a cidade. Ao ser perguntada como ela é, a menina responde, em tom solene: “A cidade foi tomada pelo mar. Aí ela sumiu do mapa... O monstro marinho tá engolindo as pessoas e os carros”. A câmera, apesar da fala da garota, está num plano geral da cidade com um de seus principais cartões postais, engendrando uma relação demarcada entre o grupo de adolescentes, “escondidos” no mato, e a paisagem do Rio de Janeiro, lugar estrangeiro a eles, ambiente do outro, reafirmado em uma fala anterior de Duda, “O Rio de Janeiro é o inferno”. Não vemos uma cidade tomada pelo mar, nem engolida por monstros. O Rio de Janeiro das personagens de *A Alegria* é um espaço mediado por suas emoções, uma cidade da qual eles não se sentem parte. Este será o único plano, até o epílogo do filme, a mostrar a paisagem carioca de forma reconhecível para o espectador, um plano distanciado, reproduzindo o olhar mecânico de um cartão postal.

O olhar desta cena (de um ponto privilegiado – paisagem – distância) marca decididamente a dicotomia que rege *A Alegria*. Aqui e lá, nós e eles, natureza e urbanidade, imaginação e maquinação, fluxo de consciência e ritmo programado, afetividade e relação social. Interior e exterior ganham significações tanto espaciais quanto emocionais, na medida em que essa dicotomia da organização imprime seus sinais nas locações, mas também nas subjetividades. Por outro lado, o que está no centro das preocupações de *A Alegria* é a travessia da distância imposta no olhar desta cena: a partir da constituição de um espaço interior feito de inter-relações, da multiplicidade e da imaginação, enfrentar o espaço público e retomar a cidade dos “outros” (cujas identidades nunca são especificadas na narrativa), “tomar o poder” como diz Luiza ao confraternizar com os amigos.

Isso se manifesta na visualidade intimista da cidade: ao invés do caos urbano, o bairro, o “paredão” das janelas dos prédios do outro lado da rua, a piscina de plástico da cobertura da residência, o barzinho de esquina, o chafariz da praça em frente a uma igreja cuja iconografia histórica nos remete a uma cidade pequena e não a uma grande metrópole. O espaço urbano por onde os jovens transitam é tão emocional quanto o afeto que movimenta os jogos de imaginação do grupo. Não há espaço para grandes planos gerais de paisagem, movimentos caóticos ou multidões. O caráter de bairro e vizinhança da visualidade do filme reverbera o descompasso das

personagens com a cidade que as cerca: projeta-se no espaço exterior o afeto intimista dos interiores. Afetar e ser afetado: o cerne estrutural da afecção. Quem afeta e quem é afetado? Tanto a cidade quanto os personagens, mutuamente? Ou o interior afeta o exterior?

A dimensão sonora investe essa estrutura, carregando o espaço urbano, com sua exterioridade ameaçadora, para o interior. O som ambiente muitas vezes traz efeitos sonoros de bichos selvagens, grunhidos de monstros ou sonoridades graves que dotam o fora de quadro de um mistério mais próximo do filme de horror que da fábula de aventura adolescente. O som de televisores ligados ao longo do filme pontua a narrativa com notícias sobre desabamentos, enchentes, desolação, sujeira, e morte, descrevendo um mundo em erupção³⁷. O fora de quadro é o mundo exterior, a cidade, o espaço urbano, trazido para a suposta proteção do espaço íntimo. Quando Luiza inicia seu namoro com Fê, ela estabelece seu laço afetivo mais intenso, num ambiente estranho a ela: o banheiro masculino da escola. O garoto, sem camisa, se lava do jogo de futebol do intervalo. A cena dá atenção ao toque físico da menina no peito do namorado, contato físico intenso até ali ausente no filme, só possível pela privacidade relativa daquele espaço. Ao mesmo tempo, o banheiro dá uma sensação de conforto pela aproximação epidérmica das personagens, espécie de bolha realçada pelo recorte geométrico do espelho na composição do quadro e a entrada da “Ode à Alegria” na banda sonora. A câmera, quando abre para o plano geral, revela um ambiente vazio, mas repleto de intervenções escritas à caneta nas paredes de azulejos, o lixo nos cestos, os carcomidos das portas, pias e cantos de espelhos, lembrando que existe um mundo exterior que pode invadir, sem aviso, o momento íntimo dos dois.

Essas demarcações de espaços constituem a guerra em curso da narrativa do filme, uma batalha contra um outro sem rosto, sem nome, sem ética, “zumbis” os quais os adolescentes tiram sarro quando estão bêbados, tratados genericamente como “eles”, os outros, os “merdas”; aqueles que vivem “do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao Sr. Diretor”³⁸.

No único momento de confronto direto em cena, vemos um grupo formado inteiramente por adolescentes numa espécie de manifestação, reprimida violentamente pela polícia – homens mascarados, fardados de preto, todos iguais, sem rosto ou

³⁷ Num momento romântico com Fê em casa, Luiza diz “Tá todo mundo com medo de se fuder. Tem um cara na televisão que tá sendo pago pra dizer que o mundo tá acabando.”

³⁸ BANDEIRA, Manuel. “Poética” in: *Libertinagem & Estrela da Manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 32.

identidade. Machucada pela violência da batalha, Luiza diz sua máxima: “A alegria é minha política. O mundo tá acabando... pra sempre”. Se podemos entender o espaço também a partir da interação com o conjunto de suas técnicas³⁹, gestadas e organizadas pela razão, *A Alegria* propõe uma outra “técnica”, cujo cerne está na emoção, no afeto, num “espaço íntimo”, indistintamente interior e exterior, poroso, contaminado por ordem afetiva de organização do grupo de amigos e os reflexos de mundo que possibilitam um livre fruir da imaginação.

Esta técnica é fundamental para entender a ideia de “retomada”, ligada à ocupação do espaço, central na trama do filme: Luiza expressa diversas vezes a necessidade de retomar a cidade, fazer emergir esse outro espaço, da *técnica afetiva*, suplantado pela cidade contemporânea do capitalismo tardio, da vivência efêmera, do consumo. Luiza deixa muito claro isso ao dizer a Fê:

“Tem gente que pensa que a gente só quer uma vida igual à deles. Uma televisão maior... um carro do ano... que a gente não quer mais nada. Mas a gente nunca vai contar pra aqueles merdas os nossos sonhos de verdade vai? Vai, meu amor?”

Em *A Alegria*, os pactos e as interações do grupo de amigos ganham o significado profundo da constituição de um *ethos* adolescentes, do jovem desbravador com sonhos utópicos e a vontade de “explodir coisas”⁴⁰. Meliande e Bragança apontam para o cinema adolescente americano dos anos 1980, especialmente os filmes de John Hughes como *Clube dos Cinco* (*Breakfast Club*, 1985) e *Curtindo a Vida Adoidado* (*Ferris Bueller’s Day Off*, 1986), nos quais os adolescentes agem por rebeldia frente ao mundo adulto como forma de se reconectar com suas pulsões emocionais em conflito na passagem da juventude para a fase adulta. No primeiro deles, apenas os adolescentes são capazes de entender as angústias de seus pares, constituindo um grupo de diferentes personalidades ligados por um *ethos* particular dos jovens. A trajetória de aventura de Luiza e seus amigos pelos espaços reproduz o sentido de formação desse *ethos* adolescente, regido pela espontaneidade, os sonhos, as emoções e a imaginação em busca do resgate de um mundo utópico de aventuras e descobertas.

³⁹ Cf. SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EDUSP, 2002.

⁴⁰ Como afirmado pelo pai de Luiza, ao telefone, com a mãe da garota, preocupada ao saber de sua participação na manifestação, cena já citada anteriormente.

Por outro lado, *A Alegria* é estruturado a partir de citações das mais diversas naturezas, a começar pela retórica do “filme de super-heróis”, que aparece na cartela de título dos créditos finais. A obra retoma uma série de elementos da cultura de massa, do filme de aventura, da iconografia histórica, da ficção científica, do imaginário jovem. São elementos tão díspares quanto Beyoncé, rei Arthur e os Cavaleiros da Távola Redonda, as fantasias dos Bate-Bolas, monstros marinhos, piratas e navegadores, Carmen Miranda, zumbis, São Jorge, fliperama, cantigas infantis e música eletrônica. O *ethos* adolescente é manifestado na superfície da trama pela conjunção do imaginário *pop* de referências com uma encenação declamatória das falas, como se pertencessem à poesia e não à prosódia do cotidiano. Mais ainda, a *mise en scène* de planos longos, com pouca montagem interna das cenas, e um jogo de corpos lânguidos, tendendo ao não-movimento, o não-dramático. Como encenação, *A Alegria* se inspira em certos matizes do cinema contemporâneo internacional, especialmente o sistema formal do espaço de Tsai Ming-Liang, a observação silenciosa dos corpos de Jia Zhang-ke, a estranheza mitológica dos encontros de Apichatpong Weerasethakul. Esse choque de referências tão dispersas e heterogêneas causa uma tensão no cerne formal da obra entre o *ethos* adolescente e o *pathos* desdramatizado do cinema contemporâneo; a rebeldia mistura-se com a melancolia e, apesar de um filme sobre a alegria, as personagens se portam e defendem seu direito à tristeza. “Numa terra radiosa vive um povo triste”⁴¹: quase amorfos de tão melancólicos, o tom das interações e o ritmo dos corpos contrastam com a agitação e o dinamismo associados à rebeldia dos jovens.

Essa tensão entre o *ethos* e o *pathos* suscita o modo de operação tropicalista numa visita tardia à colagem de referências as mais diversas no contexto contemporâneo. Sua antropofagia de elementos da cultura de massa, da história e do cinema mais criticamente aceito da atualidade resulta num impasse quase insolúvel: a colagem de materiais e seus efeitos de fragmentação, que faziam a radicalidade brutal da estética tropicalista, são atenuados pela tendência à dissolução de apontamentos em favor de energias e pulsações da estética de fluxo do cinema contemporâneo a qual adere o filme. Isso causa o desajuste entre os sentidos mais profundos de rebeldia

⁴¹ PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 10ª ed. p. 39.

e desassossego da trama com uma forma que tenta lidar com o “fardo da existência”⁴² pelo matizes da estética cinematográfica internacional. As tensões entre interior e exterior do espaço espelham o *ethos* e *pathos* do próprio filme – rebeldia triste, alegria melancólica – numa dicotomia da própria obra.

A Alegria põe em cena o processo de formação de uma proposta de resistência ao iminente fracasso do mundo. A resistência aqui tem um caráter também regressivo, expresso na noção de “retomada” deste mundo que foi sequestrado. Na trajetória de formação que fabula, se encerra tanto antes do fracasso quanto da retomada, terminando o filme quando todos os dados em jogo, de certa maneira, se consolidam. Após uma viagem para o mangue, os quatro adolescentes retornam para o apartamento de Luiza. Seu anel de São Jorge, que a protege dos perigos do mundo exterior, brilha com intensidade. Ao perceber isso, a garota se vira para os amigos e diz os seguintes versos:

Porque todo meu corpo é feito de sangue
e é tomado por vocês.
É quente, é rosa
e pega fogo por causa de vocês.
Em todas as minhas veias corre alguma coisa nova.

Luiza, então, tenta atravessar a parede de seu apartamento, sem seus colegas entenderem muito bem. Até que, finalmente, ela consegue, motivando os amigos a tentarem o mesmo. Um plano geral do lado de fora mostra o prédio de janelas padronizadas e escuras, com uma luz rosa que vai se movendo de apartamento em apartamento. Luiza concretiza o *ethos* adolescente, ao entrar em perfeita comunhão com seus amigos, incorporados à garota pelos fluidos que a movimentam, tornando possível seus poderes sobre-humanos. O impasse entre interior e exterior é forçado ao máximo: ao atravessar paredes, Luiza pode romper os limites do espaço interno e enfrentar o mundo além de sua residência. Mas ela não chega a realizar esse predado: Luiza apenas rompe os limites vizinhos, do próprio interior, levando a outro espaço interior do imenso condomínio de cubos que domina o plano geral. A relação com o exterior e a retomada da cidade fica no plano da utopia que o filme deixa em aberto no epílogo, quando a voz *over* de Luiza declama um texto sobre a

⁴² HSIAO-HSIEN, Hou. "Em busca de novos gêneros e direções para o cinema asiático" in: MARQUES, Luisa (org.). *Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

emergência de fantasmas, monstros e outros seres que retomarão a cidade sem chamar a atenção.

Sob essa voz *over*, a imagem mostra Luiza sozinha num apartamento desconhecido, num plano bem próximo de seu rosto que deixa vaziar um pouco do ambiente rosado pela energia que emana da garota. Desgrenhada e babando, Luiza mira a câmera com olhos de fogo, com uma força sem igual no restante do filme. A garota melancólica, de olhar atonal e falas doces, dá lugar a uma representação selvagem, efusivamente rosa. Ao completar sua trajetória de formação, a sabedoria de Luiza não é da razão, mas do instinto. Essa figuração da heroína retoma pontuações ao longo do filme sobre a dor, as sensações, as feridas, a doença. As sensações mais primitivas do humano são reprimidas no espaço contemporâneo pela técnica da vida moderna e seus estímulos de consumo, padronização comportamental e supressão da espontaneidade. A heroína, artífice da retomada da cidade, traz em sua figuração uma *utopia regressista*, o último dos impasses dicotômicos do filme. Pois, a utopia mira o futuro e as intenções para o devir pós-filme (que se encerrará em breve). Realizar significa, por sua vez, retornar a um estado primitivo, abandonar as premissas do racionalismo e da modernidade em favor de uma selvageria que retorna sua atenção para os fluidos, a carne, as entranhas do corpo. A *utopia regressista* de *A Alegria* é o lugar da epiderme, das sensações, da comunhão com a tribo.

Se desperta daí uma euforia selvagem, contaminando as personagens com o vírus da rebeldia como uma doença contagiosa a dar uma nova cara para o mundo, essa feição é de uma brincadeira cor-de-rosa, um faz de conta, onde tudo pode acontecer. O jogo de dualidades da trama sustenta a incerteza no ar, jogando com polaridades na busca de figurar o conflito. Mas o radicalismo de sorvete do filme derrete fácil, e o elogio à selvageria, brincadeira, amizade, ao grupo e à própria fabulação que *A Alegria* contém cria esse curto-circuito onde o desejo de cinema e de revolta parecem brincadeira doce, fábula infantil ou fantasia pós-moderna. O problema, não temos dúvida: está aqui, ali, em todo o lugar. Entretanto, muitas energias ficam em suspenso. O enfrentamento por elas mobilizado fica para o próximo recreio.

A porta fechada

Os Monstros continua a trajetória iniciada em *Estrada para Ythaca*: o que lá era alegoria, agora reverte-se em energia bruta. Em ambos, o coletivo formado por Ricardo Pretti, Luiz Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes divide as funções de criação e encarnam as personagens principais. Tanto lá como cá, o fracasso é um estado do universo ficcional, o ponto de partida para o conjunto de relações das personagens ao longo da trama. Ainda como seu antecessor, a opção por certa postura diante deste mundo fracassado é central. Contudo, uma pequena diferença entre os dois transforma todo o jogo: enquanto em *Estrada para Ythaca* o fracasso se materializa no emblema da morte incorporado no melhor amigo, de onde se irradiaria as outras construções do filme e um conjunto de relações entre as personagens e sua postura diante do mundo, em *Os Monstros* o estado do fracasso está nas relações.

Logo na primeira cena, João, personagem de Luiz Pretti, é enxotado de casa por sua companheira. Enquanto a mulher coloca as roupas de João numa mala e a deixa na porta de casa, o rapaz faz um solo improvisado de flauta com som de saxofone na laje, com o horizonte da cidade de Fortaleza ao fundo. O casal não se conversa, apenas um olhar frio e abismado sela a interação entre os dois. O casal difere em tudo: João se veste de forma desleixada, como se estivesse em casa o dia todo, tem um olhar melancólico e movimentos esparramados; a mulher é assertiva, bem vestida, parece trabalhar fora num emprego fixo, seus gestos são decididos e definitivos. Não há toque nem divisão de espaço: João permanece na laje, enquanto a mulher ocupa o espaço da casa. João não reage à atitude da mulher, ensimesmado no próprio solo musical. O personagem está apartado de sua relação íntima, por razões sugeridas pelos elementos de composição da cena, e também de sua relação social: toca música sozinho com a cidade ao fundo, cenário distanciado por uma relação figura-fundo que divide o primeiro do segundo plano da imagem bastante marcada pela distância focal, além da sensação de um “falar sozinho” criado pelo acanhamento de João portando o instrumento. Ele toca para si, não para a cidade. A companheira joga a mala e fecha a porta enquanto João se alivia na música. Esta porta fechada é o primeiro dos muitos gestos de recusa e rompimento de *Os Monstros*.

Enxotado pela companheira, João procura seus amigos Joaquim e Pedro, dois técnicos de captação de som direto de cinema, encarnados respectivamente por Pedro

Diógenes e Guto Parente. Os dois trabalham numa filmagem em estúdio, cuja cena relegada ao fora de quadro não é vista em nenhum momento, se fazendo presente apenas na banda sonora. Seu conteúdo nos leva a crer tratar-se de um melodrama estilo televisivo, dado a quantidade de clichês nos diálogos dos atores nessa cena não vista. Os dois técnicos se olham, balançam a cabeça negativamente, em desaprovação do que veem, insatisfeitos com o trabalho pouco instigante. Ao longo do filme, os três amigos reclamam de seus trabalhos. João se acha incompreendido, pois sua música não tem interlocutor. Ele não consegue o sustento a partir de sua arte. Já Joaquim e Pedro estão infelizes com esse trabalho de encomenda. Odeiam as filmagens que realizam, trabalho sem sentido, pois não existe espaço de criação, sendo apenas mais um enlatado para garantir o dinheiro do mês a custo da energia criativa reprimida. A conversa dos três sobre a situação artística e financeira coloca uma dicotomia de difícil conciliação: o trabalho garante o sustento, mas emperra a satisfação pessoal; esta, por sua vez, vem do “trabalho de verdade”, ou seja, realizar seus interesses artísticos, mas não tem interlocução no corpo social, apenas no interior do próprio grupo. A conciliação impossível entre as esferas econômica e criativa requer uma tomada de posição.

Os Monstros reflete essa dinâmica a partir de um jogo de recusas entre as personagens e o corpo social, que se inicia no rompimento da relação íntima de João, e se desdobra ao longo do filme. Primeiro, Joaquim e Pedro entram em conflito com outros profissionais do set de filmagens. A cena se desenvolve entre Joaquim e Pedro em quadro, sobre um fundo escuro e luz pontual lateral. Os dois estão, por assim dizer, na periferia do set de filmagem, já que nenhum outro profissional nem qualquer sinal de cenário é vislumbrado. Um ator dialoga com os dois fora de quadro, demandando um outro tipo de microfone, pois o que está usando atrapalha sua concentração. A exigência caprichosa do ator sem rosto e sem nome é a gota d’água para os rapazes. Eles se recusam a atender o ator e decidem abandonar o trabalho com um raivoso dedo do meio de Pedro para o fora de quadro, deixando a equipe escandalizada com a atitude dos rapazes.

Em seguida, João toca em um bar de classe média cujo dono é um amigo do músico. O estabelecimento está cheio de jovens conversando enquanto bebem, sem prestar atenção ao músico no palco. Apenas Joaquim e Pedro, numa mesa mais ao fundo, parecem interessados no som do amigo. O plano aberto bastante engenhoso ressalta os dois amigos espectadores em primeiro plano; João, no palco, em escala

reduzida no plano de fundo da imagem; e uma massa de anônimos entre os dois ocupando grande parte da tela. A câmera fecha em close do músico enquanto ele parece hipnotizado por seu solo improvisado. Alguns vultos passam na frente da lente. Um lento movimento de zoom abre o plano para um quadro similar ao geral anterior e revela o bar vazio. Somente Joaquim, Pedro e Antônio, o dono do bar, acompanham o improviso musical, melancólico, raivoso e angustiante, até o fim. A recusa do público motiva o dono do bar a dispensá-lo, devido à necessidade de mais movimento de clientes no estabelecimento. Num arremate cômico do plano, João sai de quadro, deixando Antônio sozinho, enquanto uma dupla de jovens engomados tocam, com violão e voz, uma canção de Djavan. O público recusa a música desafiadora de João em favor do reconhecido sucesso radiofônico.

A esfera íntima retorna como possibilidade de prazer numa festa, para qual os três amigos vão na mesma noite do show fracassado. É o único momento de interação dos três protagonistas com uma coletividade, quando dançam agitados em meio aos convidados da festa, e depois em momentos isolados de busca de satisfação pessoal no contato com o outro. Esses momentos, porém, rebatem a distância e a recusa de maneira diferentes. Pedro está num colchão trocando uns amassos com Joana, sua paquera atual. Eles conversam e Pedro deixa muito claro seu desejo de ter algo mais, aprofundando a relação. “Eu não tenho medo mais” diz o rapaz, antes de se abrir por inteiro, declarando “eu te amo” para a garota. Ela, por sua vez, não retribui e a conversa do casal se encaminha para o desencontro dos afetos. O mesmo desencontro de Joaquim com uma atriz, aparentemente a dona da casa. O casal dança, se beija, toma vinho e conversa. Em dado momento, a mulher afirma morar em Fortaleza há dois anos. “E como foi que a gente nunca se encontrou antes?”, indaga Joaquim. Já João dança com uma garota quando sua companheira entra na festa, vê o ex-marido e ele, então, abandona a garota desconhecida para dançar com a mulher que o deixara, na vã esperança de um retorno que não acontece: João é acordado no dia seguinte largado na porta da casa de Joaquim e Pedro. No universo de *Os Monstros* não apenas as relações profissionais e artísticas não se conciliam com os anseios do corpo social como as relações afetivas são também uma batalha contra a distância – do tempo, do espaço, do afeto. João, Joaquim e Pedro tornaram-se objeto estranho dentro desse organismo social contemporâneo, onde até mesmo dizer “eu te amo” é um ato desmedido. Os três são “amadores” em amplo sentido, como defende João em conversa com os amigos na praia: o amador é apaixonado, enquanto o profissional se

acomoda. Amar é sair da zona de conforto e arriscar-se no terreno da paixão sem esperar nada de ninguém. A festa marca a ruptura do próprio filme. Depois dela, os três companheiros estão conscientes de sua alma de amador e a postura a ser seguida.

Os Monstros arma, formalmente, o jogo de recusas latente na trama. As cenas se desenrolam em espaços de conflito e aceitação fatiados de acordo com as interações das personagens. É o espaço físico quando João é enxotado de casa pela companheira, do bar quando o público abandona seu show ou da cidade que impede os encontros, como apontado por Joaquim. Há ainda um espaço imaginário do sonho de João, invadido pela assombração de sua ex-companheira cantando “Cry Me A River”, invasão essa que se repetirá no terreno do afeto quando João busca refúgio nos braços de outra mulher, mas tem o alívio interrompido pela aparição da ex-esposa na festa. Ainda no espaço do afeto, há Pedro declarando seu amor para Joana sem a recíproca. Mas o principal conflito está no espaço do plano: o fundo separado da frente no início, quando João toca sozinho, para todos e para ninguém; o fora de quadro para onde são relegados os profissionais do set de filmagem que Joaquim e Pedro abandonam; o plano próximo no bar, recusando o público, e abre para um zoom que realça a recusa do público em relação ao show, demarcando a fratura, pela própria moldura do quadro, entre o artista e o corpo social. Há uma ruptura marcada entre os protagonistas e os “outros”. A relação de recusa da trama se acentua no terreno simbólico da *mise-en-scène* que aparta, em suas variadas construções, personagens e mundo, seja nas ideias proferidas pelos amigos sobre o trabalho criativo e o trabalho funcional ou na recusa em dar especificidade à massa de clientes do bar e corpo para os membros do set de filmagem. Pensando mais profundamente, essa demarcação ostensiva da relações é a diferença entre a transposição alegórica e a matéria de bruta que diferencia *Estrada para Ythaca* desse filme: aqui os protagonistas são personagens mais delineados, com nomes, profissões, modos de agir e interesses diferentes, por mais que possam se aproximar. A trama geral tem um movimento dramático mais acentuado e as cenas articulam um desenvolvimento mais perceptível rumo ao clímax do filme. Nesse sentido, *Os Monstros* é um filme mais complexo ainda que o impulso de *Estrada para Ythaca* seja mais envolvente. Os dois filmes, a meu ver, são descrições, uma mais alegórica e outra mais brutal, de uma fratura com o mundo a partir do emblema do fracasso. A mesma intensidade geral do filme – mais diluída e melancólica em *Estrada para Ythaca*; incisiva e angustiante em *Os Monstros* – reflete a inflexão na afirmação das posturas a serem tomadas.

Pois a questão dos espaços de recusa se potencializa na parte final do filme. Os três encontram Eugênio, um guitarrista regressado de uma longa viagem a um lugar triste, melancólico, repleto de fantasmas o qual o rapaz quer deixar para trás. Sentados numa mesa de bar, eles estão felizes de estarem juntos e brindam à liberdade. A alegria dos amigos contamina a *mise en scène* e, após a chegada de Eugênio, o filme ganha uma espontaneidade inédita. *Os Monstros*, apesar de seu discurso pela liberdade e criação, é um filme rígido. São poucos os movimentos de câmera e a construção dos planos reforça o isolamento das personagens. As atuações acentuam o mal-estar dos três com poucos gestos e corpos mais tensos – ao contrário da languidez de *Estrada para Ythaca*. A chegada de Eugênio parece completar algo, como se o pacto firmado na cena da praia por João, Joaquim e Pedro – os jovens entendem o interesse mútuo um no outro: João sabe que seus únicos ouvintes são Joaquim e Pedro; os dois, por sua vez, se sentem inspirados pela música de João – só alcançasse a plenitude com a volta de Eugênio. Agora eles podem “ser livres para criar”.

Então, num espaço na casa de Joaquim e Pedro, tem lugar uma *jam session* de *free jazz* na qual João e Eugênio tocam flauta e guitarra enquanto Joaquim e Pedro gravam o improviso. Os quatro estão sem camisa, o cômodo tem paredes brancas e portas de vidro cobertas com jornal. A *jam session* dura mais de dez minutos, filmada em dois longos planos-sequências nos quais a câmera se move livremente, afastando-se e aproximando-se das personagens sem seguir uma estrutura rígida. A câmera participa da *jam session*, improvisando sua movimentação ao redor do grupo. O conjunto de relações em crise ao longo do filme é colocado em colisão aqui: apartados de corpo social que visa o mercado e o valor de troca das coisas – inclusive a arte – o grupo recusa o mundo, trancando-se num espaço para praticar sua música com os ouvintes que são estimulados por ela. Recusam o corpo social ao se fecharem no espaço; recusam seus pressupostos ideológicos ao improvisar uma música sem linha melódica clara e construção formal apreensível, desenrolando-se por um tempo longo – como música e como plano – sem um fim (com certeza essa música nunca tocaria na rádio); recusam, também, afetivamente, ao afirmar o pacto de interesse mútuo, tocando só para quem se interessa, mesmo que isso se reduza ao grupo de amigos – reforçado pela sinopse do filme: “Nenhum homem é um fracasso quando tem amigos”. No limite, há um rompimento também com nós, espectadores, também relegados a uma espécie de fora de quadro: a longa duração e a falta de finalidade

dramática da *jam session* coloca o espectador no mesmo lugar dos clientes do bar cenas antes. Quem quiser, vê até o fim; quem não quiser, pouco importa, é só sair. Assim, se estabelece um pacto entre os amigos que saúda o amor, a criação e a liberdade – os três ganham sinonímia no filme –, algo impossível de se realizar na sociedade, no fora de quadro, no outro. As relações interpessoais, o amor e a criação não são possíveis no contexto atual do ofício sem paixão, reino absoluto do mercado e do profissionalismo cínico. O filme tenta reestabelecer uma ligação “amadora” com a arte que o mercado excluiu de seu negócio. Eles criam, como desejavam, e ao criar, recusam – o ritmo, a ideologia e o espaço do corpo social contemporâneo.

Os Monstros é, nesse sentido, uma autoafirmação: discorre sobre a própria condição do artista como um amador, um criador livre. Sua inspiração é a parceria, não o dinheiro. A criação transcende, é libertadora. Ao final da *jam session*, os quatro estão cansados, pois o ofício da criação é extenuante. Por outro lado, é recompensador: deixa o artista leve, livre dos fantasmas do passado e da solidão de seu isolamento frente ao corpo social na medida em que descobre novos parceiros. Ao mesmo tempo que representa sua condição, elogia esse artista. O artista apartado de *Os Monstros* tem amor mais valioso que qualquer resposta; a criação é uma forma de libertação de uma sociedade utilitarista, monetária e calcada na eficiência do produto final. A arte, então, torna-se um processo doloroso e extenuante; mas basta em si mesma, na sua “verdade criativa”. João, Eugênio, Joaquim e Pedro são *monstros* dentro da estrutura social, jovens com imensa vontade de realizar algo artístico, porém apartados da criação pela necessidade de sustento numa sociedade que só valoriza o vendável. A recusa dos paradigmas do corpo social é outra forma de resistência. Por sua vez, os monstros criam aqui dentro enquanto o mundo euforicamente fracassa lá fora.

Imagens do estranho

Abduzido, selvagem, monstro... o jovem cineasta contemporâneo projeta de si uma imagem do estranho. São figuras extremas, disformes, à parte da sociedade, num

conflito inconciliável. Por sua vez, esse estranho é produto dessa mesma sociedade retratada nos filmes⁴³.

Seja a morte, o fim do mundo e a recusa social, os três filmes assinalam a necessidade de posturas extremas: a guinada ao cinema perigoso, divino e maravilhoso de *Estrada para Ythaca*, a retomada pela via da selvageria em *A Alegria* e a recusa revoltada em *Os Monstros*. Ao mesmo tempo que descrevem uma situação-limite para suas personagens, sustentam a reação frente ao retrato do mundo, sempre com o sinal da resistência necessária. Não somente apresentam as possibilidades diante da encruzilhada como amealham o rumo certo, obviamente, aquele praticado por suas personagens dentro da trama. Os filmes olham para o futuro, a tática de ação e o modo de ser radical frente a uma relação acumulada da geração com a realidade.

Entretanto, os três filmes carregam uma contradição inerente. Enfrentar, retomar ou recusar o mundo tem seus riscos evidentes, mas o grande problema aqui é o curto-circuito do elogio da necessidade de ser radical sem o confronto próprio da radicalidade com as estruturas. Pois, nos três filmes, a relação entre personagens e realidade-limite está delineada, mas vão até os limites desse limite, nunca além dele. Uma radicalidade sem ônus: a resistência é, numa potencialização do passo de *Sábado à Noite*, um retorno à introspecção, numa reafirmação a todo custo dessa “postura necessária” sem colocá-la no ringue, um desejo de explodir o mundo sem sujar as mãos. Evidentemente, *Estrada para Ythaca*, *A Alegria* e *Os Monstros* repõem, em relação ao otimismo consumista do cinema comercial brasileiro do fim da década, um mal-estar em ponto de ebulição. Porém, a relação violenta que os filmes colocam como ponto de partida desembocam numa morosidade festiva (*Estrada para Ythaca*), um faz-de-conta de condomínio (*A Alegria*) ou um grito no vazio (*Os Monstros*). O acanhamento mobiliza recusas, mas não leva a forma ao limite e, sim, a um repouso sobre o lastro dessas posturas radicais.

⁴³ “Todas as sociedades produzem estranhos. Mas cada espécie de sociedade produz sua própria espécie de estranhos e os produz de sua própria maneira, inimitável. Se os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo – num desses mapas, em dois ou em todos três; se eles, portanto, por sua simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente, confuso o que deve ser uma coerente receita para a ação, e impedem a satisfação de ser totalmente satisfatória; se eles poluem a alegria com a angústia, ao mesmo tempo que fazem atraente o fruto proibido; se, em outras palavras, eles obscurecem e tornam tênues as linhas da fronteira que devem ser claramente vistas; se, tendo feito tudo isso, geram a incerteza, que por sua vez dá origem ao mal-estar de se sentir perdido – então cada sociedade produz esses estranhos.”, Cf. BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

Os emblemas de *Estrada para Ythaca*, *A Alegria* e *Os Monstros* esboçam uma cartografia do radicalismo. O mundo no qual monstros e selvagens surgem é habitado por um corpo social cujo o cinismo, a perda da afecções e a comodidade vem acompanhados da ausência de definição, identidade ou modulação. São “eles”, “os outros”, “o manicômio”, “os merdas”. Os três filmes tentam equacionar posturas diante desse mundo, não para transformá-lo ou confrontá-lo e, sim, para encontrar saídas para sua própria problemática na relação. O *radicalismo acanhado* da geração como forma: afirmar as posturas dos sujeitos diante (dos conflitos) da realidade, apontando o seu lugar na relação com o mundo filmado e mantendo a distância perigosa do dissenso retraído na melancolia de afirmar com potência seu próprio radicalismo.

5. Potências do mal-estar

O *novíssimo cinema brasileiro* alcança feição instigante com *Estrada para Ythaca*, *A Alegria* e *Os Monstros* a partir da autoafirmação desse esquema de subjetivação do indivíduo numa vida comunitária modesta, norteadas pela ideia do fracasso e com o grupo, ligado pela amizade, como política.

Essa autoafirmação, por sua vez, não está isolada de um processo cultural maior, permitindo a formação dessa geração de jovens cineastas ao mesmo tempo que cria novos desafios práticos a serem enfrentados. Nesse sentido, a autoafirmação estética parece um impulso expressivo de uma geração fomentada pela troca de ideias sobre o cinema, em novos espaços culturais de debate e fruição cinematográfica, desdobrando-se na produção conjunta de obras com mais ou menos os mesmos referenciais.

Ao mesmo tempo, se aprofunda um processo de segmentação do cinema no país, com marcas indelévels na produção brasileira. No âmbito da exibição, os espaços se dividem geograficamente nas grandes cidades do Brasil entre circuito de rua, com filmes mais artísticos, e salas de *shopping centers*, dedicados em geral ao cinema mais comercial. Experiências como os “Arteplex”, aparentemente uma tentativa de conjunção de diferentes vertentes do cinema, no limite, acabam revelando o fundo violento do processo: filmes de arte e comerciais são exibidos no mesmo complexo de salas, mas profundamente segmentados dentro deste espaço. A convivência “pacífica” se possibilita por um perigoso silêncio cultural, onde o filme pequeno pode ocupar seu acanhado casebre no grande rancho do mercado porque o filme comercial vai sustentar o negócio. A obra menos convencional continua marginalizada enquanto Woody Allen, Almodóvar e Tarantino, totens da grande arte cinematográfica atual, continuam ocupando a maior parte das salas, vendendo ingressos, sendo debatidos nos jornais e cafés gourmet...

Os modos de financiamento, como os adotados pela RioFilme e o Fundo Setorial do Audiovisual, reproduzem essa lógica no âmbito da produção, injetando na raiz do processo a questão. As ditas “chamadas”⁴⁴ das linhas de financiamento das agências de fomento esquematizam uma série de perfis para todos os gostos e delírios: com distribuidor, sem distribuidor, com canal de exibição, sem canal de exibição, núcleo criativo, laboratório de criação, obra de retorno financeiro, obra de pesquisa estética... O primeiro trabalho dos produtores é encontrar seu lugar na repartição pública do dinheiro, reproduzindo uma lógica de balcão de negócios que serve para a construção civil, a agricultura, a indústria automobilística e o microempresário. Por que não serviria ao cinema? O modelo de financiamento via Fundo Setorial, o grande agente da produção nacional hoje, espelha um banco de desenvolvimento e não uma política pública. Esta já está entregue aos bancos há muito tempo: Caixa Cultural, Centro Cultural Banco do Brasil, Espaço Unibanco e Unibanco Arteplex (*in memoriam*), Itaú Cultural...

Portanto, nesse contexto de segmentação da cultura – que desconfio não atingir apenas o cinema – não surpreende a autoafirmação de um projeto jovem e incipiente cujas trocas e possibilidades parecem tão positivas. Por outro lado, não surpreende, também, os estigmas de “cinema de Tiradentes” ou o uso pejorativo do termo *novíssimo* para rotular a jovem produção que se aproximava de alguma forma das características até aqui apontadas. Esse efeito colateral da autoafirmação é questionado em alguns filmes, cujo mal-estar impotente da geração é transfigurado numa força de conflito instigante. Se o mundo recluso e utópico do final de *Os Monstros* motiva reações ao ideal estético da geração, há filmes criando ruídos interessantes quanto ao tripé sujeito-coletivo-amizade.

O avesso do avesso

Pacific, de Marcelo Pedroso, se inicia com planos bastante instáveis e ruidosos do mar, nos quais é possível vislumbrar um barco onde o sujeito que porta a câmera e fala as palavras que ouvimos está. Sem saber muito bem o que motiva este plano-subjetivo apressado e tão incômodo, rapidamente o foco da cena se revela: um grupo

⁴⁴ Afinal, o burro segue a cenourinha.

de golfinhos nadando rente ao navio, para a alegria do sujeito com a câmera e euforia das pessoas ao redor, também portando suas câmeras portáteis. Até que uma frase arremata o plano, em meio à felicidade do homem filmando: “Agora sim! Eu já ia pedir meu dinheiro de volta!”

A fala é desconcertante. Rebate do visível para o sujeito que empunha a câmera, na medida em que aquela imagem ganha seu significado pelo valor de troca imposto por aquele que filma. E não temos qualquer referência palpável sobre isso. Sabemos apenas que aquela imagem representa algo de valor, comprado por alguém que deseja justificar a quantia investida usando registro da imagem.

Isso fica mais claro no momento seguinte, quando cartelas explicam o dispositivo de *Pacific*:

Cartela 1: Em dezembro de 2008, uma equipe de pesquisa participou de viagens a bordo do cruzeiro Pacific

Cartela 2: No navio, a produção identificou passageiros que estavam filmando a viagem, sem realizar qualquer tipo de contato com eles

Cartela 3: Ao fim do percurso, eles foram abordados e convidados a ceder suas imagens para um documentário

Entre essas cartelas e o título, vemos duas pequenas cenas: na primeira, uma mulher aprende a usar a câmera, sob instruções de seu marido, no quarto ocupado pelo casal no navio; na segunda, vemos um número musical apresentado no cruzeiro, uma encenação kitsch apropriando-se da estética – mais cafona ainda – de um musical da Broadway, da canção “New York, New York”.

Tomo esses primeiros momentos, até a cartela do título do filme, porque contém, de modo introdutório, algumas questões importantes. A mais evidente é a engenhosidade de seu dispositivo: *Pacific* é um catado de imagens produzidas pelos próprios passageiros do cruzeiro sem a finalidade de se tornarem públicas. São imagens privadas, cedidas para a produção do longa, articuladas de acordo com um sentido para além delas. Mas também são espontâneas em seu limite, imagens possíveis apenas porque produzidas num contexto que não é o do cinema ou da produção de um filme. Isso já denota o desejo do realizador Marcelo Pedroso em se fazer invisível em *Pacific*. Noutras palavras, não falar de si, mas do “outro”, a partir de imagens produzidas por esses sujeitos e articuladas – não sejamos inocentes – por Pedroso como a visão que o realizador pernambucano tem dessas pessoas.

Mas, quem é esse outro? Não se trata apenas de uma questão inicial para o dispositivo, como também a principal motivação do filme. Nos poucos minutos da introdução de *Pacific*, vislumbra-se um sujeito genérico com alguns traços apreensíveis: participa de cruzeiros marítimos para lugares de beleza natural evidente (tem até golfinhos!), tem como imaginário a cultura de mercado (estrangeira, de preferência), o contrapeso para a satisfação é o valor do dinheiro e, principalmente, está aprendendo a produzir as próprias imagens com as câmeras digitais caseiras, barateadas e popularizadas ao longo dos anos 2000. Isso é fundamental para entender a complexidade do dispositivo de *Pacific*, pois não se trata apenas de responder à pergunta “quem é esse outro?”, mas de apreender uma resposta possível a partir das imagens produzidas por esses sujeitos. Se até a cartela do título esse “outro” é genérico, o restante do filme é algo como um encontro com esse “outro” mediado pelo(s) dispositivo(s). O campo experimental é o mesmo de *Sábado à Noite*: partir do genérico para o específico, construindo um painel sobre o “outro” a partir dos encontros, fazendo do espaço um laboratório para a subjetivação dos indivíduos. A atenção está tanto no objeto filmado quanto no sujeito portador da câmera e é impossível dissociar essa relação.

A diferença fundamental está na modalidade do outro. A geração se interessou, em geral, por figuras com as quais poderia compartilhar algo, voltando-se para personagens que despertavam de imediato algum carinho ou simpatia. Os anônimos da noite de Fortaleza, os boiadeiros do interior de Minas Gerais, Dindi, as mulheres de Curralinho, os camponeses de *As Vilas Volantes*, Acácio, Bianca, os anônimos contadores de histórias de *Conceição*, são sujeitos que inspiram certo respeito por parte dos artistas, a ponto de merecerem a atenção das narrativas com suas construções de personalidade que davam especificidade de caráter, registro de suas ações e memórias, potência para seus corpos e existências. Os inimigos, a sociedade mecanizada e consumista, ficaram relegados a um espaço de indeterminação, genérico em sua composição, cuja potência é ameaçadora: “eles”, o mundo em vias de acabar de *A Alegria*, o hipermercado invisível e o açougueiro tipificado de *Meu Nome é Dindi*, o homem de terno de *Ythaca*, a massa de espectadores de *Os Monstros*. O outro-personagem nos filmes dessa geração são figuras exemplares, modelos, sujeitos os quais se deseja próximo, alvos da cordialidade do artista. O outro-de-fato, o diferente, é inimigo, está relegado ao fora de quadro e à invisibilidade.

Pacific se detém exatamente sobre essa sociedade omitida nos filmes de sua geração: a sociedade do consumo, cujo prazer está associado ao valor de troca e à satisfação do sonho mediado pelo dinheiro. Desde a primeira cena, onde a beleza da imagem está associada ao que foi pago para estar ali filmando, *Pacific* mostra uma viagem rumo a Fernando de Noronha – o “paraíso”, tratado como tal por todos no cruzeiro – na qual todos os sujeitos interagem com o mundo ao redor, o espaço restrito do navio, pelo lado financeiro. Assim, os elementos presentes nas poucas cenas da introdução vão se desdobrar em características compartilhadas por vários indivíduos, como um discurso de comunidade embarcada rumo ao Paraíso, viagem esta adquirida em parcelas múltiplas no cartão de créditos, como deixa antever uma das personagens ao entrar no navio. Participar de um cruzeiro é, principalmente, um sonho, junto com “paraíso”, a palavra mais dita pelas personagens. O dinheiro é ressaltado a todo momento. As pessoas prestam a atenção ao valor das coisas como forma de entender sua “especialidade”: o cardápio gratuito é mais saboroso e indica tudo que se pode usufruir, o chopp à vontade merece uma solenidade, o funcionário do navio tem uma “vida boa” porque recebe para trabalhar no “paraíso”. É a lógica da quantidade, e por isso se toma muita cerveja, muitos drinks, come-se do bom e do melhor, reclama-se da piscina com pouca água. Tudo tem que ser realizado no exagero e até a saúde, na canção entoada em grupo na virada do ano novo, tem que ser acompanhada de muito dinheiro e em quantidade suficiente para dar e vender. O dinheiro é a mediação dessa sociedade onde o consumo dá a medida do prazer, e consumir mais é a chave do paraíso, este também objeto de consumo.

Mais que isso, o consumo é acesso também à imagem, base material para *Pacific*. Chama atenção a quantidade de câmeras fotográficas e filmadoras ao longo do filme. Na sequência do traslado de van entre o aeroporto e o navio, uma gravação da empresa de turismo afirma ter certeza de que os passageiros viverão “momentos inesquecíveis que guardarão na memória”. Mas a memória aqui tem de ser registrada com as câmeras portáteis quase onipresentes. As imagens de *Pacific* demarcam isso na utilização das vozes das pessoas que filmam, na maior parte do tempo, descrevendo suas ações para além do que é visto, narrando ininterruptamente seu cotidiano no barco. A imagem mostra, mas não basta; é necessário narrar e marcar presença nelas: reflexos nos espelhos, filmagens em posição de *selfie* e troca daquele que filma para todos aparecerem são procedimentos corriqueiros. Além disso, os registros revelam a indústria cultural permeando o imaginário dos passageiros: o

rapaz que imita Faustão e Sílvio Santos, o casal parodiando a famosa cena da proa de *Titanic*, os espetáculos de musicais da Broadway, os sucessos radiofônicos tanto nacionais quanto estrangeiros. Até mesmo a Bossa Nova é retomada num registro kitsch mais próximo de um olhar norte-americano que brasileiro. Todo esse caldo extraído das imagens revela uma potência do sujeito que só se basta na euforia consumista. *Pacific* é uma arca de Noé festiva rumo ao paraíso do consumidor, exclusivo para aqueles que compraram sua passagem.

Mas fora os registros, *Pacific* é a articulação dessas imagens espontâneas em primeira pessoa que contam, de certa forma, o cotidiano da viagem. E as construções de montagem constituem um painel mais ou menos homogêneo desses sujeitos formalizados por esse grande navio-dispositivo. Pedroso tenta, nesse sentido, realçar os aspectos já apontados das imagens de modo a construir um retrato de um grupo, e não visões distintas das personagens. Nesse sentido, *Pacific* é semelhante a *Um Lugar ao Sol*, de Gabriel Mascaro, parceiro de produtora de Pedroso nos primeiros filmes. Em *Um Lugar ao Sol*, Mascaro entrevista donos de coberturas de prédio nas principais capitais brasileiras. O fim é claro: filmar os ricos como se estivesse genuinamente curioso e deixar que se enforcem com a própria corda. O filme é combativo, mas se aproxima da pegadinha. *Pacific* está mais para vídeo-cassetada: as pessoas se expõem e pagam mico em imagens produzidas por si próprias e entregues de bom grado ao realizador. Mais que isso, *Um Lugar ao Sol* arma um discurso da classe alta a partir da montagem de depoimentos realizados em lugares e momentos diferentes. O teor único da visão de mundo dos entrevistados é conduzido pelo tom sarcástico construído na montagem. Em *Pacific*, a coisa vai em outra toada, pois as personagens compartilham a mesma viagem, o mesmo espaço, os mesmos eventos. *Pacific* constrói uma comunidade: as pessoas levam o mesmo ritmo de vida, praticando atividades comuns, dividindo espaços e ligando-se pela felicidade de estar realizando o mesmo sonho.

E, então, *Pacific* pode causar um assombro, pois este retrato, como contraponto à invisibilidade desta comunidade de consumo nos filmes do *novíssimo cinema brasileiro*, se mostra de uma semelhança questionadora. Após a cartela de título do filme, *Pacific* adota a linearidade narrativa para acompanhar o traslado das personagens – a primeira filmagem é de uma família saindo de Porto Alegre e chegando ao aeroporto de Recife – pela capital pernambucana rumo ao navio até a chegada em Fernando de Noronha – o paraíso. Retoma a seu modo o deslocamento

como um dispositivo de formatação de sujeitos. Como em *Estrada para Ythaca*, as personagens não tem nomes próprios (mesmo se citados aqui e ali) e são reconhecíveis pela camada aparente das cenas: o brincalhão, o homem de chapéu, o tiozão de bigode, a tia, a mãe. Pode-se dizer que a construção de *Pacific* se assemelha à mecânica do grupo de *Ythaca* e todas as personagens se sujeitam ao ritmo da viagem, com a aceitação das dinâmicas coletivas com suas posturas éticas e estéticas de cruzeiro: o espetáculo brega-chique, a festa tropical e o jantar do comandante fazem as pessoas sentirem-se na Broadway, falarem espanhol e vestirem suas melhores roupas sob o auspício da euforia de participarem daquela comunidade. Se a amizade é a política que move a resistência contra um mundo em vias de se extinguir, a política do cruzeiro Pacific é a extravagância que o dinheiro pode comprar. As ligações afetivas são mediadas pelo sonho do dinheiro e o resultado é a felicidade, compartilhada por todos os passageiros na virada do ano novo. Troque Ythaca por Paraíso e o problema está posto.

Se o *novíssimo cinema brasileiro* (des)centrou-se em figuras do estranho, monstros, selvagens diante da modernização contemporânea, relegando para fora de quadro essa sociedade a qual se contrapunha, *Pacific* mostra o avesso do avesso, dando corpo, rosto e afetos para a sociedade “deles”. Aqui são os trabalhadores, os empregados, os cantores e bailarinos que são generalizados. Contudo, a métrica é similar: a potência da subjetividade pela produção de imagens espontâneas, a busca pela comunidade, a euforia do grupo. O espelho em negativo (do negativo) está aparente na felicidade de sua autoafirmação. Uma felicidade comprada que garante um lugar no Paraíso – e, mais uma aproximação: por que seria necessário ir para o paraíso senão por causa do fim do mundo?

Vislumbro potências nesse assombro. Um mal-estar fundamental de ver esse outro tão diferente expondo-se de forma imprevista, algo que vai se diluindo no decurso do filme ao percebermos que são seres humanos curtindo sua felicidade mesquinha, mas (momentaneamente) verdadeira. Um questionamento profundo de, afinal, por que eles estão felizes se, como os filmes mostram, o mundo está ruindo. O emblema do fracasso é colocado em crise. Para as personagens de *Pacific* a morte não parece um problema e o horizonte é o paraíso. Essa sociedade em sua feição eufórica do consumo como fim e o dinheiro como mediação carrega uma felicidade frágil, já que a baliza só se sustenta na quantidade, mas robusta. Mesmo a revolta é produto do consumo: em dado momento, uma mulher percebe a câmera ligada e reclama do

atendimento, da quantidade de água na piscina e fala em pedir o dinheiro de volta. Do mundo nada se leva e a sociedade de consumo cria sujeitos consumidores, seja lá onde isso vai dar. A instabilidade do comportamento de câmera é quase insuportável e se torna um grande comentário do realizador sobre esta comunidade, pois se há uma felicidade quase plena, ela convive com o instável vai e vem do todo – o navio que balança, a câmera que treme, as pessoas que não param de se mexer. Então, *Pacific* dá feição consumista ao outro como até então o cinema de sua geração não fizera, problematizando os retratos da realidade e o emblema do fracasso.

Por último e decorrente disso, a semelhança métrica do avesso com seu avesso: no cruzeiro, a mediação do dinheiro, a euforia e o espetáculo kitsch enquanto que na estrada para Ythaca os fatores mudam para a amizade, o fracasso e a tradição moderna do cinema brasileiro. Isso sugere um modo de funcionamento da sociedade brasileira que, em sua esfera pública, trocou o debate pelo consenso, o confronto pela distância, as interações e misturas pela segmentação. Noutro passo, ambas as visões são produtos da mesma sociedade, reações distintas para o consumo como modo de sociabilidade. E, portanto, não é tão verossímil essa autoimagem à parte do *novíssimo cinema brasileiro*, como se sua feição radical fosse confrontadora das estruturas do corpo social. Estamos todos nesse mesmo barco.

Pacific problematiza o *radicalismo acanhado* da geração ao figurar a imagem ausente naqueles filmes que se auto postularam como mais radicais, sugerindo que as posturas diante da realidade não são nem lá nem cá, talvez um limbo de interlocução que a geração não construiu, porque não se interessou muito até então em confrontar de fato. Por outro lado, o dispositivo de *Pacific* impõe outra falta: a do realizador em contato com esse outro, impossibilitando o confronto direto. O dispositivo, como uma caixa de proteção, mantém certos limites seguros do debate e da implosão. E mantém o impasse das formas que apontam necessidades, problemas, conflitos, mas não confrontam seus limites.

A crise dos emblemas

Em *Os Residentes*, um grupo de artistas compartilha uma casa em uma cidade periférica do mundo globalizado da arte e planeja ações de intervenção artística que se

misturam com atentados terroristas ou atos de guerrilha. Mas talvez isso pouco importe: as personagens pouco são; existem. A fábula não se desenvolve, desenrola, e as sequências não são encenadas, e sim, performativas. O filme é uma sequência de esquetes dividida em nove grandes blocos, cujas cartelas são formadas por tecidos que se movem lateral ou verticalmente, como capítulo de um espetáculo teatral de atrações muito frágeis, aparentemente sem sentido e aleatórias, com vaga incidência sobre a trama, se é que ela existe como tal. Principalmente, pensar as palavras corretas para descrever *Os Residentes* é um gesto de fidelidade com a essência do longa-metragem de Tiago Mata Machado: o personagem de Gustavo Jahn picha nas portas de um armário branco “ESTÉTICA”, num quadro frontal fixo *a la* Godard, para, logo em seguida sair de dentro dele a personagem de Melissa Dulus, reconfigurando a palavra pela abertura das portas e completando com a pichação do acento agudo para formar a palavra “ÉTICA”. Portanto, a forma auto-implosiva de *Os Residentes* incide diretamente sobre a obra e se o filme vai discutir a arte, a forma e a ação do artista, o pé está fincado no terreno da estética. Ou seria da ética?

A potência de *Os Residentes* está neste conflito do filme consigo mesmo, fazendo, com diferentes configurações, a pergunta fundamental: que fazer? Mais profundamente, o filme problematiza os conceitos, os emblemas, as estratégias. O grupo faz um treinamento de ações guerrilheiras num quarto, se preparando para a batalha que nunca vem: em diversos momentos, ela é sugerida apenas, no fora de quadro, por sons claramente falsos de bombas e tiros. O personagem de Dellani Lima varre a calçada e, de repente, usa a vassoura como espingarda, rodeado de sons de guerra. Seria mesmo uma guerra que eles enfrentam ou é tudo um faz de conta? Pois ações terroristas não há, muito menos violência como se espera de uma guerrilha. A batalha está sempre por vir e a urgência das personagens parece conspirar contra suas próprias ações. Um muro é levantado, dentro da casa, sobre uma janela, como uma barricada que protege a casa do inimigo externo, mas mesmo esta parede é inoperante, não chega até o fim e dá a impressão de um capricho artístico impotente. *Os Residentes* rebate constantemente contra si mesmo, disforme entre a ação e o panfleto, a guerrilha e a brincadeira, o manifesto e o *vade mecum*.

Então, tudo em *Os Residentes* é dúvida e problema, um caminho curioso num filme onde as personagens passam boa parte de seus diálogos afirmando potências. Exatamente, a força do conflito ininterrupto do filme está na tênue linha que separa a afirmação de potência do ato e da impotência, um triângulo dentro do qual as

personagens esperneiam e, como uma maldição, “performam”. Os olhares diretos para a câmera, cuja dimensão interativa é evidente, ao mesmo tempo interpelam, questionam e angustiam, pois o filme como um todo é regido na incerteza de suas certezas. Mais ainda, *Os Residentes* discorre sobre estética, pois suas esquetes atacam frontalmente a percepção, o olhar e a sensação. Como as roupas penduradas no cabide em uma parede, iniciando cada capítulo, o filme tem uma feição muito simples, porém sua simplicidade interroga a própria natureza, como se a minissaia laranja sobre a parede branca remete-se a *A traição das imagens* de René Magritte, mas retomando em chave irônica a métrica de Primo Levi: *É isto uma minissaia?*. A potência em *Os Residentes* é uma traição.

Inadvertidamente, ao questionar-se, *Os Residentes* problematiza sua geração. Os capítulos do filme soam como provocação para o *novíssimo cinema brasileiro*: “Meu coração a nu”, “Aventura bruta”, “Da igualdade dos amigos”, “Dos rigores da paixão”, “Da dispersão do fora”, “Do uso das representações”. Compostos como títulos dos ensaios de Montaigne, a blague enfatiza o questionamento, a incerteza e a indeterminação, reforçando as esquetes como pequenas diabruras sarcásticas em torno de emblemas reconhecíveis do cinema brasileiro mais artístico hoje, como o coletivo, a amizade, a potência do sujeito, o afeto, o fracasso.

Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. (...) reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais (ADORNO, 2012, p. 16-17).

Os Residentes joga com os emblemas, trejeitos, ideias, soluções, acertos e erros do cinema contemporâneo, como quem despreza e idolatra, insere-se e está à parte, deseja e destrói, trajando a roupa do *novíssimo* para um espetáculo que ocupa um lugar entre os despropósitos⁴⁵.

Os Residentes guarda semelhanças com *A Alegria* nessa ideia de jogo. Como no filme de Bragança e Meliande, o faz-de-conta é uma mediação insistente nas esquetes, com as personagens assumindo personalidades emprestadas dos figurinos. A

⁴⁵ Cf. ADORNO, Theodor W., “O ensaio como forma”. In: *Notas de literatura I*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2012, p. 17.

camada superficial do filme se deposita como uma crosta entre a sensação e o sentido, rebatendo nas potências e políticas que ambos os filmes colocam em cena. Além disso, uma linha tênue separa esse faz-de-conta com fins artísticos da brincadeira infantil despropositada. As cores primárias, realçadas pelas cartelas de tecidos de listras coloridas, os disfarces adotados pelas personagens a partir das roupas e acessórios como cintos, chapéus e echarpes, e os jogos de interação como treinamentos de guerrilha, brincadeiras com espelhos, rolar na terra e enterrar-se nela assumem a feição juvenil da arte contemporânea, retornando à infância como uma proposição para redescobrir o mundo, a interação com objetos e as potencialidades lúdicas dos dispositivos já condicionados pela sociedade. A diferença é de afinação, já que ambos os filmes “não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram”⁴⁶. Se *A Alegria* encarnava a letargia de certo cinema contemporâneo estrangeiro de festival como um *pathos* heroico e melancólico, *Os Residentes* assume uma indumentária *godardiana*, com personagens opacas, uma economia relativamente simples de planos *tableaux* e montagem fragmentária de ações. As personagens encenam, mas esta encenação é antes um modo de relação com a matéria exterior que problematiza a representação e o sentido das coisas. A juventude de *A Alegria* é estética; a de *Os Residentes*, uma ética. A amizade colorida de *A Alegria* se sustenta numa arco-íris de curva invertida, enquanto aqui já não se sabe se esse caminho vai levar ao pote de ouro. *Os Residentes* questiona os emblemas mais caros da geração, fazendo o trabalho primordial de perguntar. Coloca em crise não pela negativa, afinal, o filme se faz do coletivo, da arte, do acidente, do desejo de comunidade (mesmo problemático), da força do afeto. A crise é a indeterminação ao problematizar o emblema – sua forma visível – de seu sentido. Essa distância entre encenação e essência, entre ser e parecer é onde *Os Residentes* atua. O estado latente de tensão segue pela fissura entre *ethos* e *pathos* que *A Alegria* não consegue fazer convergir.

O capítulo, a meu ver, central de *Os Residentes* é “Da dispersão do fora”. Não porque reproduza um senso comum da reclusão em espaços fechados. Pelo contrário, a maior parte das cenas desse segmento se dão em externas. Ele começa com um macacão jeans pendurado na parede. Inicialmente a peça de roupa remete ao trabalho, especialmente o mecânico, a oficina, o conserto. Todas as personagens participam do

⁴⁶ Ibid., p. 16.

capítulo, diferentemente de outras partes do filme, como a anterior – “Dos rigores da paixão” – centrada no casal Gustavo Jahn e Melissa Dulus, já deixando antever algo especial. As esquetes são variadas: há uma interação silenciosa entre Melissa e Simone; Mariana (Jeane Doucas) nua em frente ao espelho passando batom em seus mamilos, Dellani Lima andando de bicicleta, uma performance com um monte de terra no meio da rua em *rewind*, a escavação de Simone nos fundos da casa. O motivo recorrente do capítulo, desdobrando-se entre as esquetes, é um movimento circular, seja do batom cobrindo o mamilo de vermelho, os pés cavoucando a terra ou a bicicleta girando enquanto deixa rastros redondos de água de uma poça. O círculo ecoa enquanto imagem, mas também sentido: o círculo de água de Dellani deixa marcado o movimento em torno do espaço que não sai do lugar. Ao mesmo tempo superfície, é também seu sentido mais profundo. A potência do movimento se reverte numa impotência retumbante, girando em falso, como o próprio filme parece fazer. O capítulo é melancólico, como nunca antes em *Os Residentes*. As personagens parecem condenadas ao movimento repetitivo e represado, um círculo vicioso que aponta para fora, mas leva para dentro. Ao final da escavação de Simone, um plano zenital revela por inteiro o plano de fundações da casa onde residem. Este *tableau* final da esquete nos leva de volta ao início do filme quando o detalhe de um livro sendo riscado deixa em destaque o título “Ao plano”. O plano da fundação, o plano dos desejos, o plano de ação, o plano de cinema. Voltar ao elementar, à terra, como um eterno movimento de questionamento das potências. Por um lado, a falta do questionamento leva ao simples movimento em falso, e toda a potência do caminho cheio de terra em sua caçamba, onde os residentes dão um passeio, desemboca numa rotatória da qual ele não escapa. Por outro, o eterno questionar-se leva à inoperância. No último plano da sequência, Gustavo Jahn anda em círculos com a bicicleta no quarto do armário pichado “ÉSTÉTICA”. O curto-circuito de *Os Residentes* repõe – como o *rewind* que devolve a terra à caçamba – a questão no nível do plano, da forma, da estética como única ética (“A estética é a ética do futuro” diz uma das personagens).

Portanto, remeter ao jogo, à infância e ao faz-de-conta perfaz um caminho de descoberta, escavando o solo onde pisa para desenterrar as fundações escondidas pelos sedimentos daqueles que ocuparam sucessivamente a casa. Ao mesmo tempo, enterrar-se nesses sedimentos, num jogo de ruínas. “Jogar o jogo” é reconfigurar suas regras num incessante movimento de idas e vindas para o plano, seus acertos e desconcertos. Então, tudo está em crise, num eterno escavar-enterrar, a forma que

ameaça sedimentar-se, o plano sob o risco da “ciência impura” do real, que faz vítima as próprias personagens, a residência e, no limite, o cinema. *Os Residentes* retoma os emblemas da geração para ensaiar suas potências, renegociando eternamente certa dívida com as energias da ação mais radical em um “mundo utilitário e sem poesia”. Sob o risco da “utopia do teatro sem plateia”, a impotência de *Os Residentes* é a paródia em negativo da autoafirmação das potências melancólicas da cultura brasileira contemporânea. Um fracasso do fracasso.

Trabalhar Cansa

No panorama do cinema dessa geração, o trabalho é tema associado a demandas de mercado da sociedade de consumo. Ele aparece aqui e ali como um saber ancestral de cunho prático, uma tradição comunitária que delineia o sujeito dentro do grupo. Como relação social, as demandas do trabalho devem ser evitadas como algo sujo, uma preocupação do “manicômio”, para retomar um termo de *Os Monstros*.

Trabalhar Cansa, longa-metragem de estreia da dupla Juliana Rojas e Marco Dutra, problematiza esse aspecto. Enquanto a tendência geral é a política da amizade, colocando a afetividade como mediação das relações, com uma afirmação positiva dos grupos, como se essa ética fosse capaz de salvar as pessoas da tragédia do mundo, *Trabalhar Cansa* coloca as relações entre classes sociais como centro de sua problemática, mostrando uma crise humana que tem o trabalho como horizonte. É um filme de pessoas no mundo em conflito com outras pessoas: o homem como ser social, um animal num mundo que lhe é hostil e cuja existência harmônica parece estranha.

As relações são mediadas por uma mistura dos sentimentos individuais e dos papéis sociais: a empregada que mora em casa, mas quer a carteira registrada; o marido que perde o emprego enquanto a esposa vira dona de estabelecimento comercial; a mãe que se acha patroa da empregada da filha por extensão; a funcionária do mercado que joga do lado tanto dos colegas quanto da patroa. Todas as personagens têm essa “dupla função”, resultado do embate entre os desejos e o racional: jogam com seus sentimentos em relação ao outro, mas também com os interesses relacionados a um poder de classe de difícil definição. As personagens

estão espremidas entre a satisfação de seus anseios e o ritmo da vida cotidiana dos “novos tempos”, ressaltado corriqueiramente ao longo filme. Talvez daí a opção por um realismo sem libido que expressa na languidez dos corpos, a passividade dos gestos e a fixidez dos olhares dos atores e da câmera, como a incorporar a ausência de prazer do mundo das relações.

Nos primeiros curtas-metragens da dupla – *O Lençol Branco* (2004), *Um Ramo* (2007) e *As Sombras* (2009) – o mundo sensível manifestava as angústias profundas das personagens e, por isso, são filmes patológicos no sentido de que o corpo se torna um espelho para fora daquilo que teima em sair: o ramo que brota na pele da personagem acanhada, ou o mundo denso de sombras de uma psique em frangalhos. Seus curtas rezam na cartilha da geração, algo que o episódio da dupla em *Desassossego* vem confirmar, na tônica da ode à amizade e a relação da dupla, protegida por essa política, do planeta desconhecido o qual naufragaram. Em *Trabalhar Cansa* o lado psicológico das personagens está em conflito com sua persona social e desta briga resulta o mundo quase asséptico de estúdio onde as personagem pesam no espaço, filmado numa métrica dura e extremamente posada. Por sua vez, isso não resulta numa visão resplandecente da realidade, mas num furta-cor anestesiado que volta sua atenção para o drama, a encenação e o espaço do quadro. Num influxo muito diverso do cinema de sua geração, *Trabalhar Cansa* alimenta a dramaturgia com novas informações sobre as personagens, composição de curvas narrativas, viradas no conflito, mesmo pensando na afinação contida dessas construções. *Trabalhar Cansa* começa no vazio, um mercadinho abandonado, prateleiras vazias, sujeira e parede mofada. Aos poucos o filme infla, desde a informação sobre o estabelecimento, passando pela delimitação da situação financeira da família de Helena e Otávio, as relações de Paula com a empregada do apartamento vizinho, a descoberta sobre o mistério em torno do antigo locatário do mercado. Um sopro de drama move *Trabalhar Cansa*.

A dramaturgia, por sua vez, é tecida por rituais de negociação, a face pública do conflito das personagens, mediando seus interesses. Logo na primeira cena, Helena barganha com a corretora de imóveis o aluguel do mercadinho e, momentos depois, com o marido, recém demitido de seu emprego, a chance de tocar o comércio. Ao longo da trama, Helena vai atravessar diversas modalidades de negociação: a entrevista de contratação, o sumiço de produtos do estoque, o pedido para os empregados trabalharem no carnaval, a demissão de Ricardo, o reembolso da reforma

da parede com o dono do imóvel. Não apenas ela, como as outras personagens: Otávio irá numa dinâmica de grupo com dois executivos mais jovens em busca da mesma vaga, passará por uma entrevista na agência de empregos, tentará vender um seguro de vida em seu trabalho temporário como telemarketing; Paula deseja um registro em carteira e um salário melhor, mas Helena não pode dar, negocia, com o silêncio dos olhares, a confiança de Vanessa e, momentos depois, pede a ela que acorde Otávio a pedido de Helena. São nesses rituais cotidianos que as relações se formam, e revelam-se os laços de poder inerentes ao conflito com o outro. Pois, Helena torna padrão o ritual de revistar a bolsa da caixa do mercado antes de liberá-la. Mais ainda, cria uma tensão com Paula por esta ter montado a árvore de Natal com Vanessa, algo que mãe e filha faziam todo ano. O encontro das diferentes classes e interesses neste espaço do quadro figura uma convivência até aqui ausente no *novíssimo cinema brasileiro*.

Por sua vez, a frieza do temperamento de câmera, adotando uma articulação mais convencional de cortes e coerência da economia dos planos, leva a um mal-estar, pois essas relações são representadas como o modo de funcionamento mesmo das coisas, num tom quase inexpressivo. Nem eufórico nem melancólico, as relações de *Trabalhar Cansa* são procedimentos e, como tais, moldam os sujeitos. Quando, no início, pouco sabemos de Helena e Otávio, cria-se uma certa simpatia, própria da estratégia de identificação do cinema narrativo. Gradativamente, Helena se torna uma típica chefe de média empresa e esboço delineado do imaginário da nova classe média paulistana que não abre mão da TV por assinatura e do vinhozinho no jantar mesmo com a água da crise econômica batendo no pescoço.

Aí entra o papel do sobrenatural em *Trabalhar Cansa*. Ele mora na sala de estar – ou enterrado na parede mofada do mercadinho. Paira no ar um passado nebuloso em torno do antigo dono do mercado, algo pouco falado abertamente e cheio de buracos na trama, mais sugerido que afirmado. Quando finalmente ganha corpo, é um monstro ancestral, espécie de homem-besta, cuja ossada fica escondida na parede. Essa figuração do monstro é, com certeza, o momento mais problemático de *Trabalhar Cansa*, pois ficam pontas soltas na construção do drama. Mas sugere a herança bestial do antigo patrão que permeia o mercadinho de Helena. Não apenas o comércio como também a estrutura social de negociações que moldam os sujeitos: Vanessa participa de uma peça escolar sobre a Lei Áurea. Um plano bem aberto mostra o faz-de-conta didático, com cartolinas e cores infantis, da libertação dos

escravos na qual crianças brancas de classe média pintam a cara de preto. O pastiche surreal – e também comum nas escolas brasileiras, especialmente as “conscientes” – perde sentido e vira uma celebração kitsch do crescimento dos filhos, como o primeiro corte da cena realça ao aproximar-se de Vanessa para captar seu aceno para os pais que, no contraplano, sacam a câmera para registrar a participação da filha no ritual de expurgo coletivo de participação inteligente na conscientização social... O passado assombroso, vazando pelas infiltrações podres das construções. O registro da tradição é, nesse sentido, muito diferente de *Meu Nome é Dindi*, por exemplo. Os novos tempos trazem novas indumentárias, novos rostos, novas tecnologias, mas a mecânica remonta a uma tradição difusa, ancestral e monstruosa.

Em *Trabalhar Cansa*, os indivíduos são moldados pelas negociações que, por sua vez, remontam a uma ancestralidade porosa em todas as instâncias da vida cotidiana. Nos novos tempos, seu vetor mais poderoso é o trabalho. Perto do final, Paula consegue um emprego em shopping center, e recebe, de seu gerente, a carteira assinada: “Primeiro registro, hein?! Agora você existe”. O mercado de trabalho é a verdadeira arena pública do Brasil urbano contemporâneo, dispositivo pelo qual o indivíduo se torna sujeito. Uma selva, como se ressalta na palestra que encerra o filme. Homens homogeneizados pela superficialidade de seus ternos, requisito para serem homens de negócios, aprendem a se reconectar com sua raiz selvagem. As negociações do mercado de trabalho encheram Otávio com frustração. Seu grito primitivo do final é um esvaziamento, quando ele deixa de ser aquele sujeito e está pronto para ser um novo – em seu futuro trabalho.

Selvagem ou não, retomando a tradição ou não, o problema trazido por *Trabalhar Cansa* é muito claro: quaisquer que sejam as relações ou as políticas, elas são sociais e históricas.

6. A porta aberta

Logo nos créditos iniciais de *A Cidade é Uma Só?*, um desenho do plano piloto de Brasília se forma em detalhes, enquanto um carro, na banda sonora, se aproxima, diminui a velocidade e estaciona. Então, inesperadamente, o famoso desenho de Lúcio Costa, desta vez integralmente na tela, é incendiado por dentro, desfazendo-se em chamas para dar lugar à imagem do filme.

Em sua primeira cena, o personagem Zé Antônio fala ao celular enquanto procura alguém, observando a paisagem em busca do lugar que lhe é descrito. Após o corte, Zé Antônio está dentro de uma construção de alvenaria aparente, ainda em processo, observando a paisagem erma do cerrado, um lugar alto de onde é possível ver um vale ainda com vegetação nativa a perder de vista. Os dois conversam sobre o loteamento da região, oportunidade única para a personagem de Zé Antônio que, como veremos ao longo do filme, vive de comprar e revender lotes baratos nas cidades-satélites, numa espécie de especulação imobiliária improvisada. Como seu interlocutor avisa, esse loteamento é chance única, mas é preciso urgência, sem nunca mais.

Essa pequena introdução de *A Cidade é Uma Só?* já antecipa de certa maneira o sentido político imanente do filme. O plano piloto de Brasília tem a carga simbólica de um projeto desenvolvimentista de país que, contraditoriamente, se tornou a pedra fundamental de um processo de exclusão de populações operárias da construção da cidade para a periferia. *A Cidade é Uma Só?*, com o ato de queimar a “vera cruz” de Lúcio Costa e atentar para a urgência da demarcação do terreno, sinaliza a necessidade de uma reintegração de posse no coração do Brasil: a constituição de uma identidade reprimida pelos discursos oficiais na tentativa de esconder as contradições do desenvolvimento.

Então, a partir do resgate da história da Ceilândia, *A Cidade é Uma Só?* estabelece uma dicotomia entre plano-piloto e cidades-satélites, já que as personagens de seu cinema não vivem no plano e não se sentem brasilienses, ainda que muitas atividades cotidianas girem em torno do centro. Mas sua identidade é outra: a energia motora de *A Cidade é Uma Só?* é a demarcação de uma fronteira entre *ser de Brasília* e *não o ser*, aproveitando os personagens e a paisagem em trânsito nessa fronteira para criar contrastes: o plano e a correria, a organização e o imprevisto, o concreto e a terra, o monumental e o humano, a burocracia e o espontâneo, a opressão e a revolta, documentário e ficção.

(Des)Montando em três tempos

A Cidade é Uma Só? comporta-se como um documentário no sentido estrito. O registro é espontâneo, com a câmera na mão e a consciência de sua presença, inclusive com a presença em momentos pontuais do cineasta Adirley Queirós intervindo na cena. Desde o início, ele se passa por um retrato da realidade, com personagens e experiências com lastro do real. Para tanto costura a história de três personagens: Nancy, moradora da Ceilândia, por volta dos cinco anos de idade; Dildu, seu sobrinho, copeiro de um órgão público em Brasília; e Zé Antônio, cunhado do rapaz. Cada um dos personagens, por sua vez, está atrelado a um tempo específico na articulação geral do filme.

Nancy é uma testemunha viva dos eventos que o filme busca resgatar: a história da Campanha de Erradicação das Invasões, de onde advém, como é reiterado no filme, o radical CEI que dá nome à cidade Ceilândia. A campanha do governo buscava deslocar a população pobre para um lugar mais afastado do plano piloto sob o argumento de lá haver condições de moradia melhores do que os barracos improvisados onde viviam. A campanha foi feita com um forte aparato de propaganda do regime linha dura dos militares, como peças publicitárias no rádio e jornais impressos, músicas e reportagens na televisão. Logo a melhoria prometida mostrou-se um discurso vazio das autoridades para esconder as desigualdades de Brasília e manter a fachada utópica da nova nação estampada na beleza visual da capital federal. Essa história ganha mais urgência e assombro quando Nancy revela que fora uma das

crianças escolhidas para integrar o coral infantil na gravação do *jingle* para carros de som da campanha. Nancy reconhece a enganação da qual, ainda criança, foi artífice, carrasco da própria sorte. O resgate da história da Ceilândia muda de figura, saltando o caráter pessoal da vivência de Nancy que, ao contrário das outras personagens do filme, não apenas viveu esse passado como participou da construção do discurso. Contudo, essa história foi esquecida, como o próprio Adirley Queirós aponta, em meio à entrevista com Nancy, ressaltando que ninguém em Ceilândia conhece algo tão recente e, ao mesmo tempo, tão distante. Nancy é uma consciência histórica encasulada na experiência individual, cujo processo de resgate da memória é, por extensão, de toda a comunidade. Seu tempo é o passado e o filme faz a ponte com o presente.

Nesse sentido, a presença de Nancy no filme é um típico documentário de busca⁴⁷, e instância deliberadamente documental de *A Cidade é Uma Só?*, com entrevistas mais formais, depoimentos memorialísticos sobre fotos e documentos mostrados a ela, registros de regravação das canções da campanha provocadas pela filmagem, tentando resgatar documentos sobre a participação de Nancy na campanha. Especialmente, a personagem se lembra da gravação do *jingle* da campanha, com uma suposta filmagem e diversos registros fotográficos, material este que ninguém sabe onde está e vira, na estrutura do filme, o principal alvo do projeto. Nessa busca, o filme acompanha a participação de Nancy em programas de rádio – nos quais pede publicamente informações sobre a gravação – e as visitas a arquivos públicos. Pouco material é reencontrado por Nancy e a filmagem continua desaparecida. Queirós, então, refilma o suposto registro do *jingle*, remontando, a partir da memória de Nancy, o cenário, os figurinos, a encenação e até mesmo escolhendo uma menina para “representar” Nancy, fabricando o que seria um filme de arquivo. O filme tem o claro objetivo de restituir a memória a quem lhe é de direito, por mais que o esforço oficial seja o esquecimento, não se limitando ao fracasso. Evidentemente, esta operação coloca em dúvida o próprio relato de Nancy, pois a filmagem no passado pode nunca ter ocorrido, sendo mais um recurso ficcional num filme que mistura ostensivamente a ficção e o documentário. Pouco importa: o esquecimento é uma arma do discurso oficial. O processo nesse tipo de busca tem um interesse formal, mas a flutuação de

⁴⁷ Na definição de Jean-Claude Bernardet: “(...) projetos que partem de um alvo bastante preciso, bastante determinado, mas os cineastas não sabem se esse alvo será ou não atingido. Portanto, a filmagem tende a se tornar a documentação do processo.” Cf. BERNARDET, 2014, p. 210.

sua indeterminação coloca limites ao gesto afirmativo. Reconstituir o passado encarnado em Nancy é uma oposição ao desanuviar do tempo.

É diferente o caso de Zé Antônio, homem que vive de uma espécie de imobiliária improvisada, comprando lotes recém-demarcados ou imóveis baratos na periferia para revendê-los por um preço mais alto. Zé Antônio é a típica figura do empreiteiro: ele está sempre em movimento, percorrendo com seu carro velho os becos e ruas de terra improvisadas atento às oportunidades. O homem vive o presente, numa incerteza que se manifesta no seu olhar constantemente mobilizado para o exterior, seu comportamento sem foco preciso. Acompanhado pela câmera dentro do carro, Zé Antônio para o carro e pede licença afastando-se da câmera para falar ao celular sobre um cheque sem fundo. Não tem cena em casa, não aparece sua esposa ou filhos. Sua ligação familiar é quase artificial com Dildu, seu cunhado. O máximo que a câmera penetra na intimidade da personagem é acompanha-lo à entrada da garagem de casa. Ao contrário da potência trágica de Nancy, Zé Antônio não tem força dramática nem psicológica, não tem conflitos amplos, antagonistas ou desejos mais profundos, apenas uma disponibilidade para o espaço público, para o instante das coisas e dos negócios, a vida prática do presente e as necessidades da subsistência, de cobrir a conta para compensar o cheque sem fundo, vendendo o almoço para comprar a janta. Sua volubilidade marca uma certa instabilidade narrativa de sua presença, pois a câmera se atém a seus movimentos, mas a rigor pouco acontece com Zé Antônio. Ele serve como uma espécie de guia pelas quebradas da Ceilândia, levando o filme a lugares sem imagem, sem história, sem identidade. O mundo filmado passa a existir quando Zé Antônio leva a equipe até lá. Em dado momento, o empreiteiro vai se encontrar com alguém – não identificado – para fazer negócios. Ao chegar, pede para desligar a câmera, pois seu interlocutor pode se inquietar. A câmera é uma invasora: vai aos lugares pela primeira vez, demarca a existência da periferia frente ao centro do plano-piloto. Por outro lado, esta é a ambiguidade do registro de Zé Antônio: ao mesmo tempo que descobre, demarca, ressoando o gesto da posse da terra fundador de Brasília. Mas aí a urgência, pois descobrir (ou filmar) já é um ato de desbravar. No nível do discurso, o gesto da câmera de penetrar as ruas da periferia junto de Zé Antônio já é a formação de novos olhares, discursos, enredos. Tomar posse – dos discursos, das imagens – é uma necessidade do presente, e *A Cidade é uma Só?* formula um “agora por nós mesmos” de algo que nunca foi do outro, pois seu passado está esquecido nas poeiras do

discurso oficial. A volubilidade de Zé Antônio é a mesma da realidade presente onde se deita o filme.

Já Dildu tem outro tipo de volubilidade: fundador solitário de um partido político de um homem só, o rapaz se lança como candidato às eleições distritais pelo Partido da Correria Nacional. Apesar de alguns planos isolados de Dildu no trabalho, limpando corredores e escadas de um edifício público, a maior parte de seu tempo de tela se dedica à campanha eleitoral, momentos em que ele distribui santinhos da rodoviária ou nos semáforos, grava um *jingle* em forma de rap para a divulgação de sua candidatura, deixa panfletos nas casas, faz boca-a-boca com moradores sobre suas propostas. Portanto, a presença de Dildu parte de seus anseios e ideias a partir de sua vivência na periferia: a reparação pelos danos causados às populações retiradas das invasões pela CEI e uma série de políticas que visam cumprir a promessa feita quarenta anos antes de condições melhores para as pessoas. Por sua vez, Dildu não domina o ofício, como ele mesmo diz é um marinheiro de primeira viagem, sem retórica, com uma dicção local, ritmo de fala acelerado, cabelos revoltos e agitação constante. O retrato de Dildu é o mais franco de todo o filme, numa intimidade própria sem chamar atenção para mudanças de comportamento de câmera em relação ao personagem. Ela continua na mão, movimentando-se junto de Dildu enquanto este se desloca do trabalho no plano-piloto para Ceilândia, nas ruas da periferia fazendo campanha, nas gravações de seu rap de candidatura. A questão é a volubilidade de registro: enquanto Nancy e Zé Antônio são filmados a partir de estratégias documentais reconhecíveis, como se dissesse “sou documentário”, por mais que a dúvida prevaleça aqui e ali, as cenas de Dildu são ordenadas pela personagem. A volubilidade é da câmera, entregue à composição de um personagem cuja carga vivência abre sua potência para o futuro. Dildu é o personagem visto em dimensão subjetiva, nos momentos de solidão – quando dorme no ônibus de volta para casa depois do trabalho –, de reflexão – um plano baixo, Dildu sentado no meio-fio pensando, com um campo aberto à sua frente e fios elétricos cortando o quadro – ou de fraqueza explícita da campanha. O equilíbrio do quadro se faz a partir do ator, algo claro numa espécie de refrão visual, repetido duas vezes – uma em Brasília e outra na Ceilândia: um plano geral de Dildu afastando-se da câmera em direção à paisagem. A paisagem dos prédios públicos de Brasília ao fundo chamam a atenção por sua volumetria pesada, organizada pela simetria das janelas e o contraste com o planalto a

perder de vista. Mesmo assim, é o andar firme de Dildu e sua fotogenia particular que tencionam o quadro. O monumental se confronta com a escala do homem.

Nessa descrição das três personagens, fica nítido o papel preponderante de Nancy e Dildu, cujos polos passado/futuro, memória/ação, documentário/ficção oscilam pela costura de uma identidade local costurada pela História (em seu sentido mais nobre) da Ceilândia e a história do filme. O que se fez e o que fazer com ela. Zé Antônio, como um retrato do presente, completa o panorama tipológico de *A Cidade é Uma Só?* na constituição de uma sensibilidade própria da periferia do desenvolvimentismo brasileiro.

Correria e Rap

Essa sensibilidade de periferia se compõe do resgate histórico, da situação presente e da descrição de uma ação, marcando dois territórios simbólicos: um oficial, registrado, do plano piloto, representado graficamente pelo desenho de Lúcio Costa incendiado no início do filme; outro alternativo, das periferias, relegadas ao esquecimento, cujo símbolo é o “X” demarcado na cartela do título e explicitado por Dildu quando faz um pequeno comício na casa de uma moradora desconhecida. *A Cidade é uma Só?* trabalha sobre a demarcação dessa fronteira, diferenciando as três personagens através de um registro franco de suas memórias, aspirações, seu modo de falar, seu ritmo e seu movimento. Ao invés de uma estrutura mais firme ou uma articulação por temas, a costura dessas vivências se dá por dois grandes emblemas, incorporados ao modo de narrar: a *correria* e o *rap*.

A “correria” é um modo de sobrevivência, não necessariamente o “jeitinho” como se costuma apontar no brasileiro, e sim um jeito de estar no mundo entre o improviso e o regimento, como quem está sempre atrás no tempo, pegando pelo laço para não ficar muito longe. A condição do homem comum resistente apesar das adversidades do cotidiano e da percepção de estar fora do “milagre do crescimento” ou da euforia do país de todos: surge das circunstâncias imediatas, mas ao mesmo tempo é um modo perene de estar no mundo. A “correria” é o mote do partido fundado por Dildu para concorrer às eleições, cujas propostas estão entre a reparação e a transformação, olhando para trás e para frente. A “correria” é o *pathos* da

sensibilidade de periferia. Dividido entre o dever – o trabalho – e a vontade – a campanha para distrital – Dildu precisa conciliar as duas tarefas, sobrando pouco para o tempo livre. Seu descanso se dá no longo trajeto de ônibus entre o plano piloto e a Ceilândia.

A outra face da “correria” é também o movimento constante das personagens nos planos, como o nome já indica. Mesmo sem uma grande trama ou viradas drásticas de sua narrativa, *A Cidade é Uma Só?* é um filme bastante intenso. Existe uma energia sustentando a ação para além do desequilíbrio na composição das cenas, nos vertiginosos saltos entre as sequências ou em sua técnica despretensiosa se tomarmos o padrão narrativo clássico como referencial. Esta energia se deve à interação dinâmica entre as personagens sempre em movimento e à câmera que se desloca junto com elas, pronta para tornar esse movimento constante expressão própria dessas pessoas. Dildu anda pelos amplos espaços públicos de Brasília a pé e desloca-se pelas ruas divulgando sua candidatura; Zé Antônio percorre a Ceilândia com seu automóvel em busca de bom negócio; Nancy sempre se agita no ritmo da música que canta, e mesmo sem sair do lugar ela nunca está propriamente em repouso. Poucas vezes o cinema brasileiro recente conseguiu uma expressão formal tão consonante como aqui: a movimentação dos corpos no quadro, interagindo com a movimentação da câmera, cria uma *mise en scène* de contaminação do movimento do objeto no temperamento formal do filme, que expressa esta condição entre o improvisado e compartimentado como tônica da experiência de viver do sujeito na periferia de uma metrópole como Brasília. A pulsante energia do movimento faz do movimento em cena uma cena em si. Câmera e personagens estão na “correria”. Uma das canções cantadas por Nancy na rádio joga com a ideia da palavra *plano*, tanto para falar do plano piloto de Brasília quanto os planos de vida.

Eu tinha plano de morar no Plano
De estudar no Plano era meu plano trabalhar no Plano
E viver no Plano, olha só meu plano
Mas que ledo engano o qual não deu pr'eu segurar
Que vida apertada, que vida arredia
Passados os anos tantas lutas tantos planos
Jogaram meus planos na periferia
Jogaram meus planos em Santa Maria

Água, luz, casa e comida
O salário desta vida
Arruinou meu carnaval

Eu vou me embora por Nossa Senhora do Cerrado
Mandem pelo menos um postal
Mandem pelo menos um postal do Plano

A música sintetiza o sentimento compartilhado pelas personagens, a comunidade da Ceilândia e o próprio filme, onde o plano vira um território de planos abortados, de uma vida que foge ao controle, e que novos planos, cinematográficos, vem tentar restituir, como uma luta, uma resistência. *A Cidade é Uma Só?* é um filme passado no terreno do plano.

A Cidade é Uma Só? é um filme bastante musical, pois as personagens expressam suas sensações e visões de mundo através da música. Nancy regrava diversas canções antigas com a periferia como tema, seja a canção citada anteriormente, seja o *jingle* composto pela campanha oficial do governo para convencer as pessoas da remoção para irem à Ceilândia. Ela redescobre pela música a origem da história da periferia, rearticulando a frieza e a eficiência do discurso oficial numa interpretação doce e pueril das canções. O *rap*, nesse contexto, como uma contraposição ao discurso oficial: Dildu faz um *jingle* para sua campanha em forma de *gangsta rap*, um subgênero que enfatiza o lado soturno, malandro e violento da vida no subúrbio em sua matriz estadunidense. Além disso, o *rap* marca presente nos poucos momentos de distração de Dildu, como um show, no auge do trabalho da campanha política, onde ele parece inebriado pela diversão, tomado pelo ritmo e a força das batidas do *rap*, ou a reunião de amigos em volta de uma fogueira durante a noite, lembrando os interlúdios musicais do faroeste, quando Dildu improvisa à capela Jackson do Pandeiro e um *rap* de autoria própria.

Já faz parte do senso comum a ideia do *rap* como uma forma de expressão da “voz dos excluídos”. Além das letras em torno da experiência da periferia, da opressão e dos abusos de poder, o uso da voz de maneira livre sobre a base musical como um instrumental solista, a apropriação de materiais alheios da cultura e a colagem fragmentária do *sample* e mesmo da formação dos versos cria uma poética alternativa ao modelo da canção clássica. Essa forma fragmentária e performática, por assim dizer, é incorporada na condução da *mise en scène* de *A Cidade é uma Só?*. Primeiro porque Adirley Queirós utiliza diversos materiais e registros ao longo do filme para contrapor a promessa de desenvolvimento e melhoria do passado com a resultante desigualdade que surge daí. Logo após a apresentação do título do filme, ouve-se um discurso de Juscelino Kubistchek sobre um plano no interior do carro de

Zé Antônio percorrendo a noite da Ceilândia. Enquanto o áudio enfatiza o desenvolvimento possibilitado pela nova capital, a imagem mostra as ruas de terra, as habitações inacabadas, a irregularidade da via e a falta de iluminação, contrastando, por essa colagem da imagem do presente com o discurso radiofônico do passado, a promessa e o resultado. A montagem do filme faz de apropriações desse tipo, juntando materiais de arquivo, fotografias e emissões radiofônicas como espécie de base com a qual a força do presente joga para reconfigurar esse material. *A Cidade é Uma Só?* é a constituição, retomando o passado, de um *contra-discurso*. Nele, a contraposição, a espontaneidade, a montagem fragmentada e os diversos sons heterogêneos articulam um todo descompassado que emula em sua energia certos jogos e proposições do *rap*. Então, falar do trabalho sobre o plano em *A Cidade é uma Só?* não significa que sua atenção se volta para a composição formalista do quadro ou o controle extremo de seus elementos. O plano é um espaço gráfico cuja energia vai se acumulando de maneira aparentemente torta e sem condução, porém vai aos poucos de mostrando uma tortuosidade forte, mostrando o descompasso no *entre-planos* é onde as personagens vivem, o lugar da correria e do *rap*.

Então, as personagens, suas ações, vivências, imaginário e o próprio filme deixa antever uma espécie de “reverso de Brasília”. O racionalismo extremo do planejamento urbano é contraposto ao jogo tortuoso do *rap* e à impressão de descompasso da montagem do filme; o concreto armado das construções empalidece diante da terracota viva da Ceilândia; a beleza da arquitetura de Niemeyer, internacionalmente celebrada, avizinha-se com a sujeira e a feiura das casas improvisadas em eterno processo; a preservação do plano piloto convive com as demarcações e loteamentos da qual Zé Antônio é artífice. Num comentário bastante afirmativo, a cena mostra Zé Antônio e Dildu no carro perdidos nas entradas das vias do plano piloto, um sistema viário desenhado com o máximo de recursos do racionalismo urbano; por outro lado, Zé Antônio não tem qualquer dificuldade em percorrer os becos e ruas mal ajambradas da periferia sem qualquer planejamento urbanístico.

Por fim, *A Cidade é uma Só?* configura esse jogo de demarcação contrapondo a monumentalidade de Brasília à expressão sincera da sensibilidade de periferia que as personagens e a forma do filme espelham. Quando Dildu e Zé Antônio andam em direção à Esplanada dos Ministérios, com o Congresso Nacional ao fundo distante, mostrando a imagem canônica do Eixo Monumental da cidade, ambos debocham dos

prédios desenhados por Niemeyer, comparando o edifício com pão de queijo no forno. Se a arquitetura da razão busca uma ordem lógica e universal, supostamente racional, objetiva e funcional, “o classicismo em sua versão moderna” (CZAJKOWSKI, 1993, p. 24), *A Cidade é uma Só?* “em lugar do perfeito, do completo, oferece o agitado, o mutável; em lugar do limitado e concebível, o ilimitado e o colossal. Desaparece o ideal da proporção bela e o interesse não se concentra mais no que é, mas no que acontece” (WÖLFFLIN, 1984, p. 10), como um reverso, um monstrengo, libelo de uma nova sensibilidade no cinema brasileiro contemporâneo.

A Penosa Construção de Nós Mesmos

Os últimos minutos de *A Cidade é Uma Só?* merecem uma análise mais detida. No ápice da campanha para distrital, Dildu e seu cunhado saem pelas ruas da Ceilândia com uma caixa de som improvisada sobre o veículo de Zé Antônio bradando com empolgação e a energia corriqueira do candidato-personagem suas propostas políticas. Entremeadado a isso, os bastidores da reconstituição do registro do coral de meninas o qual Nancy dá instruções a partir de sua memória. Ao final da sequência, o carro de Zé Antônio para de funcionar e Dildu empurra o veículo para fazê-lo funcionar. Num longo plano, a câmera interage com a ação se movimentando em torno do carro sendo empurrado por Dildu para pegar no tranco, enquanto este e seu cunhado fazem troça da própria situação, criando um momento descontraído de fracasso quixotesco da campanha. A partir daí doze planos, dos mais significativos para o cinema brasileiro contemporâneo, encerram o filme em outra chave:

Plano 1 – Dildu, de perfil, caminha por uma rua. Sons de fogos e buzinas fazem muito barulho. A câmera faz uma leve panorâmica para esquerda e revela, no segundo plano da imagem, uma grande carreata política. Dildu vai em sua direção. Uma grande caminhão de som entra em quadro e revela tratar-se da campanha da futura presidente Dilma Rousseff. Dildu, seguido pela câmera, dobra a esquina e dá de cara com uma grande quantidade de automóveis, bandeiras, carros de som. Vira-se perto do fim do plano e revela uma expressão atônita diante do evento.

Plano 2 – Dildu caminha pelo canteiro central da avenida, no contra fluxo da carreata. A câmera o acompanha pelas costas.

Plano 3 – De perfil, Dildu observa a carreta, em plano fixo, envolto pelo barulho e os veículos. Seu olhar é sério e contemplativo.

Plano 4 – Agora de frente para a câmera, que o acompanha num movimento de ré, Dildu anda com o mesmo olhar introspectivo, passa pela câmera que se movimenta para mantê-lo em quadro, e caminha no meio dos inúmeros carros do evento.

Plano 5 – Plano fixo revela o coral de meninas à espera da filmagem no mesmo enquadramento fixo da suposta imagem de arquivo em preto e branco do começo do filme. O assistente de direção canta a claquete. Silêncio antes do ação que não acontece.

Plano 6 – Dildu, na pequena área de serviço de seu trabalho, enche um balde de água.

Plano 7 – Imagem de um campo de futebol em plano bem aberto. Ao fundo, uma grande área em construção e, no muro que delimita o campo e a obra, uma grande propaganda, protagonizada pela apresentadora Ana Maria Braga, atenta para o empreendimento imobiliário em processo. Dildu, em tamanho bastante reduzido perto da imensidão da paisagem atravessa o quadro da esquerda para a direita. No meio do plano, a voz de Dildu entra na banda sonora improvisando um rap do qual é possível ouvir a expressão “valorizo minha terra”.

Plano 8 – Em plano fechado, Dildu anda por este campo, cantando uma música sobre a “quebrada”.

Plano 9 – Rua de bairro, onde Dildu, vindo do fundo para a frente do quadro, entrega santinhos nas casas, continuando sua campanha.

Plano 10 – Imagem de outro campo de várzea, com um ginásio inacabado à direita do quadro – sua cobertura está apenas com as estruturas prontas, aparentes. Crianças treinam no campo.

Plano 11 – Dildu sentado em frente a um muro com a pichação “I os aplausos deichem pra depois...”. Dildu parece observar algo em silêncio.

Plano 12 – Imagem do mesmo campo, porém desta vez com o ginásio inteiro em quadro mais ao fundo. As crianças que treinavam no campo agora jogam na quadra. Dildu, bem perto da lente, se afasta da câmera improvisando mais um rap que afirma sua identidade de periferia. A banda sonora é invadida por um discurso oficial antigo e a única frase dita antes da entrada dos créditos finais – o discurso continua depois – é “Os longos caminhos da nova civilização brasileira”.

Apesar de darem conta de diferentes sequências, esse final de *A Cidade é Uma Só?* é um ponto de ruptura do próprio filme. Até aqui o filme se desdobra em três personagens, na memória, na história da Ceilândia e num conflito sugerido entre territórios simbólicos. Nestes planos de encerramento, o filme ganha outros contornos, concentrando-se apenas em Dildu, porém não mais no desenvolvimento de sua campanha e, sim, num certo estado do personagem. O filme não muda radicalmente: a câmera continua com seu temperamento fluido, na mão, movimentando-se perto de Dildu e cambiando entre planos próximos dele com planos

mais abertos na paisagem; a montagem mantém os cortes secos e disjuntivos das sequências, o rap e a apropriação de materiais ainda marcam presença.

O essencial é uma guinada outra de tom. A energia propositiva de apropriação e afirmação efetivamente posta no registro de Dildu dá lugar a uma introspecção carregada. Sozinho, a câmera atenta para o olhar atônito do personagem diante da máquina eleitoral da candidata à presidente. Os quatro planos da carreata revelam toda a fuzarca eleitoral do partido atualmente no governo para eleger sua sucessora, mas reforçam o isolamento de Dildu, acompanhando o personagem de perto e tentando manter, mesmo nos movimentos, seu corpo no centro do quadro. Até o plano mais aberto na paisagem ganha outro vigor. O primeiro deles (plano 7) retrata Dildu numa escala reduzida em comparação com o empreendimento imobiliário ao fundo e, especialmente, perto da propaganda com a imagem silenciosamente sorridente apresentadora de TV emprestando sua celebridade para a especulação consumista da moradia – não necessariamente de luxo, provavelmente popular. Ao contrário do andar decidido de Dildu contra a paisagem de Brasília e do deboche com seu cunhado ao olhar para a arquitetura do eixo monumental, Dildu anda introspectivo, cantarolando um rap de autoafirmação meio sem perspectiva, reforçado pela caminhada que, ao contrário das outras vezes, se dá em paralelo às construções, atravessando o quadro de uma lateral à outra.

Essa transformação vira questão fundamental para *A Cidade é uma Só?*. Dildu é um homem de fronteiras: faz o traslado entre a Ceilândia e o plano piloto para trabalhar, entre o espaço fechado do prédio público onde trabalha e o espaço público da capital federal onde busca atuar, transita entre o silêncio reflexivo de quem maquina ideias e o frenesi de sua fala. Nesse retrato franco, o filme não se furta a problematizar a campanha de Dildu, deixando patente na própria composição tresloucada do personagem o lado quixotesco da empreitada. Exército de um homem só, o compasso de sua candidatura está no descompasso de sua aspiração. Dildu guarda um desejo de participação acumulado ao longo da história da Ceilândia e “dos caminhos da nova civilização brasileira”. O próprio filme, como construção de uma contra-discurso, é manifestação do mesmo desejo, de revelar paisagens pouco conhecidas, denunciar mecanismos de discriminação urbana implantados no passado, se apropriar e participar da construção das imagens e da história da cidade. Contribuir para adensar a história da cidade modernista trazendo a face excluída do plano piloto de maneira afirmativa e urgente.

Contudo, essa identidade não se forma em si mesmo, só se consolida na relação entre uns e outros. No primeiro plano da sequência, Dildu dobra a esquina e a câmera, com a personagem no centro, o coloca em meio a uma grande quantidade de carros e o barulho do evento. A voz que conduz a carreata no caminhão de som visto logo no início do plano dá boas-vindas à Ceilândia para a futura presidenta. A arquitetura figural da cena retoma o imaginário da chegada do conquistador e grandiosas tomadas de posse, invasões, cruzadas. Diante da máquina eleitoral de Dilma Rousseff, Dildu toma consciência do tamanho de sua empreitada, de suas ideias políticas, da realidade imanente do bicho arredo engolido pelo predador⁴⁸. A carreata da presidenta invade a Ceilândia e toma posse. A recepção de bom grado e braços abertos assusta.

O assombro também é do espectador. Até ali, *A Cidade é uma Só?* é um objeto inusitado, destemperado e espontâneo, tirando da energia afirmativa dos personagens uma força diferente em relação aos filmes brasileiros contemporâneos. Encaramos a ficção na mesma toada do jogo lúdico da candidatura de Dildu. A cena da carreata causa uma espécie de assombro com o próprio jogo formal do filme, quando a realidade deixa de estar apenas no passado memorialístico de Nancy e volta para o presente. É este movimento interessante que o filme realiza: a política atual de desenvolvimento e integração é mais um desdobramento desta “épica aventura” da civilização brasileira. Sob novas bases e outra roupagem, o compasso atual da política reproduz o gesto dominador que marca o desenvolvimento brasileiro e gera exclusão que, como a campanha da Ceilândia, usa o discurso reformador como propaganda ideológica. Eufóricos, seguem todos a carreata do progresso.

De forma inesperada, então, *A Cidade é uma Só?* faz como uma espécie de laço, associando a falsa promessa do passado rememorado por Nancy com a nova perspectiva do presente, num nó complicado de desatar. O passado não acabou, o futuro não chegou; a ficção lúdica empolga, mas não dá conta da realidade. O plano do coral de meninas esperando o ação (plano 5) pontua decisivamente esse nó: com a encenação toda montada, o assistente de direção canta o a cena e bate a claquete. Um breve silêncio ganha potência. Todos sabemos o que se espera, o “ação”. Sem ele, temos apenas a reconstituição memorialística, por si só impotente, silenciosa, sombra

⁴⁸ Reinterpretando a ideia de Georges Bataille de que a imanência de um animal em relação a seu meio se dá na situação específica do animal que come outro animal e, então, reconhece a diferença. Cf. BATAILLE, Georges. *Theorie de la religion*. Paris: Gallimard, 1973, p. 24-26.

de um processo histórico que incide no presente. A partir desta imagem do silêncio do passado reverberando no presente, o filme deixa em aberto suas conclusões: a eleição de Dildu, o empreendimento imobiliário vizinho ao campo de várzea, o futuro da Ceilândia e o destino do homem de periferia. Dildu avança em direção à paisagem, como a se inserir nela, cantando a afirmação dolorosa de sua identidade. O ginásio inacabado cristaliza o devir: tudo fica suspenso. A porta está aberta.

Coda

Sim, o cinema brasileiro, após a porta aberta por *A Cidade é uma Só?*, ficou mais “político”. Os conflitos suspensos pelo acanhamento se acenderam e as posturas elogiadas até aqui foram chamadas a depor. Os ânimos se inflamaram. O cinema cínico ficou mais cínico, viaja para o exterior com a família e a empregada para resolver os problemas pessoais e profissionais no centro do mundo capitalista (*De Pernas Pro Ar 2*) ou defende velhos rituais sociais, com seus papéis estabelecidos por uma tradição postiça, sob o disfarce de debate do élan feminino (*Loucas pra Casar*). O cinema inquieto ficou mais inquieto, defendendo estratégias de combate à dinâmica do capitalismo contemporâneo cuja face mais evidente é a discussão, especialmente no curta-metragem, sobre a especulação imobiliária, a transformação da paisagem urbana e seus reflexos nas estruturas sociais que, com nova indumentária, permanecem as mesmas (*E*, de Alexandre Wahrhaftig, Helena Ungaretti e Miguel Antunes Ramos; *Não Estamos Sonhando*, de Luiz Pretti; *O Rio Nos Pertence*, de Ricardo Pretti; *O Prefeito*, de Bruno Safadi). A violência surge como solução para o anseio de reparação e mudança que a política parece cada vez menos capaz de lidar (*Tropa de Elite 2 – O Inimigo Agora é Outro*, de José Padilha, *Branco Sai Preto Fica*, de Adirley Queirós, *O Som ao Redor*, de Kleber Mendonça Filho), mas os limites entre revolta, revanche e linchamento são bastante tênues. Mesmo o tal do “filme médio” não se furta a assumir uma postura diante da realidade: Anna Muylaert abandonou seu humor em banho-maria para fazer uma comédia de costumes centrada na luta de classes do Brasil contemporâneo; *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* se apropria de estratégias do melodrama para discutir a inclusão de minorias no âmbito escolar; *O Som ao Redor* traz a estrutura rural do latifúndio colonial para o espaço da cidade grande, realizando a fusão, na própria tessitura da obra, de uma história de realismo urbano contemporâneo com emblemas e articulações do filme de gangster

estadunidense. Não necessariamente os filmes são melhores: o apontamento aqui, bastante superficial, é de um ambiente cinematográfico mais questionador das dinâmicas sociais e políticas arcaicas do Brasil contemporâneo. E isso não veio do nada.

Quando comecei este trabalho, acreditava que *A Cidade é uma Só?* era uma ruptura feroz em relação ao *novíssimo cinema brasileiro*. O filme de Adirley Queirós propunha uma abordagem política da realidade numa formalização do confronto contra a exclusão e o desenvolvimentismo em sua feição atual. No corpo a corpo contínuo com as obras, percebi que o trajeto aqui proposto de *Sábado à Noite* até *A Cidade é uma Só?* descreve o mesmo processo artístico.

Tentei apontar, a partir das análises dos filmes, como a relação entre artista e corpo social gera uma interlocução problemática nas obras, desembocando num olhar radicalmente voltado para dentro, para a própria sensibilidade dos artistas como irradiação do mundo representado na tela. A expressão mais consolidada dessa relação em forma filmica se dá na trinca *Estrada para Ythaca*, *Os Monstros* e *A Alegria*, quando este “olhar para dentro” se formaliza na descrição e elogio de posturas de radicalidade em relação ao corpo social, prontas a explodir e implodir. Esse *radicalismo acanhado* tem na cena final de *Os Monstros* uma figuração poderosa.

Nesse sentido, *A Cidade é uma Só?* vem de outro lugar, tanto físico quanto simbólico: a periferia como espaço de cosmologia de outro sensibilidade e o resgate histórico como consciência dos (des)caminhos dos sujeitos em novos tempos de desenvolvimento nacional. Por outro lado, o modo de composição das personagens de *A Cidade é uma Só?* não está tão distante de *Os Monstros*: se apropriando da vivência dos atores, cria gestos, modos de agir e cenas que discutem a subjetividade dessas pessoas e a realidade com a qual se confrontam. A principal diferença é a rede de significações potente que Adirley Queirós é capaz de articular partindo das oposições centro/periferia, passado/presente, discurso/contra-discurso. Os títulos marcam bem o tom: enquanto *Os Monstros* fala da natureza interior das personagens enquanto manifestação exterior para o mundo, *A Cidade é uma Só?* interroga a realidade, usando a potencia das personagens como vetor. A pergunta do título questiona tanto a Campanha de Erradicação das Invasões, com seu slogan de união, quanto o presente eufórico dos anos de lulismo, nos quais a nação acanhada da periferia do mundo assume, pelas condições da crise mundial, um papel de protagonismo. Obras

diferentes em tudo como *Brasil S/A*, de Marcelo Pedroso, e *Copa de Elite*, de Vitor Brandt, articulam o imaginário popular para colocar o Brasil na ponta de lança do futuro, seja na chave da acidez crítica do primeiro ou na paródia de si mesmo do segundo filme.

O pensamento geral em torno do governo lulopetista deu-lhe um sentido de acesso universal aos bens materiais do mercado de consumo, transfigurado em integração social. Adirley Queirós ao associar o presente com o passado – figurando a carreata da candidatura Dilma Rousseff como uma tomada de posse da terra semelhante ao descobrimento em 1500 e à construção de Brasília quatro séculos depois – a partir do discurso de desenvolvimento que esconde, na verdade, a exclusão, põe uma interrogação no processo atual. *A Cidade é Uma Só?* é o primeiro gesto de ruptura com o consenso lulista na cultura brasileira. Seu reconhecimento tardio como uma voz crítica do processo contemporâneo – advindo com debate em torno de seu filme seguinte, *Branco Sai Preto Fica* – só intensifica sua problematização. A potência dos indivíduos inquietos, fundamento da trajetória descrita nesse trabalho, encontra no choque de tempos, espaços, sensações e memórias de *A Cidade é Uma Só?* a força decisiva desse cinema em tempos de Brasil.

Referências Bibliográficas

AB'SABER, Tales. *A imagem fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *Lulismo, carisma pop e cultura anticrítica*. São Paulo: Hedra, 2011.

ADORNO, Theodor W., “O ensaio como forma”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2012, 2ª ed.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, Fábio. “Além da ideologia”. *Cinética*, Rio de Janeiro, Nov. 2010. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/osresidentes.htm>; Acesso em 13 ago. 2016.

_____. “Armadilhas de uma época”. *Cinética*, Rio de Janeiro, Set. 2010. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/aberturasemana.htm>; Acesso em 13 ago. 2016.

ANDRADE, Oswald. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 2011.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da Manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BATAILLE, Georges. *Theorie de la religion*. Paris: Gallimard, 1973.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1967].

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [1985].

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1979].

_____. “Documentário de busca: 33 e Passaporte Húngaro”. In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 209-230.

BRASIL, André; ROCHA, Marília; BORGES, Sérgio (orgs.). *Teia 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012.

BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica: textos selecionados*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAETANO, Daniel (org.). *Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COSTA, Lúcio. *Biblioteca educação é cultura: Arquitetura*. Rio de Janeiro: Bloch-FENAME, 1980.

CZAJKOWSKI, Jorge. "A arquitetura racionalista e a tradição brasileira". *Gávea*, Rio de Janeiro, n.10, mar. 1993, p. 22-35.

D'ANGELO, Raquel Hallak; D'ANGELO, Fernanda Hallak (orgs.). *15 anos da Mostra Tiradentes de Cinema: reflexões do cinema brasileiro 1998-2012*. Belo Horizonte: Universo Produção, 2012.

EDUARDO, Cléber. "Deslocamentos: para onde e por quê?". In: VALENTE, Eduardo. (org.). *Cinema brasileiro anos 2000, 10 questões* [catálogo]. Rio de Janeiro: CCBB, 2011, p. 56-59.

_____. "Quando a narrativa perde o centro". *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 51, jul. 2010, p. 12-15.

_____. "Obra em processo ou processo como obra?". In: VALENTE, Eduardo. (org.). *Cinema brasileiro anos 2000, 10 questões* [catálogo]. Rio de Janeiro: CCBB, 2011, p. 62-65.

_____. "Subjetividade: modo ou moda?". In: VALENTE, Eduardo. (org.). *Cinema brasileiro anos 2000, 10 questões* [catálogo]. Rio de Janeiro: CCBB, 2011, p. 44-47.

FELDMAN, Ilana. "Cidade Imaginada". *Cinética*. Rio de Janeiro, Jan. 2008. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/tiradentes07dia8.htm>. Acesso em 12 ago. 2016.

_____. "O êxito do fracasso: notas sobre o cinema brasileiro contemporâneo". In: BRASIL, A.; ROCHA, M.; BORGES, S. (orgs.). *Teia 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012, p. 289-305.

HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

HSIAO-HSIEN, Hou. "Em busca de novos gêneros e direções para o cinema asiático". In: MARQUES, Luisa (org.). *Hou Hsiao-Hsien e o cinema de memórias fragmentadas* [catálogo]. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani. *Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI*. Fortaleza: Publicação independente, 2011.

_____. (orgs.). *Cinema de garagem: panorama da produção independente brasileira no novo século* [catálogo]. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

KATINSKY, Julio; XAVIER, Alberto (orgs.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

KAVÁFIS, Konstantinos. *Poemas*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MENDES, Adilson (org.). *Ismail Xavier*. Encontros. Rio de Janeiro: Azougue editorial, Encontros, 2009.

MESQUITA, Cláudia. “Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente”. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 86, mar. 2010, p. 105-118.

MIGLIORIN, Cezar. “Negando o conexionismo: *Notas Flanantes e Sábado à Noite* ou como fica à altura do risco do real”. *Significação*, n. 32, 2009, p. 101-116.

_____. “O que é um coletivo”. In: BRASIL, André; ROCHA, Marília; BORGES, Sérgio (orgs.). *Teia 2002-2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012, p. 307-313.

_____. “Por um cinema pós-industrial”. *Revista Cinética*, 2011. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm> - acesso: 10 de junho de 2016.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NOBRE, Marcos. *Imobilismo em movimento: da abertura democrática ao governo Dilma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

OLIVEIRA, Rodrigo de. “Entrevista com Ivo Lopes Araújo”. *Contracampo*. Rio de Janeiro, n. 91. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/91/artentrevistaivo.htm>. Acesso em 17/06/2016.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papyrus, 2013.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006,

PAIM, Claudia. *Prática coletivas de artistas na América Latina contemporânea*. Disponível em: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2007/paim.pdf>. Acesso em 14 ago. 2016.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 10ª ed.

RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1986/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense/EMBRASILME, 1987.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004 [1981].

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

SAMPAIO, João Carlos. "O grande ano do filme pequeno". In: (org.). *Festival SESC Melhores Filmes 2012 [catálogo]*. São Paulo: SESC SP, 2012, p.14-15.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EDUSP, 2002.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.

SIMMEL, Georg. "A metrópole e a vida mental". In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1967.

SINGER, André. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

VALENTE, Eduardo. "Ação entre amigos: opção, afirmação ou necessidade?". In: _____ (org.). *Cinema brasileiro anos 2000, 10 questões [catálogo]*. Rio de Janeiro: CCBB, 2011, p. 38-41.

_____. "O que pulsa além dos longas?". In: _____ (org.). *Cinema brasileiro anos 2000, 10 questões [catálogo]*. Rio de Janeiro: CCBB, 2011, p. 68-71.

VOGNER DOS REIS, Francis. "Das ruínas: livre reflexão a partir de duas exceções". *Cinética*, jun. 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/dasruinas.htm>. Acesso em 14 ago. 2016.

_____. "O cinema do mal-estar". *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 50, abr. 2010, p. 19-23.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012 [1993].

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____ (org.). *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

_____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007 [1983].

Filmografia

- Aboio*, de Marília Rocha (MG, 73', 2005)
- Acácio*, de Marília Rocha (MG, 88', 2008)
- Acidente*, de Cao Guimarães e Pablo Lobato (MG, 52', 2006)
- Ainda Orangotangos*, de Gustavo Spolidoro (RS, 80', 2007)
- A Alegria*, de Felipe Bragança e Marina Meliande (RJ, 106', 2010)
- A Amiga Americana*, de Ivo Lopes Araújo e Ricardo Pretti (CE, 19', 2009)
- Amigos de Risco*, de Daniel Bandeira (PE, 88', 2007)
- O Anjo Nasceu*, de Júlio Bressane (RJ, 62', 1969)
- Avenida Brasília Formosa*, de Gabriel Mascaro (PE, 85', 2010)
- Bye Bye Brasil*, de Carlos Diegues (RJ, 101', 1980)
- O Céu sobre os Ombros*, de Sérgio Borges (MG, 72', 2010)
- A Cidade é uma Só?*, de Adirley Queirós (DF, 79', 2011)
- Conceição – Autor Bom é Autor Morto*, de André Sampaio, Cynthia Sims, Daniel Caetano, Guilherme Sarmento e Samantha Ribeiro (RJ, 78', 2007)
- Desassossego (Filme das Maravilhas)*, coletivo (Brasil, 65', 2010)
- Estado de Sítio*, coletivo (MG, 86', 2010)
- Estrada para Ythaca*, de Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti (CE, 70', 2010)
- Eternamente Sua*, de Apichatpong Weerasethakul (Tailândia, 125', 2002)
- A Falta que me Faz*, de Marília Rocha (MG, 85', 2009)
- A Falta que nos Move*, de Christiane Jatahy (RJ, 100', 2009)
- A Fuga da Mulher Gorila*, de Felipe Bragança e Marina Meliande (RJ, 82', 2009)
- O Intruso*, de Claire Denis (França, 130', 2004)
- O Lençol Branco*, de Juliana Rojas e Marco Dutra (SP, 15', 2004)
- Um Lugar ao Sol*, de Gabriel Mascaro (PE, 71', 2009)
- Meu Nome é Dindi*, de Bruno Safadi (RJ, 86', 2007)
- Os Monstros*, de Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti (CE, 81', 2011)
- No Meu Lugar*, de Eduardo Valente (RJ, 113', 2009)
- Notas Flanantes*, de Clarissa Campolina (MG, 47', 2009)

Pachamama, de Eryk Rocha (RJ, 105', 2008)
Pacific, de Marcelo Pedroso (PE, 72', 2009)
Praia do Futuro, coletivo (CE, 92', 2008)
Um Ramo, de Juliana Rojas e Marco Dutra (SP, 15', 2007)
Os Residentes, de Tiago Mata Machado (MG, 132', 2010)
Riscado, de Gustavo Pizzi (RJ, 85', 2010)
Sábado à Noite, de Ivo Lopes Araújo (CE, 62', 2007)
Se Eu Fosse Você, de Daniel Filho (RJ, 103', 2006)
As Sombras, de Juliana Rojas e Marco Dutra (SP, 15', 2009)
Trabalhar Cansa, de Juliana Rojas e Marco Dutra (SP, 100', 2011)
Transeunte, de Eryk Rocha (RJ, 100', 2010)
Trecho, de Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina (MG, 16', 2006)
Tropa de Elite, de José Padilha (RJ, 113', 2007)
Tropa de Elite 2 – O Inimigo Agora é Outro, de José Padilha (RJ, 91', 2010)
Vento do Leste, de Grupo Dziga Vertov (França, 100', 1970)
As Vilas Volantes – O Verbo contra o Vento, de Alexandre Veras (CE, 56', 2005)