

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO, IMAGEM E INFORMAÇÃO

**RODRIGO CAPISTRANO CAMURÇA**

**FORMAS DE RESISTÊNCIA  
O DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO CEARENSE**

Niterói, RJ

2012

RODRIGO CAPISTRANO CAMURÇA

**FORMAS DE RESISTÊNCIA**  
**O DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO CEARENSE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Políticas e Análise da Imagem e do Som.

Orientação: Prof. Dr. Cezar Migliorin

Niterói, RJ

2012

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

C211 Camurça, Rodrigo Capistrano.  
Formas de resistência: o documentário contemporâneo cearense /  
Rodrigo Capistrano Camurça. – 2012.  
141 f. ; il.  
Orientador: Cezar Migliorin.  
Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) –  
Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação  
Social, 2012.  
Bibliografia: f. 127-136.  
1. Cinema. 2. Documentário (Cinema). 3. Resistência. 4. Ceará.  
I. Migliorin, Cezar. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de  
Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 791.43098131

RODRIGO CAPISTRANO CAMURÇA

**FORMAS DE RESISTÊNCIA**  
**O DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO CEARENSE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Políticas e Análise da Imagem e do Som.

Aprovado em: 17 de Julho de 2012.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Cezar Migliorin  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. João Luiz Vieira  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. André Parente  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Para meu pai (*in memorium*).**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a CAPES, pela concessão da bolsa que possibilitou o desenvolvimento dessa pesquisa.

Ao meu orientador Cezar Migliorin. Obrigado pela disponibilidade, confiança e gentileza na orientação, além da motivação concedida no contato com seus textos, aulas e gestos.

Aos professores André Parente, Beatriz Furtado e João Luiz Vieira. Referências importantes na minha trajetória dos estudos de cinema, gentilmente aceitaram fazer parte da banca de defesa.

À professora Andrea França, pela generosa cortesia e importante ajuda no momento da qualificação.

Aos demais professores e funcionários do Programa de Pós Graduação em Comunicação da UFF, que me ajudaram em várias situações.

Aos realizadores de audiovisual do Ceará. Em especial, Alexandre Veras, Ivo Lopes Araújo, Ruy Vasconcelos e Victor de Melo, por desenvolverem obras tão especiais que motivaram parte dessa pesquisa.

Agradeço aos meus pais e irmãos. Minha doce mãe, razão maior da minha alegria, muito obrigado por ser a pessoa mais amorosa e dedicada à família que conheço; meu pai guerreiro, praticante de tantas formas de resistência ao longo da vida, foi o melhor professor que eu poderia ter tido; Eli, por ser tão atenciosa, prestativa, e sempre apoiar minhas decisões; Curtes, pelo grande estímulo no mestrado e por me proporcionar a alegria de ter morado em Santa Teresa e Tijuca; Glauber, por todo o apoio material e por ter me ensinado a ser Fluminense; Masu, pela amizade e exemplo dado no interesse pela vida acadêmica. Muito obrigado por todas as palavras de incentivo e gestos de carinho, vocês me ajudaram muito na concretização de mais um passo.

Iara Aimê, pelo amor e carinho. Na atenção tão especial que você dedica, na companhia e apoio emocional, na paciência e compreensão dos momentos distantes, pelas risadas demoradas e as tortas de morango com creme de chantilly.

Isaac Pipano, por proporcionar e dividir os momentos cruciais desse mestrado. Pelas ideias e projetos compartilhados, filmes e textos desbravados, aulas do estágio docência elaboradas, inúmeros favores prestados. Valeu mesmo por tudo, camarada!

Rubia Mércia, Ana Cláudia e Milena Travassos, pela presença e cumplicidade desde o início. Dividimos as incertezas, descobertas e alegrias nesse tal de Rio de Janeiro. Muito obrigado pelas conversas e apoio do ombro amigo, em todas as parcerias realizadas e moradias temporárias.

Fred Benevides e Ticiania Antunes, que chegaram ao Rio só um pouquinho depois. Pelos inúmeros momentos de alegria, compartilhamento de ideias, projetos e anseios.

Renato Roseno, pela companhia no Maracanã, a gentileza pelo cantinho na Barata Ribeiro e as empolgantes conversas sobre as possibilidades de outra política.

Carol Eliano e Pedro Diógenes, pela grande amizade, além das presenças no aeroporto.

Aos amigos de Fortaleza de longas e recentes datas que participaram das várias despedidas e me acolheram nos constantes retornos à terrinha. Abraço apertado aos companheiros da “velha guarda”, Adriana Almeida, Ari Dutra, Bob Oliver, Demetrius Ribeiro, Drica Nogueira, Ethel de Paula, Fabíola Damasceno, Jan Mesquita, Luca Salri, Reinalde Mapurunga, Sérgio Bastos e Thiago Cavalcanti; e os queridos amigos que fiz na relação com o audiovisual, Euzébio Zlocowick, Guto Parente, Lenildo Gomes, Luiz Pretti, Marcos Rudolf, Ricardo Pretti, Ticiania Lima, Vitor Furtado, Ythallo Rodrigues e tantos outros... Muito obrigado pela amizade sincera em todos os momentos da minha vida. Aprendi bastante com cada um de vocês!

Aos amigos do Rio de Janeiro que me acolheram. Foram muitos e foram especiais. Deixo aqui meu abraço para os grandes companheiros da UFF, Bia Paes, Gabi Miranda, Lia Bahia, Luiz Garcia, Luiz Giban, Marcelo Ikeda, Mônica Mourão, Rafael Dupim, Roberto Robalinho e Simplício Neto; as amigas queridas, Aline Portugal, Bel Veiga, Graziela Dei Ricci, Julia De Simone, Juliana Cardoso e Lis Kogan; aos amigos professores, marcantes pela sua generosidade, Denilson Lopes, Fernando Moraes, Joel Pizzini, Mariana Baltar, Tetê Mattos; aos conterrâneos que praticamente conheci no Rio, Carol D’ávila, Kenya Mendes, Lívia Moreira e Paulo Régis; aos amigos do teatro pela companhia, ainda nos primeiros momentos da Terreirada Cearense; aos alunos e amigos que fiz em Niterói que contribuíram para que o período do estágio docência fosse tão prazeroso; aos vários locais que me identifiquei durante essa travessia, e que não quero nunca mais abandonar, Cantareira, Feira de São Cristóvão, Lapa, Laranjeiras, Pedra do Sal, Praça São Salvador, Tijuca e Santa Teresa; a tantos outros que não citei porque não caberia. Muito obrigado pelos encontros inesquecíveis. Foi massa!

## RESUMO

Partindo da caracterização do documentário contemporâneo produzido no Ceará, esta pesquisa articula possibilidades de reflexão entre a política do documentário e o documentário político, pautando-se inicialmente pela discussão sobre o potencial crítico de certas obras audiovisuais como gesto de resistência aos poderes, apregoando a construção de outros mundos possíveis. Atualizando essa discussão e observando os limites de suas rupturas e continuidades, mapeamos algumas transformações na atuação do capitalismo contemporâneo. A pesquisa se concentra na reflexão de como o conceito de resistência se reposiciona nesse atual contexto político, procurando identificar no documentário cearense recente, potências e desejos de criação em possíveis modos de (re)existência. Para isso, nos apoiaremos tanto na materialidade de algumas obras específicas, como no seu entorno extrafílmico. Essa inflexão é desenvolvida na análise de quatro documentários: *As Vilas Volantes – o verbo contra o vento* (2005), de Alexandre Veras, *Uma Encruzilhada Aprazível* (2007), de Ruy Vasconcelos, *Sábado à Noite* (2007), de Ivo Lopes Araújo e *Rua Governador Sampaio* (2009), de Victor de Melo.

Palavras-chave: cinema; documentário contemporâneo; resistências; cinema cearense.

## ABSTRACT

Starting from the characterization of contemporary documentary produced in Ceará, this research articulates possibilities for reflection between the politics of documentary and the politics documentary, initially basing the discussion on the critical potential of certain audiovisual works as wise of powers of resistance, making known the construction of other possible worlds. Updating this discussion and observing the limits of their ruptures and continuities, we outline some changes in contemporary capitalism actions. The research focuses on the reflection of how the concept of resistance repositions in the contemporary political context, identifying powers and desires of creating in possible ways of new existence in recent cearense documentary. For this, we will be supporting both in materiality of some specific works and extra filmic surrounding. This inflection is developed in the analysis of four documentaries: *As Vilas Volantes – o verbo contra o vento* (2005), by Alexandre Veras, *Uma encruzilhada Aprazível* (2007), by Ruy Vasconcelos, *Sábado à Noite* (2007), by Ivo Lopes Araújo and *Rua Governador Sampaio* (2009), by Victor de Melo.

Keywords: cinema; contemporary documentary; resistance; cearense cinema

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO I: DOCUMENTÁRIO</b> .....	20
1.1 A política do documentário.....	20
1.2 O documentário político.....	25
1.3 O documentário contemporâneo.....	34
<b>CAPÍTULO II: CINEMA CEARENSE</b> .....	40
2.1 Breve histórico.....	40
2.2 Mudanças, iniciativas, encontros.....	49
<b>CAPÍTULO III: CAPITALISMO CONTEMPORÂNEO</b> .....	60
3.1. Notas sobre o capitalismo contemporâneo.....	60
3.2. A transição da sociedade disciplinar para a sociedade de controle.....	62
3.3. A política de denúncia.....	66
3.4. Para pensar as resistências.....	69
<b>CAPÍTULO IV: DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO CEARENSE</b> .....	76
4.1. <i>As Vilas Volantes</i> : esboços de vida, borrões do mundo.....	76
4.2. <i>Uma encruzilhada aprazível</i> : fragmentos do espaço no tempo.....	86
4.3. <i>Sábado à Noite</i> : os possíveis de uma cidade.....	96
4.4. <i>Rua Governador Sampaio</i> : cinema em trabalho.....	110
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	121
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	127
<b>REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS</b> .....	137

## INTRODUÇÃO

O documentário contemporâneo tem sido fortemente marcado por um conjunto de características: a oscilação entre documentário e ficção, o caráter ensaístico, a negação da transparência do cinema clássico, um maior investimento na relação que os personagens estabelecem com o espaço, o privilégio das ações cotidianas, a implicação dos realizadores e suas histórias de vida com os filmes, o forte diálogo com outras linguagens artísticas, a preocupação em experimentar variados recursos audiovisuais na relação com a imagem e o som. Essas características, algumas inerentes à própria história do cinema documental, serão exacerbadas pela produção contemporânea, numa grande combinação de elementos que ultrapassam a mera condição de registro de uma realidade dada. Esses filmes têm oferecido um conjunto de reflexões sobre o mundo, acontecimentos, situações, individualizações. As imagens se potencializam a partir do momento que conseguem afetar e serem afetadas pelo real, implodindo as fronteiras que antes delimitavam a separação de uma “fabulação ficcional” e a “realidade documental”.

Em todo o mundo observamos um grande crescimento dos estudos de documentário, aumentando os debates, festivais, cursos específicos e publicações fora e dentro do meio acadêmico. Tanto cineastas experientes como aqueles com uma produção mais recente desenvolvem um repertório variado, transitando entre várias influências e vertentes, imprimindo um diálogo que pode ser estabelecido, por exemplo, entre as vanguardas artísticas e o documentário direto, o poético e o expositivo, a videoarte e o documentário clássico, a pesquisa etnográfica e o performativo. Nesse crescente interesse pelo real e na referida multiplicidade de características do cinema documental, o interesse por esse universo atravessa tudo aquilo que é humano, numa atenção aos gestos e relações inscritas no contato dos indivíduos com o mundo.

Prevalece nos filmes a produção de subjetividades estabelecidas entre pessoas e lugares, além de certo olhar dos realizadores que priorizam os processos e encontros. A relação entre quem filma e quem é filmado geralmente investe nas

modulações da vida contemporânea, fazendo uma aposta na esfera “micro”, dado a ver também aquilo que pode ser do mais banal e ordinário. Os recortes dos espaços no tempo interessam tanto quanto os indivíduos retratados, o poder de fabulação pode ser construído tanto pelos personagens como por aqueles que operacionalizam a câmera. A marca autoral também é uma característica importante desses filmes, para além de uma proposta didática ou informativa.

Mesmo sendo cada vez mais difícil nomear o que seja documentário, é nessa indeterminação que podemos desenvolver importantes tentativas de nos relacionar com o mundo, pois o estado de liberdade experienciado por realizadores e espectadores são as premissas fundamentais desse conjunto de filmes. O documentário contemporâneo vai construindo essa urgente liberdade à medida que problematiza o próprio cinema como linguagem, abrindo cada vez mais espaço para revitalizá-lo e autorizá-lo como uma forma de pensamento. É aqui, nessa produção documental ampla e difusa, que reside o motor da sua potência, são nessas linhas curvas de trajetos variados que se forja o melhor desse cinema e que se afirma o seu gesto contemporâneo.

\*\*\*

No Brasil cresce a visibilidade e o poder de alcance dos documentários tanto em festivais e outros canais de exibição, como em editais públicos e processos alternativos que tem ajudado a impulsionar a produção. Um dos resultados práticos é a criação do DOCTV<sup>1</sup>. O edital que recebeu recursos federais tinha como nicho prioritário de exibição a rede pública de televisão brasileira, sendo o principal responsável pela viabilidade orçamentária e conseqüente realização de inúmeras obras audiovisuais. Segundo as informações contidas no site oficial do projeto, lemos: “no total de suas

---

<sup>1</sup> O DOCTV é um Programa do Ministério da Cultura de fomento à produção de documentários para a TV Pública, executado pela Secretaria do Audiovisual do MINC, com participação da ABEPEC, Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais, Fundação Padre Anchieta/ TV Cultura de São Paulo, Empresa Brasil de Comunicação/ TV Brasil e Associação Brasileira de Documentaristas e Curtametragistas. Atualmente, apesar da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura do Governo Federal afirmar que o projeto não foi ainda totalmente encerrado, o DOCTV está parado, sendo difícil a sua retomada.

temporadas, o DOCTV teve 3.000 projetos de documentário inscritos em 100 concursos estaduais, co-produziu 170 documentários e gerou mais de 3 mil horas de programação para a Rede Pública de Televisão”<sup>2</sup>.

Dentre os filmes que serão discutidos prioritariamente nessa pesquisa, três foram realizados pelo DOCTV. Optamos por um recorte metodológico que aponta para as seguintes obras realizadas no estado do Ceará: *As Vilas Volantes: o verbo contra o vento* (2005), de Alexandre Veras, *Uma encruzilhada aprazível* (2007), de Ruy Vasconcelos e *Sábado à noite* (2007), de Ivo Lopes Araújo.<sup>3</sup> Outro filme que será trabalhado na pesquisa é *Rua Governador Sampaio* (2009), de Victor de Melo. Premiada no 6º Edital Ceará de Cinema e Vídeo, da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, o financiamento para a realização do referido curta-metragem também é oriundo de uma política de fomento ao audiovisual<sup>4</sup>. Esse incentivo governamental e o regime de descentralização da produção brasileira têm inegável importância para que esses filmes, e muitos outros projetos, pudessem ser realizados.

Também destacamos o significativo papel da formação. Em todo o país temos observado a expansão dos cursos de audiovisual, sejam eles desenvolvidos nas universidades públicas e privadas dos cursos de graduação, no formato técnico e profissionalizante de algumas instituições e organizações não-governamentais, ou nos cursos de formação básica concretizados por grupos, entidades e agentes culturais de origem variada. O barateamento dos custos de produção e a maior possibilidade de acesso aos meios técnicos de execução têm acompanhado esse processo de mudanças, democratizando e potencializando os mais variados formatos de realização. Muitas vezes, mesmo quando faltam os recursos financeiros e a formação técnica se apresenta insuficiente, o imprevisto e a vontade em realizar pode suprir possíveis dificuldades.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <http://www.tvcultura.com.br/doctv/sobre>. Último acesso em: 09/06/2012.

<sup>3</sup> Nas quatro edições, o DOCTV contemplou sete projetos no estado do Ceará. No primeiro, o filme realizado foi *Borracha para a vitória* (2003), de Wolney Oliveira; no segundo tivemos *As Vilas Volantes – o verbo contra o vento*, de Alexandre Veras e *Cidadão Jacaré* (2005), de Firmino Holanda; no terceiro foi a vez de *Uma encruzilhada aprazível*, de Ruy Vasconcelos e *Sábado à noite*, de Ivo Lopes Araújo; na última edição tivemos os projetos *Espelho Nativo* (2010), de Phillipe Bandeira e *Linhas de Organdi* (2010), de Glauber Filho.

<sup>4</sup> A primeira edição do Edital de Cinema e Vídeo organizado pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará – SECULT – data de 2000. A previsão é que no segundo semestre de 2012 seja lançado a décima edição do referido edital.

Escolhemos a produção cearense em nosso trabalho por vários motivos. A identificação e proximidade que estabelecemos com essas obras foi um fator decisivo. Nascer e crescer no estado do Ceará contribuiu para nutrir o interesse por esse escopo de filmes. Aqueles personagens e seus gestos, os espaços e sua constituição sonora dão a ver uma memória que inevitavelmente já carregamos enquanto espectador. Além disso, presenciar as primeiras exposições públicas dos filmes e acompanhar os debates em torno deles, contribuiu de maneira significativa para nos tornar um espectador e analista mais atento às características e potencialidades do documentário contemporâneo. A relação de pertencimento e o processo de descobertas que experienciamos no campo da reflexão do audiovisual seria um primeiro motivo valioso para inferir nessa escolha.

Observamos hoje uma grande diversidade temática e estilística entre os filmes realizados no Ceará, onde podemos afirmar que o estado encontra-se num momento ímpar da sua produção audiovisual. Além do pleno funcionamento de cursos de formação e a existência de algumas fontes de financiamento, temos acompanhado atividades de cineastas, produtoras, grupos e cineclubes que desenvolvem sistematicamente ações voltadas para a produção, exibição e reflexão do audiovisual no estado. Muitos filmes tem se destacado no cenário nacional. Nos festivais e circuitos alternativos de exibição o cinema desenvolvido no Ceará tem sido alvo de muita curiosidade e debates acalorados, cada vez mais se afirmando como um importante núcleo de realização e demarcando um espaço na produção cinematográfica nacional.

Acreditamos que esse poder de alcance está ancorado na própria diversidade das obras. Dessa pluralidade surgem caminhos e interesses distintos, onde os filmes dirigidos e produzidos no estado englobam desde obras de maior apelo comercial até filmes autorais e de maior experiência de linguagem. Uma parte dessas obras tem desenvolvido um interesse numa aproximação estética com variadas cinematografias mundiais, o que acaba sugerindo também certo despreendimento dos processos essencialmente identitários e se desvincilhando dos ícones de uma representação regional, tão comuns e hegemônicos em outros momentos de realização audiovisual no estado.

No caso dos documentários, parte deles estariam distantes das interpretações deterministas, prevalecendo a ambigüidade e diversidade de possibilidades, condizente com as já comentadas características gerais da produção contemporânea. As obras audiovisuais escolhidas em nossa pesquisa não imprimem as marcas do jogo binário de entendimento das relações sociais. Melhor dizendo, não delimitam nem impõem certezas sobre o mundo. A produção de vida quer ser construída a partir no lento caminhar dos processos, suscitando acontecimentos de maior ou menor impacto, seja entre os personagens que se apresentam ou entre os próprios realizadores, que também se arriscam frente às relações. Acreditamos que os quatro filmes são marcos identificadores dessas características dentro da produção cearense.

Em *As Vilas Volantes – o verbo contra o vento*, os moradores de uma região litorânea tem o seu ritmo de vida abalada pela ação dos ventos, marés e deslocamentos das dunas. Em vias de desaparecimento, resta para a comunidade a tradição oral dos mais velhos, símbolo maior de uma resistência contida no plano da fabulação. *Uma encruzilhada aprazível* nos oferece a rotina de um entroncamento rodoviário que serve como ponto de encontro e abastecimento para ônibus, caminhões e transeuntes. A aridez da região, o comércio da pequena localidade e as pessoas que por ali vivem e trabalham são espectadores dessa rota de passagem. *Sábado à noite* apresenta a urbanidade. As luzes de uma cidade são as mais presentes testemunhas de um sábado “apagado”, onde a tão constante representação do cotidiano acelerado cede lugar para uma casa quase vazia, um bar com poucos clientes e uma câmera que busca os pássaros ao nascer do dia. *Rua Governador Sampaio* nos mostra o dia-a-dia de uma movimentada rua do comércio atacadista localizada no centro da cidade de Fortaleza. A montagem desenvolvida no filme não se limita a contemplar aquela rotina, mas sim a trabalhar junto, empreendendo um ritmo que levará em consideração os tempos, os corpos e os movimentos das pessoas que por ali vivem, circulam e trabalham.

\*\*\*

Sob a insígnia de um engajamento político, muitos filmes documentais tiveram como matéria-prima a denúncia ao funcionamento das relações sociais, no intuito de alertar aos espectadores a existência de um mundo injusto e desigual. Ao longo da história do cinema essa preocupação em realizar documentários pautados na lógica do embate, possuindo um perfil militante, marcaria de forma incisiva o documentário político. Interpretar o mundo e buscar desenvolver os mecanismos que garantissem a sua transformação delimitariam os seus principais objetivos. Essa operação seria realizada prioritariamente no âmbito discursivo, na questão temática. Seja em períodos democráticos ou em regimes de exceção, essa produção documental age no contexto das relações macro, entendendo o mundo numa lógica dicotômica de atuação binária. Ou seja, os personagens e os espaços retratados ocupariam posições bem definidas, seus papéis estariam previamente determinados dentro de uma concepção de mundo já dada, com poucas possibilidades de relativização.

Esse registro documental continua sendo realizado até os dias atuais. Na própria gênese da produção contemporânea residiria a conjugação de temas e vertentes variadas, apontando para distintas estéticas e formatos plurais. Porém, com as novas dimensões do poder e a existência de códigos políticos cada vez mais embaralhados, requerem novas dimensões de resistências para o tempo de agora. Na transição para a chamada sociedade de controle<sup>5</sup>, as vidas são demandadas pelas modulações biopolíticas. A contemporaneidade tem aprofundado um momento histórico onde a vida entraria “no campo do controle do saber e de intervenção do poder” (FOUCAULT, 1988:155). Diante disso, os modos de subjetivação têm atuado diretamente em vários aspectos da vida social, inclusive no campo das imagens. As forças que atuam na sua produção estão em disputa, pois o capitalismo precisa do seu fomento para se alimentar dessas novas formas de vida. Hoje, a indiscernível divisão entre vida e trabalho estabelece as bases de um novo regime de dominação. Porém,

---

<sup>5</sup> Utilizamos aqui a expressão desenvolvida por Gilles Deleuze. A sociedade de controle sucederia às sociedades disciplinares. Os antigos moldes do confinamento (família, escola, caserna, fábrica, hospitais e prisões) cederiam lugar para sistemas mais abertos, sujeitos a outra lógica de dominação. Ver o texto *Post-scriptum sobre as sociedades de controle*. (DELEUZE, 1992)

potencializam a liberação de forças que instalam linhas de fuga, suscitando e provocando a construção de novas resistências.

Partimos da compreensão de que resistir é criar. Buscando novos estilos de vida, novos modos de existência, desenvolvemos linhas de fuga que escapam aos poderes. Resistências transitórias, que não tenham a pretensão de realizar rupturas radicais imediatas. Micro-resistências, que busquem desenvolver a percepção de um novo olhar sobre o mundo, experienciando-o de maneiras outras. Pensar o ato de resistir não apenas como algo que parte de uma negação e que investe necessariamente contra alguma coisa ou alguém. O seu maior gesto produtivo aposta em novas formas de existência, acreditando sempre na vida e suas possibilidades de (re)invenção. Resistir nos dias de hoje seria resgatar no mundo a potência que suscita e constrói acontecimentos, atirando-se impetuosamente ao desejo das mais variadas formas de criação. Deleuze sentencia:

Acreditar no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos. (1992: 218)

Consideramos que os filmes escolhidos em nossa pesquisa apontam algumas formas importantes de inscrição política. Nas tensões e nas fissuras encontradas na produção documentarista contemporânea percebemos a construção de possibilidades para dar a ver uma nova configuração espaço-temporal. A crença no real e no mundo também pode ser encontrada na contemplação do comum. Em meio ao ritmo desenfreado da rapidez cotidiana tenta-se extrair o acontecimento no menor, no gesto, no banal, na paisagem. Uma construção de caráter mais narrativo é deixada de lado. Nesses filmes, “são devires, mais que histórias”. (DELEUZE, 1992)

O tratamento dispensado ao som, tanto na captação direta, como na ilha de edição, são fundamentais para construir esse processo de percepção. Na maior parte das vezes, a criação de uma atmosfera sonora substitui a palavra. Longe de ser um som homogeneizado, tão comum no cinema comercial, esses filmes também apontam para a construção e o reconhecimento de formas de vida potencializando as

condições de escuta, reinventando formas de escritura sonora. Ao realizar esses gestos, ao buscar esses acontecimentos, o documentário contemporâneo afirma a necessidade de apostar na própria experiência estética como condição de resistência. Essa é a intenção primeira do nosso estudo. Tendo como estratégia de operação o estudo do documentário e de suas referidas transformações nas últimas décadas, pretendemos analisar uma determinada produção contemporânea. Um gesto que também parte de um processo de montagem, atuando na instabilidade, realizando conexões.

\*\*\*

O primeiro capítulo dessa pesquisa discute a relação entre a política do documentário, as primeiras preocupações dos registros e suas tentativas em desenvolver discursos acerca da realidade, e o documentário político, as possibilidades de crítica e intenções em suscitar resistências aos poderes. Apresentando características e reflexões que nortearam a feitura de alguns documentários importantes da história do cinema, nossa intenção parte da necessidade em apresentar suas motivações e formas de realização. A ênfase no documentário político pretenderá discutir em que medida esses filmes foram pautadas na crença de uma resistência, apregoando tentativas de libertação. Discutindo as principais características do documentário contemporâneo, encerraremos o capítulo refletindo acerca das possibilidades de ruptura e/ou continuidade dessa produção com os pressupostos anteriormente apresentados.

O segundo capítulo fará um mapeamento da produção audiovisual do Ceará. Sentimos a necessidade em desenvolver um recuo histórico para conhecer e entender melhor esses caminhos e percursos trilhados. Esse esforço aponta para as distintas possibilidades do fazer cinematográfico no estado, sem nos deter apenas na produção de documentários. Recorrendo às realizações dos cineastas pioneiros e de algumas obras significativas na cinematografia desenvolvida no Ceará, queremos pensar sobre a variedade e o potencial da produção contemporânea. Com base nesses elementos, apresentaremos as iniciativas que proporcionaram a feitura de um

determinado conjunto de filmes que serão analisados mais detidamente na parte final da pesquisa.

O terceiro capítulo vai girar em torno de algumas características das operações do poder contemporâneo e as forças que agem nessas ações. A vida como objeto de disputa nas modulações biopolíticas, a força cínica de atuação dos empreendimentos capitalistas, o progressivo desmantelamento da sociedade disciplinar abrindo espaço para o controle. Como o conceito de resistência se reposiciona nesse atual contexto? No âmbito da produção de imagens, o que teria mudado no cenário da produção documental nas últimas décadas? Diante disso, encerraremos o capítulo tentando lançar algumas pistas de conceituação acerca das possibilidades de resistência na contemporaneidade.

O quarto capítulo se deterá na produção documental contemporânea realizada no estado do Ceará. As condições de possibilidades para a realização dos filmes *As Vilas Volantes – o verbo contra o vento*, *Uma encruzilhada aprazível*, *Sábado à noite* e *Rua Governador Sampaio*, seu entorno e particularidades, serão tão importantes quanto o esforço de análise das referidas obras. Será nessa ordem relacional entre o fluxo ininterrupto de imagens e sons e o posicionamento estético-político dos realizadores dos filmes estudados, que encontraremos possibilidades de operação no real.

## CAPÍTULO I: DOCUMENTÁRIO

*Subjetivo é o cinema e, com ele, o documentário. Não há a menor necessidade de lembrar essa verdade, que, contudo, geralmente se perde de vista: o cinema nasceu documentário e dele extraiu seus primeiros poderes.*

Jean-Louis Comolli

*Saber filmar a revolução também é saber filmar o som do vento que balança a copa das árvores.*

Jean-Marie Straub

### 1.1. A política do documentário

O termo documentário é uma expressão complexa, pois deriva da noção de documento e nos remete a um discurso voltado aos critérios de verdade, um ideal essencialmente positivista<sup>6</sup>, preocupado nas questões vinculadas principalmente ao regime da representação. Nas últimas décadas, foram muitas as tentativas de conceituação do termo<sup>7</sup>. Alguns autores preferem utilizar a expressão “cinema de não-ficção”. Essa categorização não nos parece resolver o problema, pois, além de ser demasiada ampla, partir de uma negação pode representar uma ausência de definição.

Bill Nichols afirmaria que “todo filme é um documentário, mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que o produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (2005: 26). As palavras do autor revela o fracasso das possíveis tentativas em tentar classificar um conjunto tão grande e importante de filmes. Não pretendemos aqui iniciar nosso texto com a revisão da complexa genealogia do termo, mas sim pontuar que esses desentendimentos e escolhas

---

<sup>6</sup> “Os historiadores de inspiração positivista enfatizam o caráter realista das imagens cinematográficas, registradas por um instrumento objetivo – a câmera – [...] Para essa corrente de historiadores, há uma crença de que o documentário restringe a capacidade de manipulação da linguagem, pois a objetividade do instrumento cinematográfico é gritante ante um evento efetivamente acontecido, e não encenado.” (NAPOLITANO, 2006: 242).

<sup>7</sup> Alguns escritos de Bill Nichols, Guy Gauthier e Jean-Louis Comolli são balizadores nesse sentido. No Brasil as obras *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*, de Sílvio Da-Rin, e *Mas afinal, o que é mesmo documentário?*, de Fernão Ramos, são importantes referências.

semânticas na verdade refletem um conjunto de posturas políticas que envolvem a expressão.

Ainda na transição para o cinema sonoro, o documentário clássico explicitaria variadas formas de construções narrativas, com um relativo investimento na fabulação e demonstrando inventividade para as distintas possibilidades de buscar a realidade da representação. João Moreira Salles comenta sobre a produção cinematográfica de Flaherty e Grierson:

Essa imaginação narrativa – que Flaherty decerto possuía, alguns dizem que até em excesso – é o que faz dele o pioneiro do documentário. Ele não descreve; constrói. (...) De modo geral, desde Flaherty podemos dizer que todo documentário encerra duas naturezas distintas. De um lado é o registro de algo que aconteceu no mundo; de outro lado, é narrativa, uma retórica construída a partir do que foi registrado. Nenhum filme se contenta em ser apenas registro. Possui também a ambição de ser uma história bem contada. Essa oscilação entre documento e representação constitui o verdadeiro problema do documentário. Há mais de sessenta anos, John Grierson forneceu uma das definições mais clássicas de documentário. Segundo ele, documentário era “o tratamento criativo da realidade”. (2006: 127-128)

Robert Flaherty com a realização do clássico *Nanook do Norte* (1922) seria considerado pela maioria dos pesquisadores o marco inicial do cinema documentário. Coube a John Grierson aglutinar em torno de si um grupo de realizadores que promoveu e difundiu o termo: “Grierson deu ao cinema documentário uma base institucional, cultivou uma comunidade de profissionais, defendeu formas selecionadas de convenção documental e estimulou um conjunto específico de expectativas no público.” (NICHOLS, 2003: 185)

A escrita fílmica desse tipo de produção nas suas primeiras décadas de história seria diversificada e enriquecida pela obra de Dziga Vertov<sup>8</sup>. Apesar de ele ter vivido e realizado seus filmes na então recém construída União Soviética, foi Grierson que produziu um cinema considerado mais pedagógico, de cunho social. Trabalhando para o governo inglês, de quem obtinha os recursos necessários para os filmes, ele e

---

<sup>8</sup> A obra de Vertov nos interessa em especial. Concentraremos-nos mais detidamente em sua análise no decorrer do capítulo.

sua geração consolidariam as bases do documentário clássico.

Mesmo com as variadas maneiras de trazer asserções sobre o mundo, o documentário clássico quase sempre pleiteava estabelecer uma relação a mais próxima possível da verdade no tempo. Regendo o universo da maioria dessas obras, se perpetuaram recursos como a narração descritiva dos acontecimentos em voz *over*, grande preocupação com o didatismo, uso de montagens que ilustram e reafirmam o que está sendo dito, ou seja, a propalada proposição em buscar a fiel representação da realidade marca a tônica desses filmes.

O nascimento do “som direto”, onde tivemos a possibilidade de captar o som em sincronia com a imagem, representou para o cinema documentário uma verdadeira revolução. O resultado mais recorrente foi a utilização da entrevista. Se antes o documentarista somente dispunha de som de estúdio, locução e músicas de fundo, agora ele podia apostar em novas formas de dramaturgia, numa verdadeira “descoberta da fala”. Para Bernardet:

Num pólo, temos falas, entrevistas ou outras modalidades, cuja finalidade é transmitir uma informação verbal, tendo o conteúdo uma importância predominante. No outro, encontramos uma fala cujo conteúdo se torna secundário, e o próprio ato da fala passa a predominar. (2003: 283)

Potencializado pelo surgimento do gravador portátil Nagra, de câmeras mais leves e celulóides com maior sensibilidade e eficiência, o som direto também contribuiu para o desenvolvimento de novas correntes de documentário, como o cinema direto norte-americano e o cinema verdade francês. No primeiro, cineastas como Robert Drew e Richard Leacock apostavam na neutralidade do documentarista: quanto menos eles interferissem na realidade, mais próximos da verdade estariam. O segundo teve como principal representante Jean Rouch. Seus filmes possuíam um caráter antropológico, onde os cineastas obedeceriam a uma lógica participante, interagindo com os entrevistados e adotando um tom provocador. A utilização de várias formas de intervenção garantiu inclusive a possibilidade das pessoas representarem diante das câmeras, potencializando um rico debate acerca da natureza

do filme documentário e dos próprios critérios de verdade.

Percebemos que essas discussões, já tão presentes no início da história do documentário, seriam exponenciadas pelo cinema moderno. Rouch transformou o encontro entre os sujeitos envolvidos em seus filmes na sua força motriz, capaz de questionar os limites de representação e ultrapassar os pressupostos mais imediatos da expressão documental. Uma de suas obras mais emblemáticas foi o longa-metragem *Jaguar*, onde é reconstituída a trajetória de jovens nigerianos em busca de trabalho nos territórios mais ricos do golfo de Guiné. Filmado em 1954, o filme só será montado em 1971. Rouch insere nas imagens um diálogo ficcional realizado pelos protagonistas do filme 17 anos depois das filmagens, dublagem essa totalmente livre e lúdica.

A impossibilidade do encontro e das práticas conectivas também foi objeto de experimentações no documentário moderno. Arthur Omar realizaria em 1972 o filme *Congo*, uma verdadeira negação do cinema clássico hegemônico, obra na qual em nenhum momento o que está sendo falado interage com a imagem e a narração de uma criança sobre uma congada parece incompreensível. O autor, também fotógrafo e artista plástico, estava na verdade problematizando o próprio conceito e a função do documentário. Anos depois, o mesmo escreveria no seu texto-manifesto “O antidocumentário, provisoriamente”:

O espectador sabe perfeitamente distinguir documentário de ficção, porém, a maneira dele se colocar frente ao conteúdo desses filmes é idêntica nos dois casos, ou seja, dele se exige um mesmo tipo de esforço e trabalho, se exige que seja o mesmo tipo de espectador, ou melhor, um mero espectador. (OMAR, 1997: 181)

Além de apontar para a inexistência de uma linguagem autônoma do documentário, Omar alerta para a passividade do espectador e da total exterioridade entre os sujeitos realizadores-espectadores e os objetos filmados. A predominância dos temas de cunho sócio-político e o potencial reflexivo das obras se limitando a denúncia de um determinado estado de coisas, também pautavam o caráter informativo dos filmes que foram seu alvo de crítica. Nesse último ponto, Arthur Omar dialoga com o pensamento que seria desenvolvido por Jean-Claude Bernardet ao chamado

“documentário sociológico”. Segundo os mesmos, esse cinema externalizaria relações de causa e efeito, apresentando certezas acerca do mundo. Isso impossibilitaria uma prática política de transformação, seja na realidade dos personagens retratados na tela, seja na postura de comodidade dos espectadores frente às situações retratadas. Dessa maneira, sentenciou Arthur Omar: “o cinema documentário é aliado e aprendiz da ciência social, e, como ela, nos dá o mundo como espetáculo, o oposto do mundo da ação”. (1997: 183)

Nessa intrincada relação entre cinema e política, as obras audiovisuais que passam por um efeito de engajamento social e que possui no horizonte a perspectiva de estimular nos espectadores a vontade em transformar o mundo, são um importante capítulo da história do cinema. Principalmente no documentário, onde reside em seu estatuto primeiro de significações, a tão almejada busca pelas informações verídicas, construir discursos e/ou influenciar a tomada de consciência dos espectadores são uma constante. Certa vez, o escritor russo Tolstoy asseverou: “a influência não só é um sinal certo de que algo é arte, como também o grau de influência é a única medida do valor da arte”. (*apud* FURHAMMAR e ISAKSSON, 1976: 145) No universo das imagens e dos sons essas possibilidades de persuasão já contribuíram para glorificar e monumentalizar determinados personagens históricos, estimular sentimentos revolucionários de toda ordem, divulgar e propagar a idéia do sujeito coletivo, escamotear fatos históricos objetivos, suscitar preconceitos, construir a imagem do inimigo.

Na produção documentarista recente esses debates continuam abrindo portas para diferentes matrizes de reflexão. A grande diversidade de obras no que diz respeito às inovações de linguagem, ao critério temático e às cargas de intencionalidade, extrapolam a própria materialidade dos filmes. Por um lado, o olhar de muitos realizadores se encontra viciado em fórmulas de fácil execução, carecendo de uma maior capacidade de percepção e interação com o mundo. Na maioria das vezes, esse é o lugar onde a entrevista tem sido utilizada em excesso<sup>9</sup> e uma grande

---

<sup>9</sup> Em seu ensaio intitulado “A Entrevista”, Jean-Claude Bernardet ironiza: “Um amigo me dizia recentemente que queria fazer um documentário, mas um documentário verdadeiro, não um filme que você liga a câmera e coloca um entrevistado na frente”. (2003: 286)

quantidade de filmes ainda traçam um perfil quase jornalístico sobre temas e personagens. Apesar disso, percebemos que a vertente do registro documental que vem ganhando força e sendo alvo de um novo conjunto de interesses, é exatamente aquela que questiona o suposto caráter de objetividade que o documentário tradicional teria como premissa.

Alguns filmes da produção contemporânea, ao mesmo tempo em que têm reascendido essas antigas discussões, lançam novas bases para refletir acerca da política do documentário. As imposições do olhar privilegiado do documentarista são substituídos por sistemas mais abertos, onde os registros dos modos de vida estão cada vez mais próximos das condições de produção, experimentando e potencializando a interação entre realizadores, personagens e espectadores.

## 1.2. O documentário político

“Eu quero aprender, ensinar a mim mesma, a todos, como voltar contra o inimigo aquela arma com a qual ele nos ataca – a linguagem”. (XAVIER, 2004: 162). Essa frase foi pronunciada por uma personagem do filme *Le Gai Savoir* (1968), de Jean-Luc Godard. Dessa forma, lembrando essa passagem, Ismail Xavier desenvolve alguns argumentos sobre as possibilidades de crítica política que presenciamos no cinema pós-68 na França. O citado filme representou a inserção definitiva de Godard num cinema militante. No mesmo ano, ele se juntaria a Jean-Pierre Gorin e outros cineastas para criar o coletivo Dziga Vertov, grupo que adotou uma concepção maoísta<sup>10</sup> e brechtheriana como premissa de atuação artística.

O nome escolhido para batizar o coletivo de realização capitaneado por Godard rendia uma homenagem ao importante cineasta russo, autor de *O homem com uma câmera* (1928). No filme, as imagens do acelerado crescimento urbano das

---

<sup>10</sup> Lembramos que no final da década de 60 estava em funcionamento a chamada Revolução Cultural Chinesa, idealizada por Mao Tsé-tung. O bloco socialista encontrava-se fragilizado e passava por vários desentendimentos internos. Mao e os seus seguidores acreditavam que era necessário perseguir os setores menos radicais do partido comunista e aqueles mais atrelados ao Ocidente e à União Soviética. Naquele momento, os intelectuais e artistas que corroboravam com a política maoísta eram estimulados a fazer trabalhos braçais no campo e nas fábricas, vivenciando as formas de produção e aprendendo com os trabalhadores os regimes de cooperação da economia socialista em expansão.

cidades soviéticas se misturam com as atividades do cotidiano sendo filmadas e trabalhadas na sala de montagem. Vertov foi um dos primeiros cineastas a quebrar a barreira do ilusionismo, defendendo que “um dos objetivos do filme era o de dar a conhecer a gramática dos meios cinematográficos” (*apud* DA-RIN, 2004: 177). Além da realização desse clássico absoluto da história do cinema, Dziga Vertov trabalhou como montador de cinejornais e realizou dezenas de filmes, desempenhando um importante trabalho político na então nascente URSS.

Para além de uma defesa do documentário, o que estava em jogo para Vertov era a própria função social do cinema. Para alcançar o triunfo da sociedade industrial socialista era necessário a construção de um novo homem e de uma nova condição de percepção das coisas do mundo. As idéias revolucionárias de Lênin e o entusiasmo futurista serviram de combustível para o cineasta. Os seus filmes saíam dos estúdios, buscando a “vida de improviso”. Porém, o realizador era um manipulador desse real. O minucioso trabalho com a montagem e o som pretendia justamente revelar, esse novo homem e esse novo mundo. O próprio Vertov anunciaria: “Eis o que lhes ofereço no lugar da música, do teatro, da pintura: sons e imagens. (...) estabelecer uma ligação de classe visual e auditiva entre o proletariado de todos os países do mundo”. (*apud* DA-RIN, 2004: 119)

Curioso perceber que Dziga Vertov adotava uma postura antinaturalista e de manipulação do real, ao mesmo tempo em que defendia um cinema que deveria educar as massas para o triunfo socialista. O cinema informativo de viés educativo desenvolvido por Grierson na Inglaterra estava distante do pretendido por Vertov. Sua militância consistia também em desenvolver uma experiência estética, em forjar um novo modo de expressão visual e auditiva. Essa obra reflexiva e seus escritos questionadores jogaram-no ao ostracismo durante o auge do stalinismo e sua vertente nas artes e na cultura, o realismo socialista. A obra de Vertov só seria resgatada anos depois, principalmente por Jean Rouch e o grupo do cinema verdade. Porém, a sua maneira de encarar um cinema político reverberou tanto na teoria quanto na prática de muitos outros cineastas.

As mudanças sociais, políticas e econômicas do pós-2ª guerra

potencializariam muitos desses objetivos no cinema e nas artes de uma maneira geral. O mundo estava carregado de incertezas, diante do aprofundamento da Guerra Fria e das possibilidades de transformação social fundadas nos princípios socialistas. O já comentado advento do som direto ofereceu aos documentaristas uma nova oportunidade política: o direito e o dever de dar voz a quem não a tem. Os filmes possuíam diversas temáticas, mas se centravam na denúncia da exploração capitalista, encontrando no cinema uma forma de “desalienar” o povo.

Em vários países tivemos o nascimento dos “cinemas novos”,<sup>11</sup> fazeres fílmicos abertos para descobertas e possibilidades. Na América Latina produziu-se nessa época um cinema radicalmente nacionalista. Nomes importantes como os argentinos Fernando Birri e Fernando Solanas e os cubanos Tomás Gutierrez Alea e Santiago Alvarez falavam também em nome de um cinema continental ou mesmo tricontinental. Fernando Birri foi considerado o precursor desse movimento latino-americano. Documentarista de destaque com a realização do clássico *Tire Dié* (1958), acabou sendo anos depois o criador e primeiro diretor geral da EICTV (*Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños*), em Cuba. Ou “Escola de Três Mundos” – América Latina, Ásia e África –, como preferia chamá-la. Um cinema cada vez mais político e propositivo na sua forma e conteúdo ganhava corpo.

No Brasil, dentro desse espírito de inquietude e disposição em conhecer a realidade social do país, vários cineastas se destacaram na realização de documentários que tomavam como temática as desigualdades sociais, a seca, o fanatismo religioso e diferentes formas de alienação. Estava em debate a própria representação do povo nos filmes, elaborado dentro de um discurso de viés crítico e representando a opção ideológica pela esquerda dos seus realizadores. A maior parte deles esteve ligado a um grupo organizado pelo fotógrafo Thomas Farkas, mentor da chamada “Caravana Farkas”<sup>12</sup>, que percorreu o Nordeste brasileiro.

---

<sup>11</sup> Cujá matriz é o Neo-Realismo italiano, surgido ao final da segunda guerra, especialmente com os filmes de Roberto Rosselini. Dentre os cinemas novos, destacamos *Nouvelle Vague* francesa, a japonesa, o Novo Cinema alemão, o *Free Cinema* inglês, o Cinema *Underground* estadunidense e o Cinema Novo brasileiro.

<sup>12</sup> “O termo caravana para se referir à produção de Thomas Farkas aparece pela primeira vez no texto escrito por Eduardo Escorel para o catálogo da retrospectiva dos filmes do produtor, realizada em 1997

Alguns filmes tornaram-se emblemáticos da proposta da Caravana Farkas. Quatro médias-metragens realizados entre 1964 e 1965, compondo a obra intitulada *Brasil Verdade*, lançada em 1968, destacaram-se por discutir as várias formas de alienação do povo brasileiro: *Viramundo*, de Geraldo Sarno, *Subterrâneos do Futebol*, de Maurice Capovilla, *Nossa Escola de Samba*, de Manoel Horacio Gimenez, e *Memória do Cangaço*, de Paulo Gil Soares. Para a maioria dos documentaristas brasileiros desse período, “Não tratava-se de, ao acaso, flagrar o cotidiano mas sim de dar visibilidade a um cotidiano desconhecido ou deformado (na visão dos cineastas e parte de seus contemporâneos) pelas lentes de filmes que detinham-se na superfície da realidade” (LUCAS, 2006: 10-11). Com o recrudescimento da ditadura militar e a desarticulação do Cinema Novo, uma parte desses documentaristas seriam absorvidos pela televisão. Ali continuaria uma batalha por espaços de informação e denúncia política, onde cineastas como Eduardo Coutinho, João Batista de Andrade e Maurice Capovilla, foram responsáveis por programas<sup>13</sup> que de alguma forma preservavam o legado deixado pela Caravana Farkas.

O documentário político realizado no Brasil nas décadas de 70 e 80 foi marcado por movimentos pulsantes. Por um lado, destacamos a realização de filmes com um alto índice de ousadia estética e experimentalismo. Além da obra corrosiva do já citado Arthur Omar, observamos contribuições importantes de realizadores novatos e veteranos. Uma das primeiras realizações de Sérgio Bianchi<sup>14</sup> foi o média-metragem *Mato Eles?* (1982). Para relatar a história dos últimos sobreviventes da tribo indígena dos Xetás, no sul do país, Bianchi incomoda e não poupa críticas, denunciando a hipocrisia da sociedade e questionando o compromisso dos espectadores e do próprio realizador para com a causa.

Mais uma amostra. O então veterano cinemanovista Glauber Rocha realiza

---

no CCBB Centro Cultural Banco do Brasil. O termo Caravana, forjado para definir a experiência de 1967-1970, acabou por designar todos os filmes produzidos por Thomaz Farkas.” (LUCAS, 2006: 19)

<sup>13</sup> Especialmente os programas Globo Shell Especial, Globo Repórter e Hora da Notícia, da TV Cultura. “Esse fenômeno resultou não apenas numa lufada de renovação na dieta televisiva, como no ensejo de experiências bastante particulares no âmbito do documentário.” (MATTOS, 2006: 83)

<sup>14</sup> O realizador Sérgio Bianchi, polêmico diretor de importantes filmes recentes como *Cronicamente Inviável* (2000), *Quanto vale ou é por quilo?* (2005) e *Os Inquilinos* (2009), teve sua obra debatida no livro *Câmera-faca: o cinema de Sérgio Bianchi*, de João Luiz Vieira.

em 1977 o documentário *Di*, uma homenagem ao modernista Di Cavalcanti. No dia do enterro do artista plástico, Glauber colheu imagens que seriam posteriormente montadas de forma radical e descontínua. O filme usa dramatizações, narração radiofônica em tom declamatório, imagens múltiplas fazendo referências à obra do pintor, além da profanação do ritual cristão e a morte sendo vista como celebração. Tudo isso corrobora para o profundo gesto político do filme, experiência essa premente em quase toda a obra de Glauber Rocha:

(...) a profanação é uma postura programática e ostensiva do cineasta, ela é a realização mesma de seu projeto e o emblema de sua intervenção política deliberada na esfera das representações coletivas para transformar uma certa ordem social. (...) Se os personagens já agem assim, o próprio cineasta assume esse gesto até o fim, profanando o velório de Di Cavalcanti para melhor elogiá-lo e celebrar a energia vital na base de sua pintura, invadindo com sua câmera igrejas, terreiros, museus de arte sacra, desfiles de escolas de samba e procissões religiosas, que suas filmagens acabaram transtornando. (SILVA, 2009: 67)

A lenta e gradual abertura política do Brasil e a efervescência dos movimentos sociais possibilitaram a realização de filmes com um claro perfil militante e/ou reflexivo acerca desse momento histórico. *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979), de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo, *ABC da Greve* (1979), de Leon Hirszman, *Linha de Montagem* (1981), de Renato Tapajós, *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, dentre outros, são obras exemplares. No caso do primeiro filme citado, no registro dos acontecimentos, o envolvimento dos dois cineastas com a luta coletiva dos personagens era tão forte que, Gervitz assim respondeu numa entrevista, quando indagado sobre a sua subjetividade de artista: “Aquele não era o momento de expressar subjetividade; éramos apenas instrumentos do que acontecia, e que era maior do que nós. Não por acaso, eu e o Sérgio Toledo partimos para fazer ficção em nossos projetos seguintes.” (apud ZANIN, 2008)

No caso de *Cabra marcado para morrer* Eduardo Coutinho realiza, em diversos aspectos, um dos mais importantes filmes políticos da história do cinema brasileiro. Em 1964, ele e sua equipe iniciaram a realização de uma obra de ficção

baseado em fatos reais: a história do líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado em 1962. Nele, sua viúva, Elisabeth Teixeira e demais companheiros das lutas agrárias, participavam do filme interpretando seus próprios papéis. As filmagens foram interrompidas com o golpe militar de 31 de março. Com a abertura política, Coutinho foi em busca daqueles personagens e das antigas locações, além de revisitar o material do filme inacabado.

O que vemos é uma obra que consegue conciliar a representação da história de um país com a história da família Teixeira, além do envolvimento direto da própria equipe de realização do filme. Em *Cabra marcado para morrer*, o modelo sociológico é desconstruído. Os “tipos humanos” feitos para ilustrar uma macro-história das relações sociais são substituídos pela micro-história daquele núcleo familiar desintegrado. Dessa intensa conjugação entre vida e representação, o filme aponta algumas perspectivas para os futuros percursos do documentário realizado no Brasil:

Coutinho abre caminho para uma reflexão mais amadurecida sobre a elaboração de sentidos pelo documentário, pondo em crise tanto as ilusões de conhecimento objetivo do “modelo sociológico” quanto a falsa neutralidade do “dar a voz”: tudo é negociação, mediação, elaboração de versões, de discursos. Além de realizar uma espécie de “balanço crítico” do período moderno, *Cabra* sonda o futuro, estabelecendo parâmetros de linguagem que se tornariam muito influentes – tanto em termos de estratégias de abordagem e estilística (domínio da entrevista, assumida como “palco”, desnaturalizada) quanto de temática (a experiência dos “homens ordinários” como foco privilegiado de interesse). (MESQUITA, 2007:11)

A produção documentarista contemporânea continua marcada por várias das questões descritas. Apesar da diversidade, temos filmes e cineastas destacados que possuem um claro objetivo de proporcionar reflexões políticas, tanto no que diz respeito às inovações de linguagem ou apenas no critério temático. Na conjugação desses aspectos, destacamos a obra do veterano Harun Farocki que, ao longo da sua trajetória no audiovisual, desenvolveu desde um cinema de agitação e propaganda até ensaios fílmicos com grande liberdade de recursos e suportes, de documentários observacionais no estilo cinema direto até vídeoinstalações utilizando imagens de

arquivo. Em filmes como *Imagens da prisão* (2000), *Reconhecer e perseguir* (2003) e *Em comparação* (2009), temos em comum a exposição das contradições do funcionamento das instituições e do mundo do trabalho em transformação<sup>15</sup>.

Na última década, um documentarista que ganhou notoriedade atingindo bilheterias expressivas em todo o mundo foi Michael Moore, em filmes como *Tiros em Columbine* (2002) e *Fahrenheit 11/09* (2004). Sua aposta principal é a denúncia irônica a grupos que atuam no comando de empreendimentos do sistema capitalista. O próprio cineasta se transforma em personagem, aparecendo na frente das câmeras para investigar, entrevistar, ou ridicularizar pessoas e situações. “Moore representa um pobre coitado dotado de consciência social, que fará de tudo o que for necessário para chegar ao fundo de questões prementes.” (NICHOLS, 2005: 41) Atuando ainda nessa chave que envolve debates éticos acerca da produção documental temos o desenvolvimento de um cinema que adota o cinismo como figura estilística<sup>16</sup>, permeando as realizações de Newton Cannito, como *Violência S/A* (2005) e *Jesus no mundo maravilha* (2007). Os dois filmes tratam de temas como a violência urbana, a corrupção policial e o sentimento de medo da classe média usando da paródia e do humor sarcástico.

Hoje, as produções documentais com uma temática política mais pungente também tendem a incorporar o equipamento amador na tentativa de reproduzir mais fielmente “efeitos de realidade”, desenvolvendo uma escrita fílmica a partir da ruidez de imagens fugidias e “despretensiosas”. Essa ilusão em criar um regime absoluto de visibilidades atinge desde os formatos variados de *reality shows* até os jornais televisivos, alimenta o cinema comercial e promove os vídeos caseiros na internet. Essas práticas audiovisuais adotam o que a pesquisadora Ilana Feldman intitulou de um “apelo realista”, onde:

---

<sup>15</sup> Consideramos que esse breve comentário a respeito da produção de Harun Farocki é introdutória, impossível de dar conta de uma obra extensa e corrosiva, ampla também na sua complexidade. Em outras passagens do nosso trabalho, especialmente no terceiro capítulo, voltaremos a comentar alguns de seus filmes.

<sup>16</sup> Utilizamos aqui um conceito trabalhado por Vladimir Safatle (2008). Com relação ao cinismo adotado como figura estilística no filme *Jesus no mundo maravilha*, César Guimarães e Cristiane Lima escreveram um artigo intitulado *Crítica da montagem cínica*.(2011)

(...) é nosso desafio problematizar e suspeitar desse atual regime de visibilidade, cuja estratégia é produzir uma verdade que simule sua própria não-simulação; isto é, cuja estratégia é produzir um “realismo” que, inversamente, o “desrealiza” e despolitiza, já que a intensificação e explicitação auto-reflexiva dos artifícios, muitas vezes em nome de uma ativação da experiência, criam novas ilusões de transparência e novos ilusionismos. (FELDMAN, 2008: 66)

Conforme sobredito, certo documentário político contemporâneo também absorve esse fascínio. Muitas dessas obras têm servido como instrumento de denúncia, almejando a tomada de consciência por parte dos espectadores. Cada vez mais a câmera amadora captura a urgência de alguns acontecimentos, como greves e levantes populares, em filmes produzidos por ONG's, partidos políticos, entidades de classe e militantes anônimos. De uma maneira geral, acreditamos que essas distintas organizações de esquerda são maniqueístas na apresentação dos temas e pouco ousadas no tratamento estético destinado aos filmes. As grandes estruturas de poder e o funcionamento das instituições corruptas e disciplinadoras continuam sendo o alvo prioritário de crítica política.

As antigas disputas travadas em nome de uma estética revolucionária, já anteriormente debatidas por Vertov e Grierson, não cessaram. Aliás, nunca cessaram ao longo de toda a história do cinema. Glauber Rocha afirmaria em plena efervescência do final dos anos 60:

Apesar de fazer cinema voltado para a realidade social, nunca admiti nenhuma forma de demagogia estética em face de uma arte política; porque o que acontece é que existem intelectuais, escritores, artistas e cineastas que justificam uma péssima qualidade da obra artística em nome de intenção progressista. Isso é traição que não admito porque acredito que o fenômeno político, o fenômeno social, só ganham sua importância artística quando expressos através de uma obra de arte que esteja colocada numa perspectiva estética. (In: FONSECA, 1987: 94)

Poderíamos afirmar que Jean-Luc Godard teria uma opinião semelhante. Ao longo de toda a sua extensa produção observamos declaradamente a presença de elementos políticos. Porém, foi a partir da experiência do coletivo Dziga Vertov e de

alguns dos seus filmes realizados posteriormente, que associaríamos a alcunha de cinema político para falar da sua obra. A fase do grupo durou aproximadamente quatro anos e produziu resultados bastante desiguais. Jean-Pierre Gorin, o principal parceiro de Godard no coletivo, numa recente passagem pelo Brasil, afirmou:

Toda a idéia do Grupo Dziga Vertov foi de questionar o dito cinema de esquerda, que se interessava por temas políticos, mas organizava suas ficções da mesma forma que o cinema imperialista ou comercial, sem questionar seus pressupostos, dentro do mercado capitalista, em sua relação com os atores, etc.. (*apud* GARDNIER, 2005)

Nas palavras acima, mais uma vez temos estampada a polêmica sobre a natureza de um cinema de esquerda. Para o grupo Dziga Vertov não bastava apenas um discurso revolucionário, se o cinema encontrava-se preso ao formato de produção comercial capitalista. Seria necessário problematizar os usos das imagens e sons, trabalhando com os seus descentramentos. O famoso lema pronunciado pelo poeta russo Maiakovsky “sem forma revolucionária, não há arte revolucionária”, parece muito bem ilustrar o que seria o trabalho do grupo naqueles anos incertos e conturbados do pós-68. O caráter revolucionário dessa produção só poderia ser alcançado com inovações de linguagem e experimentações estéticas:

(...) jamais dar a verdade de uma problemática (isso seria recair no cinema cheio de pressupostos e falhas lógicas do cinema "imperialista" de esquerda), mas montar elementos que sirvam para a criação de um objeto artístico que possa fissurar, suspender, instaurar outro tipo de questionamento. A fala dos filmes do Grupo Dziga Vertov, ou pelo menos os melhores entre eles, não é ilustrativa, mas problematizante. (GARDNIER, 2005)

Apesar dos pressupostos básicos acima descritos, acreditamos que a obra assinada pelo coletivo trazia uma pretenciosa abordagem dos acontecimentos. Uma vanguarda condutora do processo revolucionário continuava sendo idealizada, além de algumas passagens ainda carregarem nos enunciados herméticos e/ou panfletários na tentativa de construir as ditas imagens da revolução. Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville realizariam uma auto-crítica desses anos de produção no filme intitulado *Aqui*

e *acolá* (1975). Revisitando o material de uma obra inacabada de 1970, os cineastas problematizaram acerca do fracasso do filme e do próprio projeto do coletivo Dziga Vertov. Miéville assim assevera num dos diálogos finais do filme: “Se vocês queriam fazer a revolução no lugar deles, é talvez porque naquela época não tínhamos verdadeiramente a vontade de fazer a revolução ali onde estávamos, mas onde não estávamos.”

Pensando novamente com o documentário contemporâneo, acreditamos que muitos filmes estão sendo capazes de reconfigurar essas possibilidades de reflexão e práxis política, apostando nos engajamentos possíveis, com o tempo presente. As obras têm optado por narrativas menos globalizantes e procurado dar visibilidade a agentes históricos costumeiramente marginalizados. Demais, Michael Renov nota que, “dado o desvanecimento da objetividade como uma narrativa social atraente, parece haver um grande campo para um exame mais consistente das diferentes expressões de subjetividade produzidas nos textos de não-ficção” (RENOV, 2005: 245). Dessa maneira, o cotidiano surge como o lugar das pequenas lutas e da criação.

Seja em projetos coletivos ambiciosos ou em pequenos gestos particularizados, todas essas formas de engajamento político passam necessariamente por um desejo: produção e construção de um mundo presente. Melhor dizendo, produção e construção de mundos, no plural, pois é desse desejo que os movimentos acontecem, as situações são construídas, permeando as relações entre os indivíduos. Para discutir esse assunto, um conjunto de características do documentário contemporâneo precisam ser melhor lapidadas. Continuaremos realizando esse esforço no tópico seguinte.

### **1.3. O documentário contemporâneo**

Comumente credita-se ao documentário contemporâneo o maior investimento dado às produções subjetivas, a busca por espaços e ações de personagens que circundam o cotidiano, a predominância em retratar relações de alteridade dentro de um “universo micro”. Diferente de certo cinema político

preocupados em retratar as grandes narrativas do nosso tempo através de uma ação contínua de denúncia ao sistema, a maior aposta desses filmes é desenvolver outras condições de possibilidades para as práticas libertárias. A liberdade não apenas pensada como um fim a ser alcançado, mas construída nos processos de criação, entendida e estimulada como prática cotidiana. Para o documentário contemporâneo torna-se urgente aproximar a produção artística da própria vida, conhecendo e registrando os variados modos de individuação e investindo na reflexão espaço-temporal dos lugares comuns.

Muitos filmes estão implodindo as fronteiras entre o documentário e a ficção, se tornando quase irrelevantes antigas divisões. O cineasta Pedro Costa mostra total indiferença entre esses limites. Ao ser questionado sobre a realização dos seus trabalhos, declarou: “*Juventude em marcha* (2006) não é ficção. Mas também não é documentário. Ele é o que é”. (In: BUTCHER, 2006) Em outra entrevista reafirma: “Por isso para mim não existe essa divisão. [...] essa discussão é interessante para quem analisa, discute ou teoriza. Para o cineasta, essas divisões são prisões que alguns cineastas mais frágeis se deixam prender estupidamente.” (In: GUIMARÃES e RIBEIRO, 2007)

Trazer essa discussão não se trata apenas de criticar visões estanques ou regimes enraizados em categorizações. Esse gesto pautado na indeterminação nos interessa de forma premente, pois os objetos fílmicos são pensados dentro da própria noção de movimento, expressando seus vetores de produção nesse caminho da instabilidade. Lembramos também que não é exclusividade do cinema contemporâneo trabalhar com documentários que são realizados no desejo de ficção e/ou fabulação. Vimos que Jean Rouch, Arthur Omar, dentre vários outros, já realizaram experiências semelhantes décadas atrás. Isso quer dizer primeiro que as fronteiras entre o cinema moderno e contemporâneo são tênues. Depois, pensamos que afirmar as características de uma dita produção contemporânea é também um esforço de dialogar com o passado, colocar-se “em diálogo com outros tempos” (AGAMBEN, 2009), assumindo o desejo de mudança e de construção no presente.

No cinema contemporâneo a explicitação pouco produz e a dimensão do

possível encontra ressonância tanto no realizador, como nos personagens e no espectador. Perdendo o olhar privilegiado sobre as coisas, estamos diante de uma produção específica onde a ficção pode ser vista como um modo de pensar a realidade e o documentário enquanto possibilidade de (re)invenção de mundos. Aqui encontramos garantias de gestos políticos. Tomemos o exemplo do filme *Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaro. Nele, a referida avenida do título veio demarcar um dos mais importantes projetos de reurbanização do país. A antiga região da cidade de Recife, conhecida pelo nome de Brasília Teimosa, foi local de moradia de milhares de pessoas, muitas delas habitantes de palafitas, outrora existentes na região. O filme acompanha as mudanças que ocorreram no processo de remodelamento territorial, o dia-a-dia de alguns personagens, bem como os tempos próprios à rotina daquele espaço. Gabriel Mascaro também trabalha com a indeterminação dos fatos verídicos, utilizando atores e optando por vários recursos ficcionais, seja em algumas estratégias de montagem, seja desenvolvendo situações que causem empatia com os espectadores. Segundo Cezar Migliorin, ali a imagem pode ser entendida:

(...) como forma de dar a ver e de inventar com o real. Trata-se de modos de vida em disputa, entre a circunscrição identitária e a potencialização de uma comunidade em processo de invenção, ou seja, uma disputa pelo sensível, pelas formas de vida. A política não se encontra assim em outro lugar, mas em um campo de tensão com o capitalismo contemporâneo. (2010: 49-50).

A dimensão política do documentário contemporâneo se preocupa em refletir sobre as (re)configurações dos espaços e os modos de ação e percepção dos sujeitos que ali habitam. Esse campo do político que nos referimos não pretende explicar o mundo, nem quer buscar um posicionamento prioritariamente ideológico ou discursivo dos seus realizadores. O acolhimento das experiências subjetivas permite às singularidades e coletividades um engajamento com o mundo que atravessa outras dimensões, como, por exemplo, a ordem sensorial e afetiva.

Porém, o capitalismo contemporâneo também se interessa por essas “vidas ordinárias”. Para poder lidar com sujeitos que não são mais demandados por uma identidade, capturar os seus modos de vida cotidianos e estimular supostas práticas de

liberdade é uma nova forma de atuação do sistema, que se desenvolve na sua dimensão imaterial e biopolítica. Essas contradições ao mesmo tempo em que desenvolvem novos mecanismos de dominação, engendra possibilidades para pensar formas de resistência. Nesse período de incertezas e descontrole, se abrem os caminhos para repensar a política. Num ensaio intitulado *Poder sobre a vida, potências da vida*, Peter Pál Pelbart lança de maneira contundente vários questionamentos ainda sem respostas:

Mais, radicalmente, impõem-se a pergunta: que possibilidades restam de criar laço, de tecer um território existencial e subjetivo na contramão da serialização e das reterritorializações propostas a cada minuto pela economia material e imaterial atual? Como reverter o jogo entre a valorização crescente dos ativos intangíveis tais como inteligência, criatividade, afetividade, e a manipulação crescente e violenta da esfera subjetiva? Como detectar modos de subjetivação emergentes, focos de enunciação coletiva, territórios existenciais, inteligências grupais que escapam aos parâmetros consensuais, às capturas do capital e que não ganharam ainda suficiente visibilidade no repertório de nossas cidades? (2003: 22)

Esses ruídos de indeterminação são amplificados na própria ambiguidade das imagens construídas pelo documentário contemporâneo. Nesse sentido é que pensamos também a dimensão ensaística das obras. São as narrativas que acolhem o acaso, a deriva e os desvios que nos trazem as maiores condições de possibilidades para gerar acontecimentos. A presença do inacabado e do fragmento nos traz as profundidades a partir das superfícies, e a relação entre sujeito e objeto encontra-se cada vez mais fragilizada, escorregadia. Como afirmou Jean Rouch, “não uma relação que produz uma verdade, mas a verdade da relação”. Reforçando o estado de crença e dúvida, o ensaio fílmico permite pensar uma relação não-disciplinar com o mundo. Corroboramos com as palavras de André Brasil:

Mais do que uma certeza acerca do mundo, o pensamento ensaístico nos leva a errar sobre o mundo. (...) Trata-se, assim, de uma escritura heterogênea, que se compõe de conceitos, mas também de imagens, metáforas, vozes, sensações, impressões. Isso nos permite situar o ensaio entre o conceito e a experiência sensível e defini-lo então como um discurso intensamente estético. (2006)

Acreditamos que o documentário contemporâneo é potencializador de novas resistências, que atuam de maneira transitória e que não tenham a pretensão de realizar rupturas radicais imediatas. As possibilidades parecem surgir nessas micro-resistências, que não se rendem aos padrões da estabilidade e da previsibilidade. Nosso interesse em analisar alguns filmes da produção documentarista contemporânea parte também do esforço de pensar algumas operações de atuação do capitalismo. O regime da produção de imagens é indissociável ao espaço em que vivemos. Melhor dizendo, falar dos filmes é dedicar uma atenção às distintas condições de estar no mundo.

Nessa mesma chave de compreensão é que dedicaremos boa parte da nossa análise para a produção audiovisual desenvolvida no estado do Ceará. A relação de pertencimento que temos com essa obra e dos muitos dos filmes que dali surgiram, foi motivo valioso para inferir nesse recorte metodológico. Conforme descrevemos na introdução desse trabalho, observamos hoje uma grande diversidade temática e estilística na produção realizada no Ceará, onde podemos afirmar que o audiovisual realizado no estado encontra-se num momento ímpar da sua história. Nos últimos anos um grupo significativo de cineastas locais tem demarcado um importante espaço dentro da produção nacional, onde temos acompanhado a realização de filmes importantes, mas que só agora ocupam um lugar de relativo reconhecimento. Dialogamos com os filmes e, a partir deles, buscar os meandros de toda uma rede discursiva que extrapolam a materialidade dos mesmos.

Interessa-nos a maneira com que as obras e seus autores lidam com o extrafílmico, desde as formas colaborativas de produção e a maneira que isso reverbera nas obras e a leitura delas, até o diálogo com realizadores de outros estados, a circulação da produção em mostras e festivais, os textos produzidos a respeito dos filmes e do seu entorno. Enfim, queremos caminhar com o cinema cearense apostando na afirmação de Sylvie Pierre:

Foi justamente Jean-Luc Godard que lembrou a famosa frase de Élie Faure a respeito de Velásquez, parece-me (ou se for a respeito de outro não tem qualquer importância, no presente caso), segundo a qual o pintor, a partir de certa época, passou a pintar não os objetos

em si, mas o ar que passava entre as coisas. Talvez, algum dia, falar de cinema signifique não mais se interessar propriamente pelos filmes, obras, cineastas, mas pelo que se passa entre eles, abordando relações até então imperceptíveis entre os objetos, os sistemas e os homens de cultura. (*apud* CASTELO, 2004: 8)

Sentimos a necessidade, portanto, em desenvolver um pequeno recuo histórico para melhor conhecer esses caminhos trilhados pela produção cearense. Não queremos com isso descrever uma linearidade de acontecimentos que dariam origem ao atual cenário audiovisual local. Trabalhamos com outra lógica, discutindo os acontecimentos passados a partir da produção contemporânea, num intercruzamento desses percursos, aprendendo com eles a conhecer e entender melhor essa história processual aberta.

## CAPÍTULO II: CINEMA CEARENSE

*Creio que esta é também a lição do Ceará ao Brasil; a lição constante dos cearenses aos demais brasileiros. Nenhum é mais cosmopolita.(...)Por outro lado brasileiro nenhum é mais do seu torrão, da sua terra, da sua província do que o cearense.*  
Gilberto Freyre

*Arrepare não, mas enquanto engoma a calça eu vou lhe contar  
Uma história bem curtinha fácil de cantar  
Porque cantar parece com não morrer  
É igual a não se esquecer  
Que a vida é que tem razão*  
Ednardo

### 2.1. Breve histórico

Apesar do estado do Ceará ter sido cenário para as imagens de Lampião, registradas pelo cineasta sírio-libanês Benjamin Abraão, passando pelas tentativas de Orson Welles em documentar a atividade dos jangadeiros cearenses, em seu filme inacabado *It's All True* (1942/1993), servido de locação para obras clássicas do cinema brasileiro, como *A morte comanda o cangaço* (1960), de Carlos Coimbra, e ter sido documentado pelas lentes da Caravana Farkas, em trabalhos como *Viva Cariri* (1969), de Geraldo Sarno, podemos afirmar que o estado não apresenta uma produção cinematográfica contundente.

Nos dias de hoje, isso tem mudado. Várias realizações cearenses tem se destacado no cenário nacional e, nos festivais e circuitos alternativos de exibição, essas produções tem alcançado reconhecimento e interesse. Percebemos uma grande pluralidade dos filmes que foram dirigidos e produzidos no estado. Seja nas obras de maior apelo comercial, como é o caso de *Bezerra de Menezes: o diário de um espírito* (2009), de Glauber Filho e Joe Pimentel e *As mães de Chico Xavier* (2010), dirigido por Glauber Filho e Halder Gomes; nas animações de variados formatos que alcançaram grande projeção, caso de *Vida Maria* (2007), de Márcio Ramos, obra que atingiu

grande poder de circulação, sendo exibida e premiada em dezenas de festivais nacionais e internacionais; ou nos filmes autorais e de maior experiência de linguagem, como é o caso dos trabalhos assinados pela produtora Alumbramento e as recentes incursões em longa-metragem do cineasta Petrus Cariry, *O Grão* (2009) e *Mãe e filha* (2011). O que desponta e se apresenta no horizonte é um grande número de filmes de realizadores jovens e veteranos, construindo caminhos e interesses distintos dentro do atual cenário audiovisual brasileiro. Mesmo não existindo um determinismo tecnológico, essa atividade só conseguiu ser potencializada por conta do advento do digital, barateando os custos de produção. Outro fator importante foram as políticas públicas para o setor, que nos últimos anos garantiu o financiamento de boa parte dos filmes.

Os registros das primeiras iniciativas de produção cinematográfica no Ceará estiveram associados aos esforços individuais de realizadores apaixonados pelo cinema e/ou alicerçados nos apoios de empresários locais que estimularam e investiram na produção. Desses, o produtor e realizador pioneiro foi Adhemar Bezerra de Albuquerque. Comandando o laboratório fotográfico *Aba Film*:

(...) foi efetivamente o incontestado criador da primeira e mais bem sucedida tentativa de produzir filmes no Ceará. Por duas décadas cobriu com seus documentários a vida de Fortaleza e aspectos das cidades do interior do Ceará, filmando os eventos no campo político, social, religioso e econômico. (LEITE, 1995: 244)

Adhemar também financiaria a investida de Benjamin Abraão que, por volta de 1936, conseguiria filmar Lampião e seu grupo de cangaceiros. O imigrante havia sido secretário particular de Padre Cícero<sup>17</sup> e durante muitos anos nutriu a vontade de registrar Lampião em plena atividade nos sertões nordestinos. Logrando êxito na sua empreitada, Abraão teria solicitado aos cangaceiros que encenassem alguns momentos de combate. A referida simulação gerou uma interpretação

---

<sup>17</sup> Padre Cícero Romão Batista foi um dos principais nomes da história cearense. Instalando-se em fins do século XIX na região do Cariri, sul do estado, comandou o crescimento e a elevação de Juazeiro do Norte à condição de município. Em 1911, transformou-se no primeiro prefeito da cidade. Vários momentos de sua vida foram registrados por Adhemar de Albuquerque, inclusive seu enterro, em 20 de julho de 1934.

descontraída e não-naturalista de Lampião e seus homens: “E quando as imagens do cangaço foram por ele reunidas, num copião jamais montado, as sonhadas cenas de embates foram substituídas por tiroteio simulado, com os bandidos mostrando-se mais divertidos do que preocupados com a veracidade dramática.” (HOLANDA, 2000: 58-59) Com o anúncio da existência do filme, o Ministério da Justiça, do então presidente Getúlio Vargas, apreendeu sua cópia. Coube a Adhemar de Albuquerque esconder outra cópia, vendida anos depois e podendo ser utilizada em vários filmes do cinema brasileiro<sup>18</sup>.

Uma importante entidade na história do audiovisual cearense seria criada ainda em 1939. A Sociedade Cearense de Fotografia e Cinema – SCFC – promoveu durante quase trinta anos atividades recreativas e trocas de idéias sobre cinema e fotografia. Desses encontros, despontariam algumas iniciativas de realização audiovisual<sup>19</sup>, além da exibição de filmes, numa ação independente do circuito comercial. Anos depois, um grupo de cinéfilos criou uma instituição própria, o Clube de Cinema de Fortaleza – CCF –, que desencadearia uma trajetória marcante na história do cineclubismo brasileiro<sup>20</sup>.

Os cinéfilos e cineclubistas cearenses continuariam nos próximos anos realizando e usufruindo de avanços importantes. Destacamos as parcerias desenvolvidas com a Empresa Severiano Ribeiro, que desde o início da década de 60

---

<sup>18</sup> Firmino Holanda explica: “Adhemar escondera uma cópia, posteriormente vendida, com outras fitas suas, a Alexandre Wulfes. Este lançaria, em 1959, o média *Lampião, o rei do cangaço*, quando já se podia ver o material censurado por Vargas. Em 1965, outro documentário, o curta *Memórias do cangaço*, de Paulo Gil Soares, aproveitaria parte desse material da Aba. O mesmo faria outro baiano, José Umberto Dias, no curta *A musa do cangaço* (1981). Ele também é autor de outro importante texto sobre Benjamin que inspiraria Lírio Ferreira e Paulo Caldas, em Pernambuco, na realização do longa *O baile perfumado* (1997). Nesta e noutra fita dramática, *Corisco e Dadá* (1997), do cearense Rosemberg Cariry, são também mostradas cenas originais do cinegrafista mascate.” (2000: 63)

<sup>19</sup> Segundo afirmação do pesquisador Ary Bezerra Leite, em seu recente livro, *A tela prateada: cinema em Fortaleza (1987-1959)*: “A mais efetiva realização da sociedade fica expressa em produções fílmicas, com destaque para o filme silencioso *Caminhos sem fim* (1944), em 8 mm, dirigido por Heitor Costa Lima e fotografado por José Maria Porto; a iniciativa inacabada do documentário sobre Antônio Bandeira, em 16 mm, a cargo de João Maria Siqueira; as realizações de Nelson Moura, *Canindé* (1952), nossa primeira película sonorizada, realizada durante os festejos religiosos de S. Francisco de Canindé, os documentários *Vaquejada* e *Iguatu* (1954); e a iniciativa documental do artista plástico Anquises Ipirajá sobre o *Carnaval Cearense* (1953)”. (LEITE, 2011: 249)

<sup>20</sup> “O Clube de Cinema de Fortaleza foi oficialmente instalado em 29 de agosto de 1949. Nos dados que nos parecem geralmente aceitos, os primeiros cineclubes brasileiros, pela ordem, teriam sido criados em São Paulo, Porto Alegre, Fortaleza, Rio de Janeiro e Belo Horizonte.” (LEITE, 2011: 359)

criaria as sessões especiais dos chamados filmes de arte. Isso possibilitou a exibição de vários clássicos da história do cinema e de uma boa quantidade de filmes que normalmente não teriam espaço nas salas comerciais. Outra grande conquista foi a criação em 1971, do Cinema de Arte Universitário – CAU –, posteriormente batizado de Casa Amarela. O referido equipamento vinculado à Universidade Federal do Ceará e tendo suas ações capitaneadas pelo realizador Eusélio Oliveira, se desenvolveu como mais um espaço de exibição de obras não-comerciais, promoveu encontros, debates, mostras e festivais, além de ter realizado cursos de formação básica em audiovisual.

Apesar de alguns hiatos de atuação, bem como habituais mudanças de parceiros e de espaços de exibição, o tradicional cinema de arte continua em pleno funcionamento nos dias de hoje<sup>21</sup>. Assim como a Casa Amarela, que apesar de alguns entraves e falta de apoio de maior parte das administrações da Universidade, se consagrou como um espaço de referência para o audiovisual na cidade de Fortaleza nesses mais de quarenta anos de existência<sup>22</sup>, agregando e formando gerações de cinéfilos e realizadores locais.

A partir da geração de cineastas superoitistas, tivemos o surgimento de uma produção mais sistemática no Ceará. Despontariam realizadores que permaneceram durante anos fazendo seus filmes no próprio estado e/ou mantendo atividades constantes ligadas ao audiovisual. Desse grupo, destacamos Firmino Holanda e Rosemberg Cariry. O primeiro realizou alguns trabalhos em Super-8 no final da década de 70, destacando-se a animação experimental *Na pele* (1979), curta com intervenções diretas de riscos na película. Nos anos seguintes, se dedicaria com mais afinco às atividades de pesquisa, formação e ensino em audiovisual<sup>23</sup>. Apenas na

---

<sup>21</sup> Idealizado por um dos fundadores do Clube de Cinema de Fortaleza, Darcy Costa, o cinema de arte teve suas atividades iniciadas em 1963, no extinto Cine Diogo, localizado no centro de Fortaleza. O filme de estréia da sua programação foi *Hiroshima, Mon Amour* (1959), de Alan Resnais. Com o progressivo fechamento dos cinemas de rua da cidade, a exibição da programação semanal se estabeleceu numa das salas do principal shopping de Fortaleza. A programação dos filmes desde a década de 80 fica a cargo do crítico de cinema Pedro Martins Freire.

<sup>22</sup> A Casa Amarela também funciona como sede do Núcleo de Animação do Ceará – NACE. Desenvolvendo atividades permanentes desde a década de 90, tem revelado toda uma geração de realizadores em animação no estado. *Campo Branco* (1997), dirigido por Telmo Carvalho, principal articulador do NACE, foi um dos filmes de maior repercussão atingida.

<sup>23</sup> Professor da Universidade Federal do Ceará desde 1992, Firmino Holanda é um dos responsáveis pelo curso de formação básica em audiovisual da Casa Amarela. Escreveu dezenas de artigos em jornais

última década Firmino Holanda voltaria a priorizar atividades no campo da realização, onde tem assinado a direção de alguns filmes, além de outras funções<sup>24</sup>.

A maior parte dos seus trabalhos são documentários. Destacamos *Cidadão Jacaré* (2005), projeto realizado a partir da segunda edição do DOCTV, que conta a história dos jangadeiros cearenses que na década de 40 percorreram o litoral brasileiro para entregar uma pauta de reivindicações ao então presidente Getúlio Vargas; o curta *Capistrano no Quilo* (2007), realiza uma reflexão sobre a memória e patrimônio histórico a partir do curioso episódio do roubo de uma estátua de bronze do historiador Capistrano de Abreu numa praça da cidade de Fortaleza; *Kinetoscópio Mané Côco* (2009), relata, a partir de imagens antigas e retrabalhadas, a chegada do primeiro kinetoscópio em Fortaleza no final do século XIX e a maneira como ele foi empreendido pelo comerciante Mané Côco. Temos aqui três filmes bem diferentes entre si, mas que estabelecem um certo compromisso em resgatar passagens e registros importantes da história do estado do Ceará<sup>25</sup>.

Rosemberg Cariry é o mais reconhecido cineasta cearense. Desenvolvendo seus trabalhos desde a década de 70, ocupou-se em realizar filmes que nascem de um desejo em retratar elementos da cultura popular, sua história, mitos e folgedos. Comentando a respeito de um dos seus últimos trabalhos, o drama figural e barroco *Siri-Ará* (2008), o realizador afirma: “É no sertão que a cultura popular se reinventa como uma nova civilização feita de heranças de muitos povos e dos fragmentos de incontáveis culturas. (...) só depois desse corajoso mergulho é que podemos esculpir com luz o rosto brasileiro.” (In: BEZERRA, 2009) Percebemos, portanto, uma aposta numa estética de certa idealização do sertão como representação de uma imagem fundadora do Nordeste e do Brasil. Seu filme de maior repercussão foi a obra de ficção

---

locais, além de ter lançado alguns livros importantes sobre a memória do cinema cearense.

<sup>24</sup> Firmino Holanda desenvolve atualmente pesquisa e colaboração de roteiro em alguns filmes de Rosemberg Cariry e participa de várias outras funções nos filmes de Petrus Cariry, como roteiro, assistência de direção, edição e trilha sonora.

<sup>25</sup> Em *Manuscritos da lagoa verde* (2012), seu último trabalho, Firmino Holanda vai além dos registros da história cearense. Mesclando registro documental, dramatização ficcional, além de colagens e fragmentos captados por diversos dispositivos, reflete acerca da memória nacional guardada e esquecida nos museus e arquivos do país.

*Corisco e Dadá* (1997), onde a narrativa do cangaço é recontada a partir de uma história de amor entre dois personagens de grande relevância dentro do movimento.

Seu primeiro longa-metragem seria realizado uma década antes. O documentário *O caldeirão da santa cruz do deserto* (1986), filme que relata a história da comunidade messiânica camponesa no interior do Ceará, massacrada em 1936 pelas tropas do governo brasileiro. Trata-se de uma obra fundamental para a história do cinema cearense, cumprindo uma importante função social, política e estética. Em muitos aspectos, é um filme que se filia às cargas de intencionalidade do documentário político brasileiro realizado em tempos de abertura política do país<sup>26</sup>. Unindo farto material iconográfico com depoimentos de romeiros, artistas populares e remanescentes da comunidade do Caldeirão, Cariry realiza uma obra livre e poética, conseguindo conjugar certo didatismo documental, para recontar uma história soterrada e esquecida pela história oficial, com uma grande potência fabulatória, presente tanto na oralidade das falas quanto na força das imagens da cultura popular em tons oníricos.

José Araújo seria outro realizador que possui alguma aproximação com os trabalhos de Rosemberg Cariry. *Sertão de memórias* (1996), seu primeiro longa-metragem, explora condições de reinvenção do sertão na relação do espaço com os personagens. Apesar das questões políticas colocadas pelo filme estabelecerem algumas conexões esquemáticas, é uma obra de grande vigor estético, onde a fotografia em branco e sépia parecem indicar um sertão quase mitológico, podendo ser tanto um lugar dos embates e das tragédias, como também do sublime e das possibilidades de liberdade.

---

<sup>26</sup> Nos referimos aos filmes realizados no início da década de 80, como *Cabra marcado para morrer*. Sobre esse assunto, Régis Lopes afirmaria no prefácio do livro comemorativo aos vinte anos de lançamento de *O caldeirão da santa cruz do deserto*: “Com vinte anos, o filme, além de enfocar alguns aspectos da vida e da morte do Caldeirão, passa a ser um documento precioso sobre os embates e as utopias da década de 80, quando a luta em defesa da história tornou-se uma via de libertação diante da ditadura militar de 64 e da sua herança maldita. A leitura que o filme faz sobre o Caldeirão, ou melhor, a maneira pela qual esse passado ganha sentido transforma-se, também, em testemunho das lutas em nome da liberdade, inclusive a liberdade de recontar a nossa história. É um filme militante, mas não uma militância abstrata, e sim uma prática circunscrita em determinado tempo, enraizado em certo território de acordos e conflitos.” (HOLANDA e CARIRY, 2007: 16)

O sertão continuaria sendo uma presença forte em filmes de vários outros cineastas. Por vezes, essa referência ao espaço geográfico acaba centrando suas atenções nas representações estereotipadas do Ceará e do Nordeste, tendo na miséria, na aridez das paisagens, na religiosidade exacerbada e na constituição física e gestual dos seus habitantes uma camada importante de significações. Nesses filmes, o entorno geográfico e social do homem sertanejo continua sendo um lugar de infortúnio impiedoso em suas trágicas conseqüências para uma população despossuída. A pesquisadora e realizadora em audiovisual Karla Holanda nos lembra que, partindo dos estudos desenvolvidos pelo historiador Albuquerque Jr., esse discurso de Nordeste foi “inventando” em fins do século XIX, principalmente a partir da grande seca de 1877, “(...) momento em que alguns temas, antes dispersos, foram se agrupando nos discursos políticos, sensibilizando a opinião pública e carreando recursos para a região. Dessa forma, seca, cangaço e messianismo fundam a idéia de nordeste.” (HOLANDA, 2008: 24) No decorrer do século XX, muitas obras sociológicas e artísticas, principalmente na literatura, mas também nas artes plásticas, música e cinema, desenvolveriam certo discurso sobre o Nordeste que se impõem como verdades e que são calcados numa “estereotipia”.

No caso do cinema cearense, essa tradição temática vem desde os primeiros filmes realizados. Nas obras documentais de Adhemar de Albuquerque tivemos registros das paisagens do sertão em filmes como *O Juazeiro de Padre Cícero* (1926), que “apresentava paisagens de Missão Velha, Lavras, Quixadá e outras cidades cearenses como cenário das andanças da ‘Coluna Lampião’” (NOBRE *apud* HOLANDA, 2008). O já mencionado *Caminhos sem fim*, considerado a primeira obra ficcional “genuinamente cearense”, conta a história de uma família de retirantes vitimados pela seca e pela fome. Quando a rigidez do meio natural não se transforma em uma das tônicas centrais dos filmes, vemos também de forma destacada o exotismo dos tipos humanos e/ou a descrição de traços da cultura popular e suas potencialidades:

(...) constatamos que mais da metade dos filmes cearenses (isto é, feitos a partir de iniciativa local) focaliza as manifestações da cultura popular regional, tendência essa não restrita somente ao documentarismo. (...) A religiosidade popular, em especial o messianismo (*Juazeiro de Padre Cícero*, *Caldeirão do Beato Lourenço*); a música e a poesia do povo (*Patativa do Assaré*, *Juvenal Galeno*,

emboladores de coco, violeiros, banda cabaçal, cordelistas); espetáculos, danças e festas (reisado, mamulengo, vaquejada); o artesanato (notadamente dos ceramistas); as formas tradicionais de sobrevivência do homem nordestino (pesca, cultura da cana), etc. são alguns dos temas abordados, com frequência, na filmografia cearense. (HOLANDA, 1987)

No documentário, com algumas exceções, esse enfoque padrão acaba sendo hegemônico na produção. Um dos realizadores que fogem do lugar comum é Petrus Cariry<sup>27</sup>. Entre seus curtas-metragens, destacamos os documentários *Dos restos e das solidões* (2006) e *O som do tempo* (2010). A primeira obra citada registra o espaço de uma cidade abandonada no sertão cearense e as memórias de Dona Laura, moradora até hoje da região. A segunda apresenta momentos do cotidiano de Dona Maria, que mesmo residindo numa pequena casa espremida entre grandes edifícios da cidade de Fortaleza, leva uma vida tranqüila e sem pressa, que remete a sua memória do universo rural cearense.

Outro traço marcante na história do audiovisual cearense foi um número considerável de cineastas e produtores nascidos no estado, mas que se radicaram em outras regiões para desenvolver suas atividades. Nomes como o humorista Renato Aragão e o produtor Luiz Carlos Barreto, voltariam em algumas oportunidades para a terra natal desenvolver trabalhos, como foi o caso de *O cangaceiro trapalhão* (1983), filme estrelado por Renato e dirigido por Daniel Filho, e *Luzia Homem* (1987), produzido por Luiz Carlos e dirigido por seu filho, Fábio Barreto. Outros dois cineastas que retornariam para realizar seus filmes no Ceará foram Pedro Jorge de Castro, com *Tigipió: uma questão de amor e honra* (1984) e *O Calor da Pele* (1997), e Karin Aïnouz, com *O Céu de Suely* (2007) e o recente *Praia do Futuro* (2012), novo projeto do diretor, que contou com filmagens em Berlim e Fortaleza.

Destacamos também o nome de um realizador cearense que cumpriu um importante papel de articulação no cinema local nos anos 80: Hermano Penna. Pouco

---

<sup>27</sup> Realizando seus filmes a pouco mais de dez anos, podemos dizer que Petrus Cariry vem construindo uma cinematografia expressiva. Para além dos curtas, imprimiu certo estilo de realização a partir dos seus já citados longas-metragens de ficção *O grão* e *Mãe e filha*. Dois nomes do cinema cearense que estão entre seus principais parceiros na realização das obras têm sido, além do seu pai Rosemberg Cariry que auxilia na maioria dos roteiros e na estrutura de produção, Firmino Holanda e Ivo Lopes Araújo. Com o primeiro, desenvolve uma estreita parceria, onde se revezam trabalhando um no filme do outro. Já o segundo, foi diretor de fotografia e câmera em muitos de seus trabalhos.

tempo depois de realizar *Sargento Getúlio* (1983), contundente obra de ficção do cinema político brasileiro em fins da ditadura, o diretor “a convite de Jefferson de Albuquerque Júnior veio ao Ceará fotografar os filmes *Dona Ciça do barro cru*, *Músicos camponeses* e *Patativa do Assaré: um poeta do povo*, a trilogia de curtas realizados por *Jefe no Cariri*.” (VALE, 2008: 63) Hermano Penna contribuiu para o aprendizado de alguns realizadores locais que estiveram nas filmagens das obras citadas acima, bem como estimulou a formação de uma seção da Associação Brasileira de Documentaristas – ABD – no estado do Ceará. Em 1984, o cineasta ainda participaria na cidade de Fortaleza de um importante seminário organizado por Pedro Jorge de Castro sobre cinema e literatura. O realizador cearense Francis Vale, descreveu sobre a importância do evento da seguinte forma:

O encontro aconteceu no auditório Benjamin Abraão, da Casa Amarela Eusélio Oliveira, da UFC. Tinha por objetivo discutir as experiências de adaptação literária no cinema brasileiro e lançar as bases para criação de um Pólo de Cinema no Ceará. Estiveram presentes: Alex Viany, Néelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Jr., e os cearenses Pedro Jorge de Castro (de Brasília), Luiz Carlos Barreto (do Rio) e Hermano Penna (de São Paulo). Como ponto de partida no rumo do pólo, foi criado o Festival de Fortaleza do Cinema Brasileiro. (2008: 55)

O referido pólo de cinema não se desenvolveu. Na época, as únicas ações concretas que aconteceram nesse sentido foi o apoio do governo estadual para as filmagens de *Luzia Homem* em terras cearenses e a realização de apenas duas edições do Festival de Fortaleza do Cinema Brasileiro. Apenas na década de 90 tivemos o nascimento e posterior consolidação de um festival de cinema no estado. Trata-se do Cine Ceará<sup>28</sup> que, apesar de ter desenvolvido ao longo desses anos certa glamourização tão presente em outros festivais de cinema do país, cumpriu o papel de formar uma platéia local mais atenta aos filmes nacionais e obras estrangeiras de difícil acesso, além de exibir algumas das primeiras produções de cineastas cearenses. Nesse sentido,

---

<sup>28</sup>Com a organização de Eusélio Oliveira e Francis Vale, teve sua primeira edição em 1991 com o nome de Festival Vídeo Mostra Fortaleza. Nos quatro primeiros anos, sua mostra competitiva foi restrita a produção cearense. Apenas em 1995, sob o comando do atual diretor Wolney Oliveira, modificou o nome para Cine Ceará, se transformando numa mostra nacional de cinema e vídeo. Em Junho de 2012 realizou sua vigésima segunda edição.

temos nas sessões intituladas Olhar do Ceará um momento importante do festival, uma mostra paralela dedicada exclusivamente à exibição de filmes produzidos e realizados no estado.

Também na década de 90 voltaria a ser discutida a idéia de um pólo cinematográfico com a criação do Instituto Dragão do Mar e Indústria Audiovisual – IDM –, uma das mais importantes ações de investimento em formação e produção cinematográficas na história do Ceará. Escolhendo essa iniciativa de caráter público como um “divisor de águas” na breve história do cinema cearense, continuaremos o tópico seguinte.

## **2.2. Mudanças, iniciativas, encontros**

No transcurso dos últimos quinze anos, aproximadamente, importantes mudanças no cenário audiovisual cearense ganham destaque. O surgimento do Instituto Dragão do Mar e Indústria Audiovisual está relacionado a essas transformações. Numa iniciativa da Secretaria de Cultura do Governo do Estado<sup>29</sup>, o espaço agregou cursos de formação em linguagens artísticas, como artes cênicas (direção teatral e dança) e audiovisual (realização em cinema e dramaturgia), além de algumas áreas de grande potencial na cadeia econômica produtiva do Ceará – artesanato, *design*, gastronomia. O “Dragão”, como ficou conhecido, trouxe inúmeros profissionais de várias áreas para realizar esse diálogo e troca de experiências. O chamado centro de estudos básicos desenvolveria inúmeros cursos de carga horária variada, tanto na capital como no interior do estado. Já os alunos dos cursos técnicos realizados em Fortaleza tinham aulas, em média, por dois anos, num processo teórico e prático de formação contínua.

De uma maneira geral, o grupo de audiovisual receberia uma atenção

---

<sup>29</sup> O secretário de cultura responsável pelo projeto foi Paulo Linhares. Desde a gestão de Ciro Gomes (1991-94), na época governador pelo PSDB, ele ocupava o cargo. Continuou desenvolvendo o seu planejamento para a área de cultura no governo seguinte do líder tucano Tasso Jereissati (1995-98). No final daquele governo foi eleito deputado estadual e entregou o antigo cargo para Nilton Almeida. Esse último, juntamente com sua sucessora Cláudia Leitão, enfrentariam a crise e conseqüente encerramento das atividades do Instituto Dragão do Mar.

especial. Isso pode ser percebido nos discursos da propalada criação de um novo pólo cinematográfico do país a partir da criação do IDM, nas suas principais ações desenvolvidas, dirigidas por Orlando Senna<sup>30</sup> e Maurice Capovilla<sup>31</sup>, e até no próprio nome completo da instituição, onde existiu a preocupação em inserir a expressão “indústria audiovisual”. Se o referido pólo não chegou a ser algo concreto, esse era o espírito existente entre os participantes do projeto. O pesquisador Nílbio Thé, sendo na época do Dragão aluno de audiovisual, afirmaria anos depois em sua dissertação de mestrado intitulada *O Dragão devorado*: “para todos, se tratava de uma pungente realidade, embora nenhum de nós tivesse tomado parte diretamente de tal realidade.” (2010: 65) Já no documento oficial elaborado pela Secretaria de Cultura do Ceará, intitulado *Bases de implantação da indústria audiovisual do estado do Ceará*, lemos:

Com a globalização inevitável da economia, os países e suas regiões estão definindo suas estratégias e prioridades em função de características históricas, geográficas e infra-estruturais, na busca de um direcionamento desejável. O Ceará já encontrou um dos seus caminhos e está investindo racionalmente no futuro. (...) O Dragão, enfim, é o elo que faltava para transformar o Ceará no pólo da indústria cultural mais instigante do país, fruto de um projeto muito bem elaborado e de uma vontade política definida. (*apud* BARBALHO, 2006: 08)

O objetivo dos gestores era formar os estudantes dos cursos oferecidos no Dragão em mão-de-obra qualificada para trabalhar nos filmes que, de uma maneira geral, receberiam recursos financeiros do governo estadual e/ou seriam beneficiados com infra-estrutura de produção. Nessa época, destacaram-se obras de realizadores cearenses como *Iremos à Beirute* (1998), de Marcus Moura, *Oropa, França e Bahia* (1998), de Glauber Filho, *Milagre em Juazeiro* (1999), de Wolney Oliveira e *Eu não*

---

<sup>30</sup> Diretor e roteirista de cinema, realizou em 1973 com Jorge Bodansky o já considerado clássico do cinema nacional, *Iracema, uma transa amazônica*. A convite do então secretário de cultura Paulo Linhares, Orlando Senna esteve no Ceará ainda antes da criação do Instituto Dragão do Mar, coordenando o projeto “Luz, Câmera, Imaginação”, uma série de cursos de capacitação relacionados ao audiovisual. Durante os anos do Dragão, foi coordenador do centro de estudos de dramaturgia. Poucos anos depois de deixar o Ceará, Orlando Senna assumiu o cargo de secretário do audiovisual do ministério de cultura do governo federal, durante a gestão de Gilberto Gil.

<sup>31</sup> Importante realizador brasileiro, nos anos 60 dirigiu *Subterrâneos do futebol* (1965), obra ligada à produção da Caravana Farkas. Seus filmes de ficção mais conhecidos são *Bebel, garota propaganda* (1968) e *O profeta da fome* (1970). Foi diretor do Instituto Dragão do Mar nos seus primeiros anos de funcionamento.

*conhecia Tururu* (2000), de Florinda Bulkan. Outros filmes nacionais desse período, que chegaram a usufruir os referidos benefícios, além de utilizar o cenário cearense para a sua realização, foram *A ostra e o vento* (1997), de Walter Lima Jr., *Bocage – o triunfo do amor* (1997), de Djalma Limongi Batista e *Bella Donna* (1998), de Fábio Barreto.

Por inúmeros motivos o projeto naufragou: desentendimentos na gestão pública, escassez de recursos, mudança dos coordenadores que idealizaram o projeto. “A cultura foi enxergada muito como mercado e pouco como meio transformador” (2010: 107), concluiu Nílbio Thé. Já o antigo diretor executivo do Dragão, Maurice Capovilla declarou de forma veemente: “O Dragão do Mar foi a última tentativa de implantar no Nordeste uma escola inspirada nas ideias de Anísio Teixeira e Darcy Ribeiro. O Brasil, mais uma vez, perdeu mais um bonde na história.” (CAPOVILLA, 2010) Daquilo de positivo, restaram as sementes do Dragão: professores do próprio estado e ex-alunos que por ali passaram deram continuidade ao trabalho no meio audiovisual e estreitaram diálogo com profissionais de outras linguagens artísticas. Essa experiência foi bastante significativa no que tange a formação básica e continuada em audiovisual no estado do Ceará.

Num momento de relativa crise por conta do progressivo encerramento das atividades do Instituto Dragão do Mar, surgiria o Alpendre – casa de arte, pesquisa e produção. A referida entidade se desenvolveu como uma iniciativa cultural de grande impacto para a capital cearense. Fruto do encontro de um grupo de artistas e pesquisadores de variadas áreas, o novo espaço foi construído no ano de 2000, na agitada Praia de Iracema. Um antigo galpão abandonado foi alugado e reformado, transformando-se em muito pouco tempo, numa referência para o cenário cultural de Fortaleza. Alexandre Veras, principal idealizador do projeto, afirmou em um texto de apresentação do então recém-inaugurado casarão:

A palavra alpendre nos é preciosa. Remete a marcas que nos foram deixadas por longas noites de histórias, relatos e conversas acumuladas no aconchego de um alpendre. Nos faz lembrar esse território plástico que na sua lisura pode ser transformado, convertido e reconvertido, palco de brincadeiras e invenções, lugar do espírito de alegria e criação. Lugar de pouso e pausa para os que passam, lugar de acolhida e flerte com alteridade. Mas um alpendre

também é esse lugar entre a casa e a rua, o exterior e o interior, espaço das trocas e dos fluxos. É aí que nos reencontramos, no meio dessas ressonâncias, no lugar das conversas, invenções, dos pousos e pausas, das trocas. (...) Queremos construir esse espaço como se constrói um conceito. Interessam as questões contemporâneas com as quais a criação e o pensamento se embatem. Experimentar caminhos, como viajantes que não precisam habitar uma cidade, um estado, um país, mesmo que eles nos habitem. Nômades, mesmo que em nossos territórios, habitantes de uma velocidade intensiva. (In: BARDAWIL, 2009)

Os principais objetivos do grupo que estava se formando são explicitados no texto acima. Nesse espírito de invenção e alicerçados num ambiente agregador que o Alpendre busca desenvolver, tivemos inúmeras atividades nesses pouco mais de dez anos de funcionamento: encontros entre artistas da cidade, palestras, debates, cursos de formação, exposições variadas, lançamento de livros e filmes, cineclubes etc. Sua atuação mais direta está ligada à dança e ao vasto campo de possibilidades do audiovisual.

No espaço físico do galpão já funcionou a Companhia de Arte Andanças, da coreógrafa Andrea Bardawil, além de escritórios de produção e ponto de apoio para a Bienal Internacional de Dança do Ceará, um dos eventos mais importantes de dança contemporânea do país. A maior parte dos trabalhos de Alexandre Veras<sup>32</sup> também é com vídeo-dança: “É engraçado, pois vídeo e dança sempre estiveram muito próximos fisicamente, a sala de dança fica em cima da sala de edição do Alpendre (risos). Então um dia a Andrea me chamou pra trabalharmos juntos. E essa parceria é ótima!” (VERAS In: MOTTA, 2010)

Em 2006 mais uma iniciativa de caráter público seria criada na cidade de Fortaleza, a Vila das Artes. O projeto nasceu por iniciativa da Fundação de Cultura, Esporte e Turismo da Prefeitura Municipal de Fortaleza<sup>33</sup>, contando com várias

---

<sup>32</sup> Alexandre Veras desenvolve trabalhos com vídeo desde o final dos anos 80. Além da vídeodança, realizou instalações, videoarte, documentários e ensaios fílmicos com grande liberdade experimental. É professor de edição, linguagem do vídeo e cinema expandido em cursos e instituições de ensino em audiovisual do Ceará. Desde 2000 é o principal fundador e coordenador das atividades do Alpendre. Recentemente, um novo projeto de Veras foi contemplado pelo ministério da cultura do governo federal para a realização de um BO – longa-metragem de baixo orçamento. Trata-se de uma ficção com o título provisório *Linz*, a ser finalizado ainda em 2012.

<sup>33</sup> Desde 2005, Luizianne Lins, do PT, é prefeita de Fortaleza. No começo do seu mandato, os dois

parcerias, dentre elas a Universidade Federal do Ceará. Passou a reunir a escola do audiovisual, os pontos de corte<sup>34</sup>, a escola de dança, o núcleo de produção digital e cursos livres de curta duração. Mais recentemente, seria incorporado às atividades da Vila das Artes, a escola pública de teatro.

Apesar de ter recebido críticas iniciais por conta da lentidão de algumas de suas ações<sup>35</sup>, o projeto atingiu muitos avanços: formou nos últimos anos profissionais no audiovisual realizando cursos de longa e curta duração, disponibilizou equipamentos de captação e edição em vídeo para grupos e realizadores da cidade, abrigou projetos e reuniu pessoas de variadas linguagens artísticas nos eventos, palestras e cineclubes que ali ocorrem. A estratégia de formação adotada pelo antigo Instituto Dragão do Mar tem adquirido ressonância nessa parceria prefeitura, universidade pública e agitadores do cenário cultural da cidade.

Claro que ainda ficam abertas as incertezas quanto à solidez do projeto, por conta da grande instabilidade que iniciativas como essas enfrentam na própria rotina da administração pública ou mesmo em períodos de mudança de governo. Todos esperam que os problemas enfrentados pelo Dragão não voltem a se repetir. O modelo pedagógico empregado pela escola de audiovisual é elogiado e admirado por vários profissionais ligados ao meio. Seus defensores acreditam que o estilo adotado de módulos semanais teóricos e práticos torna o curso mais dinâmico, permitindo que os

---

primeiros gestores que ficaram à frente da pasta de cultura foram integrantes-fundadores do Alpendre: inicialmente Alexandre Barbalho, que conduziu as primeiras discussões sobre a criação da Vila das Artes, e depois Beatriz Furtado, responsável pela execução e implementação da sua primeira atividade permanente, a Escola de Audiovisual, deram início às atividades. Em 2007, Sílvia Bessa, atual diretora da Vila das Artes, substituiria Beatriz por alguns meses na função assumida posteriormente por Fátima Mesquita, que continua à frente da pasta até então.

<sup>34</sup> Curso de aproximadamente seis meses que capacita agentes culturais e exibidores independentes, estimulando e apoiando ações em espaços públicos e a formação de cineclubes.

<sup>35</sup> O principal protesto que marcou o início das atividades da Vila das Artes foi realizado pelos alunos da Escola de Audiovisual. Os constantes atrasos no início da reforma do prédio histórico que abrigaria a Vila das Artes e a suspensão das atividades da Escola, após o recesso no início de 2007, levaram os alunos a desenvolver uma ocupação cultural no abandonado casarão. Durante mais de duas semanas promoveram atividades artísticas, noites culturais, exibição de filmes, reuniões mobilizando a classe artística, etc, o que acabou trazendo grande repercussão para o cenário cultural da cidade. Após uma negociação com a prefeita de Fortaleza, as aulas tiveram continuidade em outros espaços enquanto a reforma era providenciada. Após novos atrasos e outros protestos, a sede da Vila das Artes ficaria pronta no segundo semestre de 2008, mesmo período que estavam sendo finalizadas as atividades da primeira turma da Escola de Audiovisual. Em fevereiro de 2012 a segunda turma concluiu sua formação. O processo de seleção da terceira turma está sendo aguardado para o segundo semestre desse mesmo ano.

alunos tenham aulas com pesquisadores e realizadores de várias partes do país<sup>36</sup>.

Nos últimos anos também surgiria em Fortaleza os primeiros cursos de formação superior em audiovisual. A Universidade Federal do Ceará, além de contar com as primeiras turmas de graduação de Cinema e Audiovisual, Dança e Teatro, também iniciou o mestrado em Comunicação Social. A Universidade de Fortaleza – UNIFOR –, mais tradicional instituição particular de ensino superior da cidade, graduou no final de 2011 a primeira turma do curso de Audiovisual e Novas Mídias. Além das iniciativas relatadas, vale mencionar as atividades organizadas pelo CCBNB – Centro Cultural Banco do Nordeste<sup>37</sup> e pelo SESC – Serviço Social do Comércio, a formação desenvolvida por várias ONG's, que cresceram muito nos últimos anos na cidade de Fortaleza, e a criação do CUCA – Centro Urbano de Cultura, Arte, Ciência e Esporte<sup>38</sup>. Todos eles têm empreendido esforços voltados para a formação em audiovisual.

Outra importante característica na produção contemporânea de muitos realizadores cearenses é a heterogeneidade entre as obras. Não importa muito os formatos, o suporte técnico ou até mesmo se o caminho escolhido é fazer um filme. Vários trabalhos não necessariamente atrelados ao cinema têm acontecido: instalações, propostas de intervenções urbanas, exposições de fotografias e trabalhos envolvendo artes plásticas também é recorrente na produção coletiva e/ou individual dessa nova cena da produção cearense.

Essas condições favoráveis têm contribuído para consolidar trocas, partilhas e encontros. O campo de formação e experimentação conta com a participação de

---

<sup>36</sup>Em alguns casos chegando a receber nomes internacionais. Em novembro de 2007 a Vila das Artes recebeu o professor Philippe Dubois. Um dos maiores especialistas do mundo na arte do vídeo, o pesquisador francês ministrou durante uma semana a disciplina História do Vídeo. O curso foi realizado numa sala de cinema da cidade com tradução simultânea e aberta para os alunos de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará. Em mais uma parceria com a universidade, Fortaleza recebeu para um ciclo de conversas e palestras em setembro de 2009 a cineasta Agnes Vardá, um dos mais importantes nomes da *Nouvelle Vague* francesa ainda em plena atividade cinematográfica.

<sup>37</sup> Desde o final da década de 90, o CCBNB desenvolve atividades voltadas para a formação de platéia e realiza cursos em variadas linguagens artísticas. Em 2006 também foi criado o CCBNB na cidade de Juazeiro do Norte. Esses espaços tem se transformado numa referência de acesso gratuito à cultura para setores da população de Fortaleza e da região do Cariri cearense.

<sup>38</sup> Equipamento da Prefeitura que desenvolve atividades culturais variadas. O CUCA prioriza ações voltadas para a juventude moradora da Barra do Ceará, bairro de grande importância histórica e o mais antigo da cidade de Fortaleza, que enfrenta diversos problemas sociais e possui em sua maioria uma população carente.

muitos realizadores e pesquisadores de outros estados que também tem passado por Fortaleza, seja para ministrar cursos, participar de debates apresentando seus trabalhos, ou até mesmo fixando residência na cidade<sup>39</sup>. Esse intercâmbio também tem ocorrido entre os realizadores. Um exemplo concreto recente é o caso dos irmãos e cineastas Ricardo e Luís Pretti. Saíram do Rio de Janeiro em 2006 e completaram quase cinco anos morando em Fortaleza<sup>40</sup>, participando de muitas das mudanças aqui relatadas e colaborando ativamente na construção desse atual cenário da cultura audiovisual local.

Em 2006, os Irmãos Pretti participaram da formação do coletivo Alumbramento. A maior parte dos integrantes do grupo se conheceu nas atividades realizadas pelo Alpendre e/ou foram alunos da primeira turma formada pela Escola de Audiovisual da Vila das Artes. Desde a sua criação, o coletivo não possuía um número fechado de representantes. Eram aproximadamente dez realizadores que organizavam e impulsionavam a maioria das atividades<sup>41</sup>, onde uma grande característica na sua atuação foi o sentimento de coletividade e amizade entre seus participantes, além do grau de inventividade e formas colaborativas na feitura dos filmes. Após algumas mudanças na forma de atuação e na própria composição do grupo, a Alumbramento se firmou no último período como uma produtora, atuando principalmente na organização dos filmes desse grupo de cineastas.

A grande quantidade de obras realizadas pela Alumbramento também impressiona, sendo dezenas de trabalhos assinadas pelo grupo<sup>42</sup> em apenas pouco

---

<sup>39</sup> Esse último ponto tem sido mais percebido no caso dos recém-contratados professores aprovados em concurso público pela Universidade Federal do Ceará. Dentre vários profissionais de outros estados que fixaram residência em Fortaleza nos últimos anos, destacamos os nomes dos realizadores Marcelo Ikeda e Diego Hoeffel, que foram selecionados para ministrar disciplinas relacionadas à direção cinematográfica.

<sup>40</sup> Mesmo continuando a realizar alguns de seus trabalhos em Fortaleza, a partir de 2011 Ricardo Pretti retornou ao Rio de Janeiro e Luiz fixou residência em Belo Horizonte.

<sup>41</sup> Porém, nos filmes que foram realizados observamos um número bem maior de pessoas. Tivemos profissionais que atuam em diversas áreas, colaboradores e amigos da Alumbramento, que ocasionalmente participaram dos filmes, geralmente com pouco dinheiro para as produções. Apesar de algumas pessoas terem se destacado em ocupar uma função específica nas equipes de realização dos filmes, não é raro perceber uma rotatividade acontecendo. Melhor dizendo, a maior parte dos integrantes da Alumbramento já se revezou em variadas funções técnicas, trabalhando em filmes de outros membros do grupo.

<sup>42</sup> Em Junho de 2012 foi realizada uma mostra em Belo Horizonte dos filmes assinados pela Alumbramento nesses últimos cinco anos. Mesmo ficando de fora algumas produções finalizadas

mais de cinco anos de existência. No universo dos coletivos de realização e das produtoras independentes em audiovisual do país, a Alumbramento tem demarcado um espaço importante, reinventando os modelos de produção e realizando filmes em parceria com grupos e cineastas de outros estados. Esses contatos tem se estendido entre várias fronteiras, envolvendo principalmente os estados de Minas Gerais, Pernambuco e Rio de Janeiro. Trata-se de uma rede colaborativa de realização audiovisual, onde as trocas são cada vez maiores e afastados dos padrões hierarquizados e notadamente mercadológicos do modelo industrial.

Para ficarmos apenas com dois exemplos recentes: no curta-metragem *Odete* (2012)<sup>43</sup>, três realizadores assinaram a direção: Ivo Lopes Araújo e Luiz Pretti, da Alumbramento, e Clarissa Campolina, do grupo Teia de Minas Gerais; no longa-metragem ainda em fase de finalização *O uivo da gaita*, do diretor carioca Bruno Safadi<sup>44</sup>, Ivo Lopes fez a fotografia, Pedro Diógenes realizou o som direto e os Irmãos Pretti e Guto Parente desenvolveram a montagem. Esse é um processo que apresenta como resultado a crise de certo modelo de produção, onde:

Em diversas partes do país existem coletivos que estão constantemente inventando formas de desierarquizar a produção, seja pelo embaralhamento das equipes, seja na relação mesmo que estabelecem com atores e personagens. (...) O desconforto com o modelo industrial é algo que está nos filmes, na organização dos sets, na dimensão processual das obras que com frequência tem rejeitado a idéia de continuidade entre projeto e produto, como na lógica industrial. (MIGLIORIN, 2011)

Os filmes da Alumbramento e de parte dessa “nova geração” do cinema feito no estado do Ceará, se desprendem de uma questão marcadamente identitária,

---

recentemente, foram exibidos 34 obras, sendo 6 longas-metragens e 28 curtas. Está prevista para o próximo mês de agosto outra mostra em Fortaleza, que contará apenas com os mais recentes trabalhos da produtora.

<sup>43</sup> Originalmente foi um projeto desenvolvido pelo realizador Ivo Lopes Araújo. Aprovado no III Edital das Artes da Secretaria de Cultura da Prefeitura de Fortaleza, a obra acabou sendo realizada pelos três referidos cineastas. Finalizado em março de 2012, a primeira exibição pública do filme foi no Festival de Oberhausen, na Alemanha. Acabou recebendo o prêmio do Júri Ecumênico do referido festival.

<sup>44</sup> Bruno Sáfadi realizou curtas premiados e trabalhou na produção e/ou assistência de direção dos últimos trabalhos de Julio Bressane. *Meu nome é Dindi* (2008) e *Belair* (2009), este último dirigido em parceria com Noa Bressane, são os longas-metragens assinados pelo realizador que antecedem a referida parceria com os representantes da Alumbramento.

se desvinculando do que seria mais comumente associado às “tradições nordestinas” e dos ícones de uma representação regional. Acreditamos que para esses realizadores, a afirmação de identidades também é uma questão pontual e importante. Afinal, é uma luta pelo direito de significar (BHABHA, 1998). Porém, partir daquilo que já está posto, de condições dadas, só contribui para demarcar um espaço identitário fixo, limitando as possíveis (re)invenções de mundo, impossibilitando qualquer desejo de fabulação. Cada vez mais, os filmes parecem recusar as armadilhas dessas possíveis relações deterministas.

Percebemos, diante do exposto até aqui, que são variadas as ações desenvolvidas pelo poder público e privado na área de formação em audiovisual, bem como são muitas as atividades de grupos e realizadores cearenses. No caso específico da cena cultural da cidade de Fortaleza<sup>45</sup>, esse atual cenário seria difícil de ser imaginado há duas décadas atrás, por exemplo. Com a sua continuidade, e um possível crescimento nos próximos anos, surgem novos desafios, principalmente no que tange a área do mercado e a circulação das obras artísticas desenvolvidas<sup>46</sup>. Interessa-nos nesse momento, demarcar a maneira como o tradicional tripé do audiovisual – formação, realização e circulação – está sendo desenvolvido e reinventado no estado do Ceará. Deixamos aqui, as reflexões do pesquisador e atual coordenador da Escola de Audiovisual de Fortaleza, Lenildo Gomes. Ele assim resume o espírito inventivo que emergiu de parte dos realizadores que compõem o cenário audiovisual de Fortaleza nos últimos anos:

Dessa forma, tal segmento da cena audiovisual local assume o risco de procurar outros formatos de diálogo com o mercado, outras possibilidades de circulação para a sua produção e outras relações

---

<sup>45</sup> Nossa pesquisa tem citado basicamente a realidade do cenário de formação em audiovisual na capital cearense. Temos algumas ações desenvolvidas no interior do estado, porém elas são pontuais e isoladas. Talvez a maior exceção seja a região do Cariri (englobando principalmente as cidades do Crato, Barbalha e Juazeiro do Norte), onde as principais atividades voltadas para o setor de audiovisual são capitaneadas por instituições como os já citados SESC e BNB.

<sup>46</sup> Pretendemos aqui apenas pontuar a problemática dessas amplas questões, principalmente devido a variedade dos equipamentos envolvidos e suas distintas matizes de atuação. Discuti-las mais a fundo iria requerer um redirecionamento de nossas prioridades. Porém, apontar algumas transformações no mundo do trabalho e nas operações de poder do capitalismo contemporâneo também estará no horizonte dos próximos capítulos dessa pesquisa.

entre a técnica e a estética. Não se trata aqui de pensar numa oposição entre tais modelos ou de se imaginar uma ruptura com o mercado. A busca é por outros caminhos, outras linguagens e outras opções de fruição da criatividade. Nesse sentido, o mercado deixa de ser pensado como caminho hegemônico e assume a condição de opção para quem tenha interesse em seguir as tendências relacionadas ao cinema narrativo e ao circuito tradicional. Fortaleza, dessa forma, alinha-se ao pensamento de outros realizadores do Brasil, localizados principalmente em Belo Horizonte, Recife, Rio e São Paulo. Há um cenário que se constrói em direção ao futuro do audiovisual. Há, essencialmente, um presente que opta pela aventura, pelo desconhecido e pelo prazer coletivo de se fazer filmes. (GOMES, 2011)

Em nossa pesquisa, optamos por um recorte metodológico que aponta para a análise dos seguintes filmes realizados no Ceará: *As Vilas Volantes: o verbo contra o vento*, de Alexandre Veras, *Uma encruzilhada aprazível*, de Ruy Vasconcelos, *Sábado à noite*, de Ivo Lopes Araújo e *Rua Governador Sampaio*, de Victor de Melo. Elas nos ajudam a pensar a respeito da micropolítica dos acontecimentos exposta pelo documentário contemporâneo, não impõe certezas sobre o mundo e são marcos identificadores de exercícios de linguagem cinematográfica dentro da atual produção cearense<sup>47</sup>. Apesar de estarmos localizando um determinado conjunto de realizadores e filmes, interessa-nos de sobremaneira aquilo que está entre as obras, nas suas condições de realização; no estabelecimento dos diálogos e participação de projetos em comum entre os realizadores; nas referências da dita produção contemporânea que balizam e influenciam os filmes; no mergulho na experiência estética dando a ver possibilidades outras para a configuração espaço-temporal de estar no mundo, suscitando novas maneiras para pensar as resistências do tempo de hoje. Não buscamos uma simples unidade entre os filmes, queremos perceber nesses variados caminhos trilhados a maneira com que eles se desdobram e se relacionam com o próprio mundo.

Diante do posto, o que teria mudado nesse cenário de produção documental das últimas décadas? Como o conceito de resistência se reposiciona no atual contexto da sociedade de controle (DELEUZE, 1992) e das modulações

---

<sup>47</sup> Cada filme possui suas particularidades e outros motivos também inferiram em nossa escolha. Posteriormente desenvolveremos essas características.

biopolíticas? Como isso passou a ser uma questão importante no âmbito da produção de imagens? Acreditamos que essas novas resistências têm incorporado os modos de vida cotidiana como estratégias de inventividade e criação, apostando em maneiras variadas de realizar um cinema político. Entender algumas características das operações do poder contemporâneo e as forças que agem na sua atuação será importante para realizar essa reflexão. Nosso próximo capítulo vai girar em torno dessas questões.

## CAPÍTULO III: CAPITALISMO CONTEMPORÂNEO

*Procuro despir-me do que aprendi,  
Procuro esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,  
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos.*  
Fernando Pessoa

*Somente o ato de resistência resiste à morte, seja como forma de  
obra de arte, seja como a forma de luta dos homens.*  
Gilles Deleuze

### 3.1. Notas sobre o capitalismo contemporâneo

Michel Foucault diagnosticou o nascimento do regime da biopolítica a partir do final do século XIX. Naquele período histórico a vida começaria a entrar “no campo do controle do saber e de intervenção do poder” (FOUCAULT, 1988:155). No desenvolvimento do espírito liberal e iluminista, as antigas instituições que sustentaram a atuação dos governos soberanos precisavam de novos direcionamentos e demandas. O capitalismo investiria na própria vida para continuar garantindo a sua lógica de dominação e legitimação.

Nos dias de hoje percebemos cada vez mais um aprofundamento da biopolítica. O que o capitalismo mais precisa é estimular ideais de liberdade, criatividade e solidariedade. Para atingir níveis de excelência e “qualidade total” é propalado um suposto regime de democracia e de oportunidades para os funcionários nos postos de trabalho. Luc Boltanski e Ève Chiapello afirmaram:

As qualidades que, nesse novo espírito do capitalismo são penhores de sucesso – autonomia, espontaneidade, mobilidade, capacidade rizomática, polivalência (em oposição à especialização estrita da antiga divisão do trabalho), comunicabilidade, abertura para os outros e para as novidades, disponibilidade, criatividade, intuição visionária, sensibilidade para as diferenças, capacidade de dar atenção à vivência alheia, aceitação de múltiplas experiências,

atração pelo informal e busca de contatos interpessoais – são diretamente extraídas do repertório de maio de 68. (2009: 130)

A discussão apresentada pelos sociólogos franceses aponta para uma constatação que nos preocupa, pois as idéias que pautaram os movimentos revolucionários da juventude nos anos 60 foram absorvidas e tragadas pelo sistema. Os grandes empresários de corporações alimentam seus negócios investindo na produção de subjetividades e os produtos incorporam uma carga de capital simbólico nunca antes vista. Cezar Migliorin em seu texto *Puma, arte e capitalismo contemporâneo* (2007), destaca a estratégia da empresa fabricante de tênis Puma para agregar à sua marca ações que partem da experiência dos indivíduos-consumidores e suas possibilidades de inventar o próprio objeto. Ela seria uma das várias empresas que se esforçam, cada vez mais, em atrelar sua produtividade com a capitalização de invenção dos modos de vida. Essa lógica passou a ser uma força motora fundamental de alimentação do capitalismo contemporâneo: investir na experiência dos sujeitos-consumidores e no seu potencial de entusiasmo e criatividade na relação com as coisas do mundo, para atingir melhor êxito na reinvenção dos seus produtos.

A vida também que se transformou em objeto prioritário das novas lutas políticas. Vivemos um estranho paradoxo: tanto o capitalismo quanto as possíveis formas de resistência ao seu funcionamento são fomentadores de vidas, de condições de existência. As biolutas nascem da urgência de atrelar os novos ares de mudança à experiência cotidiana, de acreditar num mundo possível apostando no comum e na experiência sensível como sustentáculo primordial do embrião das utopias. Foucault assim sentenciou:

Já não se espera mais o imperador dos pobres, nem o reino dos últimos dias, nem mesmo o restabelecimento apenas das justiças que se crêem ancestrais; o que é reivindicado e serve de objetivo é a vida, entendida como as necessidades fundamentais, a essência concreta do homem, a realização de suas virtualidades, a plenitude do possível. Pouco importa que se trate ou não de utopia; temos aí um processo bem real de luta; a vida como objeto político foi, de algum modo, tomada ao pé da letra e voltada contra o sistema que tentava controlá-la. (1988: 157-158)

Na produção audiovisual contemporânea, o documentário apresenta um vasto e heterogêneo campo de realizações para refletir sobre essas questões, onde a realidade da representação é capaz de reconstruir múltiplas narrativas de produção de verdade. As forças que operam nessa tensão são elementos importantes para pensarmos a produção das imagens e sons que atuam na contemporaneidade. Elas estão atreladas ao modo como a política investe sobre a vida, no momento em que ela mesma passa a provocar condições de possibilidade para pensar outra política. Atuar nessas contradições parece ser o desafio maior da produção documentarista hoje. É um caminho que aponta para direções ainda imprecisas, estradas tortuosas edificadas sob o lastro do descontrole.

Apostar na (re)construção de mundos possíveis, desalinhando as formas de atuação biopolíticas do capitalismo contemporâneo e investindo no desequilíbrio das forças do sistema, parece ser o sentido das resistências para o tempo de agora. Mesmo participando de certa liberdade e contribuindo para criar modos de vida, isso só é estimulado pelo capitalismo até um dado momento. Nesse lugar ambíguo da produção subjetiva, onde as formas de vida são colocadas para trabalhar e ao mesmo tempo resistir, esses mundos possíveis também precisam ser estancados pelo capitalismo contemporâneo. Aos resistentes, restam as tentativas para impossibilitar essa interrupção.

### **3.2. A transição da sociedade disciplinar para a sociedade de controle**

Durante muito tempo, as práticas disciplinares atravessaram as instituições. Sua circulação se concentrava desde o exército às escolas, dos hospitais às prisões, da família às fábricas. Nelas, a relação entre os poderes e os indivíduos seriam regidos por uma certa estabilidade. Para explicar melhor tomemos como exemplo as prisões, instituições consideradas por Michel Foucault modelos de confinamento por excelência. A organização das visibilidades seria garantida pelo modelo de arquitetura conhecido como panóptico, regulando tanto a produtividade como as possibilidades de conspiração nos presídios. Ou seja, a própria arquitetura contribuía para modelar os

corpos. Quanto mais eles fossem adestrados e subservientes à disciplina, mais era garantida a produção. Era necessário distribuí-los e funcionalizá-los, capitalizar o tempo e esquadrihar os espaços. Esse modelo poderia ser comparado ao de outras instituições da disciplina, como o caso das fábricas. Ali, os enunciados do taylorismo e do fordismo<sup>48</sup> prevaleceram como métodos de organização do século XX. Na lógica de um tempo linear e controlado, a sabotagem apresentava-se como um típico modelo de resistência e as palavras-de-ordem nos orientavam o que fazer.

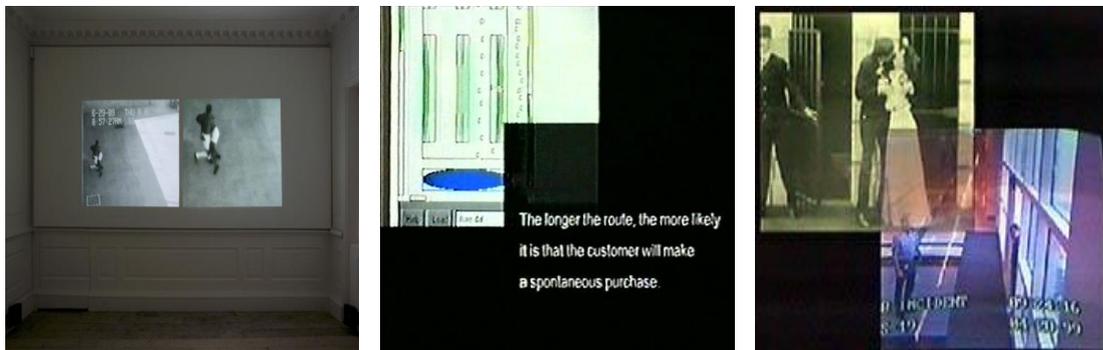
Aos poucos, a disciplina vai abrindo caminhos para outros tipos de operações. Utilizando a expressão desenvolvida por Gilles Deleuze, a sociedade de controle sucederia às sociedades disciplinares. Os antigos moldes do confinamento cederiam lugar para sistemas mais abertos, sujeitos a outra lógica de dominação. No lugar das visibilidades predomina a ideia do instável, onde o que está em jogo são as próprias virtualidades das vidas, algo que os poderes ainda não conseguiram nomear. Trabalha-se cada vez mais com as probabilidades e o próprio conceito de indivíduo e população encontra-se indissociável de abstrações. Na lógica da biopolítica encontra-se cada vez mais indiscernível a divisão entre vida e trabalho. Não que a sociedade de controle tenha substituído os antigos modelos de organização disciplinar, a afirmação mais coerente a ser deferida é que elas coexistem e que vivemos uma etapa de transição.

Consideramos que o cineasta Harun Farocki, no documentário/vídeo-instalação *I Thought I was Seeing Convicts* (2000), explicita de maneira potente a coexistência desses dois modelos de sociedade no mundo contemporâneo. Na obra, temos duas grandes telas posicionadas uma ao lado da outra. A maioria das imagens captadas apresentam cenas extraídas de câmeras de vigilância de um presídio de segurança máxima nos Estados Unidos. Mas já no início, assistimos as imagens de um simulador de possíveis movimentos de compradores num supermercado. Trata-se de um programa computacional que tenta observar a movimentação das pessoas nesses empreendimentos comerciais. O estudo tem como objetivo atrair os compradores para

---

<sup>48</sup> O taylorismo e o fordismo são as principais formas de organização industrial do século XX. Seguindo a lógica do *"time is money"* esses métodos consistiam em aperfeiçoar a divisão técnica do trabalho investindo na máxima especialização do operário, além de direcionar suas ações num intervalo incessantemente repetitivo, geralmente obedecendo ao ritmo da máquina na linha de montagem.

um “passeio direcionado”, onde a maioria das mercadorias possam ser observadas a partir da organização e disposição das gôndolas no espaço. Logo depois, acompanhamos as imagens da prisão e seu funcionamento interno.



Figs. 1, 2 e 3: imagens de *I Thought I was Seeing Convicts*, de Harun Farocki. A obra foi pensada como vídeo-instalação.

A partir daí o espectador é convidado a pensar em sincronia através de imagens variadas que, na maioria das vezes, são explicadas por legendas. Acompanhamos as mudanças na função e na lógica administrativa dos presídios através de inúmeros momentos: nas cenas corriqueiras de treinamento dos policiais em seu local de trabalho até em flagrantes de rebeliões e assassinatos; nos gestos de amor em visitas íntimas dos presidiários até nas imagens panorâmicas do horizonte para além dos muros da prisão. Os rastros daquele “lazer forçado” do supermercado, anteriormente apresentado, está sempre presente nos modernos sistemas de controle, que substituem os antigos regimes de visibilidade proposto pelo panóptico. Temos em *I Thought I was Seeing Convicts*, uma importante reflexão em torno desse novo aparato técnico de captação de imagens. O equipamento que grava o dia inteiro a rotina do presídio revela o recorte de um determinado olhar, onde está presente tanto a precariedade dos movimentos da câmera como as imagens desdramatizadas que não foram feitas para durar.

Harun Farocki escolhe imagens e textos que privilegiam as metáforas e apresentam apenas sugestões narrativas. As potencialidades da sua montagem reside também naquilo que não foi dito, naquilo que não está totalmente revelado. Segundo Thomas Elsaesser:

Nesse sentido, o cinema de Farocki antecipou o tempo todo esse estado de coisas: aquilo que é decisivo em nossa sociedade e modela nossas vidas diárias foi retirado do plano da visão e está fora do alcance das técnicas tradicionais de representação, incluindo as de montagem. Daí a importância do corte, o intervalo não apenas da edição de trechos, mas também na montagem conceitual de seu argumento, que sempre deixa um “entre”, a imagem que falta ou a conexão ausente – para que o observador note ou não, mas, de qualquer maneira, desvende por si próprio<sup>49</sup>.

Os mecanismos disciplinares ainda não foram desmantelados. Identificar os componentes atuantes no funcionamento da estrutura dos poderes ainda é um desafio impassível de precisão, se fazendo necessário urgente tentativas de estudo e compreensão. Pois, no momento em que os modos de vida são constantemente reivindicados pelo sistema, estes também escapam. Em última instância, os poderes são repressivos. Mas queremos aqui pensar a sua dimensão produtiva. O poder que demanda essas novas produções de subjetividades, também instaura os excessos que promovem a resistência. Segundo Peter Pál Pelbart:

Muito cedo o próprio Foucault intuiu que aquilo mesmo que o poder investia – a vida – era precisamente o que doravante ancoraria a resistência a ele, numa reviravolta inevitável. Mas talvez ele não tenha levado essa intuição até as últimas consequências. Coube a Deleuze explicitar que ao poder *sobre* a vida (biopoder) deveria responder o poder *da* vida (biopotência), a potência “política” da vida na medida em que ela faz variar suas formas e reinventa suas coordenadas de enunciação. (2003: 138)

Nesse momento histórico em que as novas dimensões do poder requerem novas dimensões de resistências, um dos desafios da nossa pesquisa é também o de mapear condições de possibilidades para a concretização desses novos caminhos. Acreditamos que a indiscernível divisão entre vida e trabalho pode estabelecer as bases de um novo regime de dominação, mas pode potencializar a liberação de forças que instalam linhas de fuga, suscitando e provocando a construção dessas novas resistências.

---

<sup>49</sup> ELSAESSER, Thomas. “Harun Farocki: cineasta, artista, teórico da mídia”. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/mostras/harunfarocki/catalogo.php>. Último acesso: 15/05/2012.

### 3.3. A política de denúncia na sociedade de controle

Acreditamos que pensar os usos de uma arte política tradicional, pautada na denúncia de um determinado estado de coisas, tende a ser uma forma de resistência limitada e castradora. Nesse sentido reafirmamos que a produção do documentário político clássico acaba caindo em relações de causa e efeito, apresentando fórmulas de atuação desgastadas. No atual contexto da sociedade de controle, as exigências e os desafios são outros. Para desenvolver um cinema capaz da instalação de brechas, gerando acontecimentos que desestabilizem e apresentem fissuras aos poderes, é necessário ir além do simples gesto da crítica denunciata.

O capitalismo pós-industrial<sup>50</sup> não age mais sobre as mesmas regras da tradição disciplinar, não tem mais nada a esconder. Seja no âmbito da produção de mercadorias e na criação de novos produtos, seja nos domínios da propaganda e nas campanhas de marketing, os enunciados do capitalismo incorporaram a crítica. Vladimir Safatle anuncia esse diagnóstico apontando o cinismo como principal motor de atuação dos empreendimentos capitalistas:

Os conteúdos já são previamente ironizados e é isso que lhes permite continuar circulando. (...) personagens de contos de fadas que não mais se reconhecem e criticam seus próprios papéis, propagandas que zombam da linguagem publicitária, celebridades e representantes políticos que se auto-ironizam em programas televisivos, etc. (2008: 101)

Talvez, em outras circunstâncias históricas, a máxima pautada “na denúncia e exigência” possa ter tido maior eficiência enquanto instrumento de crítica. Hoje ela foi internalizada pelo sistema. No cinema, sua utilização serve mais para reafirmar aquilo que seus realizadores já conhecem, ou para reforçar toda uma geração de espectadores revoltados. No campo do documentário, muitos realizadores ainda se

---

<sup>50</sup> As transformações do capitalismo e o esgotamento dos paradigmas de organização industrial deram lugar a uma centralidade do valor agora pautada nas relações imateriais. A expressão utilizada em nosso texto será melhor desenvolvida nas reflexões de Giuseppe Cocco, principalmente no livro *MundoBraz: O devir-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo*, e Cezar Migliorin, no ensaio *Por um cinema pós-industrial: notas para um debate*.

travestem sob a insígnia da “arte engajada” e denunciadora, acreditando que a sociedade é um mero aparelho de organização binária, atuando nas dicotomias. Não pretendemos aqui desconsiderar a importância de certa tradição do documentário político pautada na denúncia, apenas pontuamos que a gestão cínica das vidas dos sujeitos contemporâneos conduz essa produção a uma complexa dualidade, onde mesmo a consciência crítica dos indivíduos não representa a transformação de suas condutas: “Isso porque o cinismo abriga, em seu cerne, uma *distorção performativa*, nascida da ruptura entre os planos dos enunciados que colocamos em circulação e as consequências efetivas no plano de nossas práticas e condutas.” (BRASIL e MIGLIORIN, 2010: 130)

Essa realidade também é inerente a própria lógica de atuação de grande parte dos movimentos sociais e das entidades de classe. No intuito de buscar uma “organização” previamente definida, ainda parecem atender aos pressupostos clássicos leninistas<sup>51</sup> de caráter disciplinador. Durante muito tempo, o discurso e as palavras-de-ordem pautaram grande parte das possibilidades de emancipação realizadas ao longo do século XX. A organização dos indivíduos nas lutas, bem como a capacidade e o poder de alcance de uma mobilização dependeriam dos enunciados proferidos, dirigidos por uma vanguarda consciente e preparada para a condução do processo. Por vezes, esse grupo dirigente deveria recolher-se a sua ignorância e aprender mais com os trabalhadores sobre o significado da exploração. Jacques Rancière apresenta um depoimento pessoal acerca do assunto:

Para responder a essa dupla exigência, comecei por querer reencontrar a verdade do marxismo, para armar um novo movimento revolucionário, e depois quis aprender junto dos indivíduos que trabalhavam e lutavam nas fábricas o sentido da exploração e da rebelião. Para mim, como para minha geração, nenhuma das duas

---

<sup>51</sup> Nos referimos, principalmente, as idéias de organização e métodos de ação defendidos pelo maior líder da Revolução Socialista Russa. Ainda em 1902, Lênin escreveria a clássica obra *O Que Fazer?* (1978), livro que discute questões práticas para o desencadeamento do processo revolucionário na Rússia. Tais pressupostos possuíam um caráter disciplinador dos militantes do partido, que deveriam dedicar todos os seus esforços para mobilizar as massas e construir uma organização partidária forte, centralizados na sua direção. Não pretendemos com essa afirmação dizer que todos os movimentos sociais ainda seguem essa lógica. Queremos apenas pontuar que esse pensamento atravessou todo o século XX e permanece muito vivo, seja na condução autoritária de algumas tentativas de emancipação, ou na forte crença aos dualismos binários para entender a organização da sociedade.

tentativas teve resultados inteiramente convincentes. Esta situação levou-me a investigar no âmbito da história do movimento operário a razão dos encontros ambíguos ou falhados entre os operários e aqueles intelectuais que tinham vindo falar com eles para os instruírem ou para se instruírem junto deles. Desse modo, foi-me dado compreender que a questão não se jogava entre ignorância e saber, como tão-pouco se joga entre actividade e passividade ou entre individualidade e comunidade. (RANCIÈRE, 2010: 28-29)

Nesse duplo movimento, entre aqueles que tudo sabem e precisam conscientizar os demais, e aqueles que carecem de uma vivência maior para entender os embates do mundo real, ficariam instalados os limites de produção do documentário político. Esse impasse apresentado é observado tanto nos filmes militantes de agitação que pretendem orientar os processos de libertação, quanto naqueles que enaltecem as potencialidades do povo e sua cultura popular. Nos dois casos percebemos a questão discursiva como algo sintomático. Pensando com esse cinema, difícil precisar se essa lógica de atuação política ainda é capaz de operacionalizar uma prática efetiva de transformação.

Cada vez mais o capitalismo age na transparência, garante a “verdade” mesmo que ela seja uma mentira. Harun Farocki realizou em 2001 um documentário intitulado *Os criadores dos impérios das compras*. Ele acreditava que as dificuldades em conseguir autorização para filmar e investigar esses grandes conglomerados do consumo era o medo dos empresários em revelar suas táticas de atuação empresarial. Depois de conseguir realizar o filme, ele afirmou: “Só depois de algum tempo, entendi que a indústria dos shoppings não estava nos rejeitando porque queria esconder seus segredos. Pelo contrário, a rejeição existia porque não havia segredos e isso não deveria tornar-se público.” (FAROCKI *apud* EHMANN & ESHUN, 2010)

Outro exemplo. Em um debate realizado na cidade de Recife o cineasta Marcelo Pedrosa<sup>52</sup>, discorrendo sobre o processo de realização do seu filme *Pacific* (2009), afirmou que a motivação inicial da sua obra era ridicularizar os valores e as

---

<sup>52</sup> Afirmação feita na XIV SOCINE realizada em Recife – PE, durante os dias 05 a 09 de outubro de 2010. Marcelo Pedrosa estava na plateia durante a apresentação de André Brasil sobre o filme *Pacific* no seminário temático “Cinema, estética e política: a resistência e os atos de criação”. Indagado pelo restante do público presente, o realizador acabou respondendo algumas perguntas sobre o processo de realização do seu filme.

formas de lazer da classe média brasileira que viaja num cruzeiro para Fernando de Noronha. Porém, durante as viagens e, principalmente, no decorrer do processo de edição do material gravado pelos passageiros do navio, Pedroso optou por outro caminho. Ele teve um enorme cuidado em não se impor às imagens, nem estabelecer uma condição de julgamento. Aqui, a utilização do cinismo poderia ter sido a tônica do filme. Mas o realizador teve a percepção de que essa possibilidade de crítica seria insuficiente. Ele não se torna alguém que vai indicar os sentidos daquelas imagens, estabelece uma relação afetiva com vários personagens e prefere trabalhar no limiar da crítica.

Acreditamos que uma arte política é muito mais uma operação de montagem, que passa pela própria política das imagens, do que meramente uma questão discursiva. Se o problema não é mais de representação, torna-se necessário operar na montagem, na instabilidade, realizando conexões. Pensamos em obras audiovisuais que apresentam agenciamentos entre múltiplos atores. A operação a ser realizada não seria falar sobre um real, mas obras que estão no real. Melhor dizendo, uma obra política não precisa dizer certezas sobre o mundo e não se pode separar o produto do processo, assim como não devemos separar a produção artística da própria vida.

#### **3.4. Para pensar as resistências**

O conceito de resistência é demasiadamente amplo. Na Física, os teóricos qualificaram como a capacidade de um corpo se opôr a passagem de outro corpo. Também entendido como sinônimo de condicionamento físico, o indivíduo resistente é aquele capaz de realizar esforços de longa duração, se recuperar com rapidez dos desgastes, aguentar fortes pressões, lutar contra as intempéries de toda ordem. No campo das ciências humanas, essa força também foi apropriada de inúmeras maneiras. Seja na luta contra os governos opressores ou nos grandes e pequenos gestos de situações de recusa, as possibilidades do ser que resiste parecem inesgotáveis. João Freire Filho afirmou tratar-se de um “conceito camaleônico”:

Impressiona, sem dúvida, a amplitude das ações e dos comportamentos qualificados como “resistentes” em todos os níveis da vida social (individual, coletivo e institucional) e em diferentes cenários (partidos políticos; cultura popular; entretenimento massivo; escola; prisão; rua; local de trabalho; quarto de dormir...). (...) Tradicionalmente associada a protestos organizados ou insurreições coletivas de larga escala contra instituições e ideologias opressivas, a noção de resistência passou a ser frequentemente relacionada, desde os anos 1980, com ações mais prosaicas e sutis, gestos menos tipicamente heroicos da vida cotidiana, não vinculados a derrubada de regimes políticos ou mesmo a discursos emancipatórios. (2007: 14-19)

Devido esse caráter multifacetado que a expressão ganhou nas últimas décadas, alguns teóricos colocaram em xeque a validade e a utilização do termo<sup>53</sup>. Porém, nossa pesquisa prefere apostar na potência contida nesse conceito em aberto. Longe de querer buscar uma genealogia do termo, queremos justamente trabalhar com essa imprecisão. Resistência é um conceito que resiste a uma definição fechada.

Na cadeia rizomática<sup>54</sup> proposta por Gilles Deleuze, a multiplicidade deveria ser entendida não como um princípio de quantidade, mas de qualidade. Na sua operação e organicidade, os regimes abertos possuem a potência para a variação, tendendo para bifurcações. Nessa cadeia todos os pontos podem se ligar a todos os pontos, incorporando até o aparentemente incorporável. Pensar os caminhos da

---

<sup>53</sup> O pesquisador Michael F. Brown é um desses críticos. “(...) ‘se existe alguma hegemonia hoje, é a hegemonia teórica da resistência’, ironizou o antropólogo, sem disfarçar seu incômodo com o ‘caso amoroso’ entre a academia e um conceito tão volúvel a ponto de abarcar ‘desde contextos de inequívoca opressão política até as mais efêmeras formas de cultura de massa.’” (apud FILHO, 2007: 14)

<sup>54</sup> Noção adotada da botânica, onde um rizoma refere-se ao caule que algumas plantas possuem, podendo se localizar em vários pontos, sendo subterrâneos ou aéreos, simples brotos ou complexas ramificações. Gilles Deleuze pautaria suas reflexões a partir de sistemas que não possui raízes ou pensamentos dotados de linhas de solidez e modelos hierárquicos. Apesar de o conceito ser utilizado em vários momentos de sua obra, foi em parceria com Félix Guattari, na introdução do primeiro volume de *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, que os autores desenvolveriam a principal conceituação da expressão: “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” (...) É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.” (DELEUZE e GUATTARI, 1995: 36)

multiplicidade não é apontar vários caminhos, nem uma vasta gama de discursos. Temos aqui uma operação de conexões, onde até os heterogêneos podem ser coletivos. É na abertura para esse múltiplo que também pretendemos discutir o conceito de resistência, dialogando com essa lógica de um sistema aberto.

Também não queremos pensar resistência como um mero sinônimo de revolução ou revolta. Temos aqui expressões diferentes. Enquanto o primeiro termo aposta nos acontecimentos necessários de forças exteriores, trabalhando com agentes de transformações tanto da natureza quanto da história, o segundo estaria ligado mais comumente a ideias de rejeição e de oposição, questões associadas à crença e/ou necessidade de um “não absoluto” (FEITOSA, 2007). Acreditamos que aquele que pratica a resistência é capaz de pensar a construção do novo dentro de uma perspectiva diferente. Não seria mais aquele que resiste necessariamente a alguma coisa ou alguém, mas o que investe nas condições de possibilidade da (re)existência, aquele que nos recuos e avanços do pensar e agir metamorfoseante, embaralha os códigos e percorre fronteiras, acolhe os acasos e (re)insiste sempre na vida, libertando-a e liberando-a para as mais variadas formas de criação. Corroboramos com o pensamento de Charles Feitosa. Para ele, o surfista é aquele que pratica a resistência:

Se o modelo da revolução é a órbita dos planetas, a torrente de lava, a onda que tudo arrasta; se a retórica da revolta envolve um não que a tudo arrasa, um não que se volta contra a própria condição humana, como se o homem socasse as ondas do mar, então que imagem mais apropriada para o gesto da resistência é a do surfista, aquele que nem luta desarvoradamente nem se deixa levar como um graveto, mas que tem a sabedoria paradoxal de respeitar e aproveitar a força, a velocidade e a intensidade das ondas. O surfista incorpora a imagem do filósofo do *amor fati*, aquele que tem a capacidade de dizer não para os impasses tradicionais da revolução e da revolta, mas também sabe dizer sim para as surpresas do acaso, condição de possibilidade do gesto de criação na arte e na vida. (2007: 28-29)

No *Abecedário de Gilles Deleuze*<sup>55</sup> (1988-89), também vemos algumas

---

<sup>55</sup> O *Abecedário de Deleuze* foi um conjunto de mais de sete horas de entrevistas realizadas por um canal de televisão. Claire Parnet foi convidada para ser a mediadora, escolhendo uma palavra de cada letra do alfabeto para que Deleuze desenvolvesse livremente uma conversa a partir dessas expressões. O acordo estabelecido previa que esse material só seria utilizado depois da morte de Deleuze. Porém, com o seu consentimento, essa entrevista foi divulgada no final de 1994. Na letra R, a palavra escolhida

referências sobre a tarefa dos surfistas. Eles seriam aqueles que se insinuam sobre as dobras da natureza. Como as ondas são as dobras móveis da natureza e do mundo por excelência, então os surfistas seriam aqueles que “habitam as dobras do mundo”. As “dobras” trabalhadas por Deleuze ao longo do seu pensamento filosófico<sup>56</sup>, se apresentam como um operador conceitual para entender os processos de subjetivação. Consideramos que “a subjetivação sequer tem a ver com a ‘pessoa’: é uma individuação, particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento (uma hora do dia, um rio, um vento, uma vida...)” (DELEUZE, 1992: 123), portanto, elas surgem como as mais variadas formas de experimentação da subjetividade. As dobras seriam essa relação coextensiva entre o “dentro” e “fora”, partes constituintes de um mundo onde tudo é dobrado. Capturar alguns elementos contidos nesse conceito nos ajuda a pensar diferentes formas de relação entre os indivíduos, conexão aberta, inconclusa e sem essência.

As resistências possíveis também residem nesses processos de subjetivação, nas relações individuais e coletivas construídas no mundo e experienciadas com o mundo. Restabelecer a potência da vida, seja entre humanos ou não-humanos, seria o lugar das resistências que investem nas forças de subjetivação, onde as conexões e novas políticas de agrupamento são desenvolvidas num percurso aberto ao campo das hibridações, onde as antigas divisões artificiais entre cultura e natureza são implodidas (LATOURETTE, 1994) e a arte possibilita condições de libertar formas de vida, capazes de transformar nossas percepções sobre o mundo e as coisas.

Conforme analisamos, esses modos de existência estão em disputa, sendo constantemente capturados pelos mecanismos de ação do capitalismo contemporâneo. Porém, o sopro de vivacidade dessas possibilidades de criação são inesgotáveis. As formas de resistência que acreditamos também são encontradas nas brechas do poder, nos seus caminhos bifurcados, nas suas dobras. Segundo Michel Foucault:

---

foi resistência. O texto da conversa traduzida para o português está disponível em: [www.oestrangeiro.net/esquizoanalise/67-o-abecedario-de-gilles-deleuze](http://www.oestrangeiro.net/esquizoanalise/67-o-abecedario-de-gilles-deleuze). Último acesso: 15/05/2012. Trechos do filme podem ser encontrados no You Tube ou ser baixados na íntegra na internet.

<sup>56</sup> Para um maior estudo e aprofundamento desse conceito tão trabalhado por Gilles Deleuze, procurar principalmente as obras *Foucault* (1986) e *A dobra: Leibniz e o barroco* (1988).

(...) sendo a história ardil da razão, o poder seria o ardil da história – aquele que sempre ganha? Isso equivaleria a desconhecer o caráter estritamente relacional das correlações de poder. Elas não podem existir senão em função de uma multiplicidade de pontos de resistência que representam, nas relações de poder, o papel de adversário, de alvo, de apoio, de saliência que permite a apreensão. Esses pontos de resistência estão presentes em toda a rede de poder. Portanto, não existe, com respeito ao poder, um lugar de grande Recusa – alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mais sim resistências, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder. (1988: 105-106)

Diante do posto, se torna um grande desafio pensar as resistências nos dias atuais. O método da denúncia não é mais suficiente, pois, operando basicamente na negatividade, organiza o discurso na falta e na culpa. As grandes estruturas do capitalismo na sociedade de controle trabalham na desterritorialização, na descodificação das operações e dos fluxos. A máquina do sistema a cada momento estimula a crítica e a liberdade, mas está sempre encontrando formas de capturá-las, de recodificá-las. Para legitimar suas operações, se utiliza desde um discurso “socioambiental responsável”, até a incorporação de princípios que outrora eram negados. Dentro desse “novo espírito do capitalismo” não se trata apenas de ganhar muito dinheiro. A lógica das grandes empresas é estabelecer conexões, criar teias de relações entre indivíduos diversos, pretendendo vender também uma experiência de mundo trazida e prometida pelas “alegrias do marketing”.

Se as formas de resistência que pretendemos discutir operam nos caminhos da multiplicidade, a biopolítica também investe nessa mesma desmesura, naquilo que não é calculado ou devidamente passível de projeção. Porém, os poderes não dominam totalmente o tempo, o espaço e a linguagem. Assim como a vida, eles também estão em disputa. Para resgatá-los, acreditamos que o caminho possível a ser percorrido é suscitar e apostar na força dos acontecimentos. No livro *As revoluções do capitalismo*, Maurizio Lazzarato desenvolve uma importante obra que reavalia o funcionamento do capitalismo e apresenta novos desafios para o século XXI.

Iluminando nossa reflexão, ele afirma:

O acontecimento nos faz ver aquilo que uma época tem de intolerável, mas também faz emergir novas possibilidades de vida. Essa nova articulação de possibilidades e de desejos inaugura, por sua vez, um processo de experimentação e de criação. (...) Um acontecimento não é a solução de problemas, mas a abertura de possíveis. (LAZZARATO, 2006: 12-13)

Esse desafio está no cerne das novas lutas políticas. Hoje, os embates são mais fluidos, deslizantes. Investir na perspectiva rizomática é garantir o caminho aberto da multiplicidade conectando-se aos vários encadeamentos possíveis. Como já foi posto, os poderes não estão fragilizados, eles também se fortalecem nessas impossibilidades de apreensão das coisas e do mundo. Tentar perceber a produção documentarista contemporânea enquanto produtora de resistências aos poderes também passa por esse caminho.

Num mundo em que muitos ainda teimam em querer deixá-lo previsível, o cinema resiste. Dentro de uma produção múltipla e diversa, queremos pensar alguns filmes que se encontram um tanto afastados do modelo de representação, recusando os determinismos e desconfiando das evidências. Queremos convocar para o diálogo algumas obras audiovisuais que investem na composição de forças com o acaso e com o inusitado, onde os processos de realização de inscrevem na própria arte de se contagiar com o mundo.

Se entendermos resistência enquanto essa potência capaz de criar possíveis, então o documentário contemporâneo é um vasto campo de possibilidades a ser explorado. Os possíveis ao qual nos referimos não são realizações que já possuem antecipadamente os caminhos que levariam a determinadas finalidades. Eles não estão dados, precisam ser criados. A relação com o outro e com o mundo é onde podemos encontrá-los:

O possível é assim produção do novo. Abrir-se ao possível é acolher, tal como acontece quando nos apaixonamos por alguém, a emergência de uma descontinuidade na nossa experiência; e

construir, a partir da nova sensibilidade que o encontro com o outro proporciona, uma nova relação, um novo agenciamento. Apaixonamo-nos menos por uma pessoa do que pelo mundo de possíveis que ela carrega; apossamo-nos, no outro, menos de sua existência atualizada que nas novas possibilidades que o encontro com este outro faz surgir. (LAZZARATO, 2006: 18)

A paixão entendida como construção e acolhimento de possíveis se assemelha, por exemplo, às possibilidades que podem surgir do encontro entre realizadores, personagens e espectadores no cinema documental. “Os filmes documentários não são apenas “abertos para o mundo”: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo” (2008: 170), nos afirmou Comolli. Pensando nessa escritura aberta, tencionada pelo desejo de construção de possíveis que os acontecimentos são capazes de produzir, caminharemos no próximo capítulo.

## CAPÍTULO IV: DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO CEARENSE

*Hoje em dia, é no terreno estético que prossegue uma batalha  
ontem centrada nas promessas da emancipação  
e nas ilusões e desilusões da história.*  
Jacques Rancière

*A cidade não conta o seu passado, ela o contém como as  
linhas das mãos, escritas em ângulos das ruas, nas grades das  
janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios,  
nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado  
por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.*  
Ítalo Calvino

### 4.1. *As Vilas Volantes*: esboços de vida, borrões do mundo

*As Vilas Volantes – o verbo contra o vento* é um dos representantes cearenses da segunda edição do DOC-TV. Dirigido por Alexandre Veras, retrata as comunidades de pescadores no litoral noroeste do Ceará, que precisam migrar por conta da forte ação dos ventos. Diante da antiga cidade que só existe na memória sobrou a tradição oral, na qual os mais velhos tentam recriar o passado. O filme é livremente inspirado na dissertação de mestrado de Ruy Vasconcelos<sup>57</sup>, diretor de outro DOC-TV, *Uma encruzilhada aprazível*. Em um trecho de sua pesquisa, Vasconcelos explica o título:

Vilas, porque o universo de nossa pesquisa empírica, como já dissemos, trata-se de um grupo de vilas pesqueiras do isolado litoral oeste do estado do Ceará. Volantes, pela precariedade física destas vilas – permanentemente ameaçada pelo deslocamento das dunas e ação das marés. E, indo adiante, o verbo tende a representar a força de elocução da memória coletiva, enquanto o vento – tomado aqui na acepção alegórica da nona das teses de “Sobre o Conceito de História”, de Walter Benjamin – o progresso. (1993: 14)

---

<sup>57</sup> Em *As Vilas Volantes – o verbo contra o vento* Ruy Vasconcelos assina o roteiro e pesquisa juntamente com Alexandre Veras, além da trilha musical e edição, esta última juntamente com Alexandre Veras e Fred Benevides.

O projeto inicial de *As Vilas Volantes* acompanharia mais de dez personagens de seis diferentes localidades do litoral norte do Ceará. O filme acabou se detendo em apenas uma única região, Tatajuba, e contou com a participação de seis personagens: Dona Bil, Burica, Vicente, Chicó, Mané Pedro e Luís Quirino. Longe de repetir as fórmulas do cinema documentário clássico centrado na informação, Alexandre Veras realiza uma obra poética, numa montagem que associa os relatos desses personagens, cozida mediante teia de associações entre som e imagem. Aqui, as infinitas possibilidades de combinações e sentidos dos elementos fílmicos são escolhas e decisões realizadas principalmente na ilha de edição.

No filme, os relatos dos moradores da região são fundamentais para garantir a representação daquela realidade. Porém, Veras não está interessado em mostrar apenas o discurso. A verbalização nos momentos de ativação da memória é tão importante quanto a relação que os personagens estabelecem com o ambiente. As cenas de momentos contemplativos e a presença do tempo estendido nas paisagens estabelecem um profícuo diálogo com as artes contemporâneas. Consuelo Lins e Cláudia Mesquita afirmam: “Mais do que o cotidiano, a representação proposta pelo filme sugere uma espécie de ‘condição existencial’: homens e mulheres ‘exilados’ na natureza, em permanente adaptação”. (LINS e MESQUITA, 2008: 65)

Pesquisador, professor e realizador em audiovisual desde o início dos anos 90, Veras é herdeiro das experiências oferecidas pelas videoarte. Muitos dos seus trabalhos irão buscar na estética do vídeo a manipulação necessária para recriar espaços e tempos, ignorando a montagem em continuidade e fugindo de formas narrativas convencionais. No caso de *As Vilas Volantes* as influências mais sentidas estão no cinema de Andrei Tarkovsky e no trabalho fotográfico de Abbas Kiarostami. Com relação à estrutura do filme, percebemos uma mistura na composição dos elementos de linguagem. Também é possível encontrar algo da narrativa clássica do documentário, como usos de falso “*raccord*” e entrevistas com informações mais expositivas por parte de alguns personagens.

Na maior parte da produção documental clássica, a palavra é a condutora das imagens. Seja na escola inglesa liderada por Grierson, em que a voz *over* explica os

acontecimentos, seja nos filmes de entrevista, em que o som direto potencializa o ato da fala, as imagens possuem um caráter mais ilustrativo, ou seja, o objetivo delas é reforçar o discurso oral. Em *Vilas Volantes*, inversamente, as imagens são tão importantes quanto a narração oral dos acontecimentos, autonomizando-se dela. Assim, os realizadores não se preocupam tanto em transmitir informações precisas, estando preocupados com outras dimensões da imagem. Ao longo do filme a câmera observa e registra depoimentos dos já referidos seis personagens. Mas Alexandre Veras conseguiu conjugar os relatos de vida dessas pessoas com a construção de ensaios audiovisuais de extrema liberdade. Sentimos que nessas seqüências que não privilegiam vozes humanas reside a grande força de experimentação sonora e visual do filme. A sensação é de construir momentos que estão em suspensão. O som desnaturalizado aponta para construções variadas de formas de vida daquela localidade, o silêncio produz reflexividade na vastidão no espaço e a preocupação em se distanciar de uma possível fiel representação da realidade, garantem outras possibilidades à obra.

Segundo Dziga Vertov, “existem filmes que produzem filmes” (*apud* DA-RIN, 2005: 177). Alguns desses filmes, ou até mesmo toda a obra de um cineasta, não tem o devido reconhecimento na época em que foram realizados, sendo por vezes resgatados por gerações futuras. Em partes, o próprio Vertov enfrentou isso. Esse não foi o caso de *As Vilas Volantes*. A obra de Alexandre Veras e as ações empreendidas pelo realizador ajudaram a cumprir um papel multiplicador. Mesmo sem participar de festivais de cinema, o filme foi bastante visto e discutido, reverberando positivamente entre muitos espectadores e realizadores do estado. Além de passar várias vezes na rede pública de televisão, chegou a ser exibido em inúmeras oportunidades, seja em cineclubes, universidades, mostras e sessões especiais, quase sempre contanto com a realização de debates e a presença de Veras. O crítico e professor Marcelo Ikeda chegou a declarar que *As Vilas Volantes* é a obra audiovisual mais importante da história do cinema cearense:

Acredito que a relevância de uma obra aconteça não apenas por suas qualidades intrínsecas mas por sua capacidade de ressoar, de influenciar a gestão de outras obras, de ser a ponta de lança de

tendências de seu tempo. E, sem dúvida, nenhuma outra obra teve tamanha repercussão nos rumos futuros do cinema cearense quanto essa obra de Alexandre Veras. (...) É como se diante de toda a precariedade da atual Tatajuba, mais que lamentar de forma nostálgica o passado soterrado pelo vento, Alexandre Veras visse no abandono do presente uma potência renovada de apontar para o futuro. A elegância e a beleza desse gesto contagiaram toda uma geração. E no início fez-se *Vilas Volantes*. (2011: 161-163)

Nesse sentido, o formato de produção e o processo de realização adotado em *As Vilas Volantes* também foram exemplares. A pesquisa realizada durante a elaboração da dissertação de Ruy Vasconcelos quase quinze anos antes da concretização do filme foi o primeiro e decisivo passo. Durante a pré-produção de *As Vilas Volantes*, Alexandre Veras e Ruy Vasconcelos desenvolveram viagens às várias comunidades que sofreram ação dos ventos, realizando entrevistas. Depois Veras reuniria sua equipe em Tatajuba, onde ficaram aproximadamente um mês discutindo o filme e analisando imagens, sons e fotografias diversas, que poderiam servir de suporte e inspiração para a realização da obra.

Todo esse momento de preparação garantiu algo fundamental que reverbera na atual cena audiovisual cearense: nesse estar e produzir juntos, foi gestada uma relação de possíveis, alicerçados na amizade e na afetividade, bem como o desenvolvimento de uma forma de produção menos rígida. Para que *As Vilas Volantes* pudesse existir foi necessário tempo para a referida fruição, além de paciência e generosidade da equipe em concretizar essa verdadeira imersão no espaço em que estavam inseridos: “Pré-viajar, prever, por mapas, por palavras, pré-desenhar um filme. Justo o que hoje anda um tanto fora de moda. (...) E, então, cercamos essa escuta aos poucos. Como num bom combate. Como num flerte”. (VASCONCELOS, 2012)

Na primeira seqüência de *As Vilas Volantes*, acompanhamos o percurso de Dona Bil. Ela caminha entre pequenas e rasas lagoas formadas junto ao mar. Em suas mãos uma forquilha auxilia na caminhada e um balde serve de recipiente para guardar sururu e outros pequenos seres do mar que vão sendo encontrados. Nos chama atenção as palavras pronunciadas pela senhora de idade. Elas demonstram toda a experiência de uma moradora da região, preocupada inicialmente em apresentar para

a câmera as pequenas vidas provenientes daquele universo litorâneo. Depois de comentar sobre os fundamentos medicinais do “chá de cavalo-marinho”, temos uma reflexão sobre a vida e a morte. Nesse primeiro momento as falas não contemplam maiores explicações sobre o filme.



Figs. 4, 5 e 6: percorrendo a região, Dona Bil está concentrada em sua coleta no início de *As Vilas Volantes*

Nas imagens acima podemos perceber algumas buscas desenvolvidas pelos realizadores de *As Vilas Volantes*. O uso da grande angular e a freqüente profundidade de campo reforçam a idéia de vastidão, além de harmonizar a personagem com o ambiente, valorizando sua postura e gestos. Dessa maneira também é mostrada a seqüência seguinte, na posterior caminhada da senhora pelo espaço. Seu passo lento e solitário atravessa uma vasta bancada de areia, a vegetação quase fechada daquela região e a velha ponte erguida para facilitar o deslocamento. Tudo é mostrado valorizando ao mesmo tempo os enquadramentos rigorosos e a suavidade dos movimentos.

Chegamos até a casa de Dona Bil. Trata-se da única seqüência interna do filme. Ela está cozinhando. Nenhum diálogo acontece. Um pato e depois um gato, adentram o espaço ocupando o canto do quadro. Voltando para uma imagem externa, e agora se distanciando da personagem anterior, vemos um senhor no meio de cercas e casebres quase destruídos. As cores somem. As imagens seguintes são de espaços vazios, plantas que balançam pela ação dos ventos e a água que recebe um reflexo indiscernível. Um grande plano geral de duas crianças brincando num gramado devolve as cores ao filme e prepara o espectador para a posterior seqüência: um plano noturno, dentro da jangada do pescador Burica.

Além da sensação de mistério descrita nessas passagens, o que fica muito marcado em *As Vilas Volantes* é o cuidadoso trabalho de som. As imagens captadas ganham força com a sonoridade criada. O som distorcido e desnaturalizado é causador direto desse estranhamento. A aspereza dos ruídos é um importante fator responsável para ampliar nossa curiosidade sobre os ambientes. O diretor Alexandre Veras afirmou sobre a questão sonora:

O ruído mantém uma certa ambiguidade na imagem. Daí a opção pelo ruído ampliado. (...) O som do “Vilas” não é naturalista e é todo com ruído ambiente, mas os ruídos estão amplificados e ainda tem introdução de frequências diferentes. Mas como ele tem uma relação de ligação com a imagem, permanece atrelado a ela, porém estabelecendo essa relação de estranhamento. (VERAS *apud* PARENTE, 2006)

R. Murray Schafer afirmou que os “sons fundamentais de uma paisagem são os sons criados por sua geografia e clima: água, vento, planícies, pássaros, insetos e animais.” (2001: 26) Eles serviriam como uma espécie de base sonora e são tão comuns que não precisam ser ouvidos conscientemente. Por se tratar de uma região litorânea, pouco habitada e cercada por muita água e bancos de areia, poderíamos acreditar que essa seria uma inscrição sonora típica de *As Vilas Volantes*. Porém, estamos distantes de uma aproximação com o conceito de som fundamental desenvolvido por Schafer. Em todo o filme, a manipulação sonora é evidente. Na sequência da caminhada do pescador Burica o som que o acompanha não é tão facilmente identificado. Misturado com as suas passadas, temos um barulho de batidas na madeira que nos remete ao trabalho daquele personagem. A sua insistente repetição se assemelha as batidas de um relógio. Inicialmente ele pode ser absorvido pela nossa percepção como representante daquele espaço. Porém, logo percebemos que não. A sonoridade continua com a mesma regularidade no plano seguinte, na cena da despesca.

Esse tratamento dispensado ao som também abre margem para apresentar os ventos. Esse é um dos elementos mais importantes do filme. A impressão que temos é que o vento foi captado em diferentes momentos e frequências variadas. Na maioria das vezes, ele é produtor de estranhas sonoridades. A cada instante ouvimos o “uivo”

da sua presença: ele pode ser mais fraco, balançando pequenas plantas rente ao chão, ou mais forte, movimentando árvores e grandes coqueiros; pode demonstrar sua presença no correr da areia, no reflexo das plantas na água ou nas roupas e cabelos que teimam em se mexer; podem servir tanto para empurrar as velas das canoas de quilha que levam os pescadores para sua árdua rotina de trabalho, como para garantir o crescimento das ondas e marés. Mas o que fica explicitado de forma emblemática em todas as cenas é a sensação de mistério desse movimento dos ventos. Eles, com suas distintas variações de sonoridades, são componentes ativos, verdadeiros “personagens” do filme.

Ao longo da história do cinema, muitas foram as obras que retrataram o vento ou que o elevam à condição de personagem. No campo da ficção os exemplos vão desde clássicos como *O Vento* (1928), de Victor Sjöström, passando por obras recentes do cinema contemporâneo, como *O cavalo de Turim* (2011), de Béla Tarr, chegando em alguns títulos importantes do cinema nacional, como *O menino e o vento* (1966), de Carlos Hugo Christensen, *A Ostra e o Vento* (1997), de Walter Lima Jr e *Casa de areia* (2005), de Andrucha Waddington. Mas foi Joris Ivens que melhor tentou transfigurar o personagem invisível em documentário, nas obras *Pour le Mistral* (1965) e *Uma história do vento* (1988), sendo este seu último filme e co-dirigido por Marceline Loridan. No Brasil, além de *As Vilas Volantes*, destacamos o documentário *Estudo para o vento* (2011), de Aline Portugal e Julia De Simone. O curta-metragem retrata a passagem do vento Aracati nos sertões cearenses que, descrito nos romances de José de Alencar, transformou-se em verdadeiro patrimônio imaterial do estado. Percebemos que, seja representando o ciclo da vida e da memória ou até mesmo tremor, destruição e problemas, ver e ouvir o vento no cinema quase sempre se transforma em metáfora para mudanças importantes.

No caso de *As Vilas Volantes*, as transformações trazidas na ação dos ventos são desafiadas pela tradição oral, surgida nesse contexto como importante símbolo de resistência. A memória que não quer calar encontra nos idosos os seus agentes de enunciação. São os mais velhos que utilizam a palavra como o principal instrumento para se relacionar com o mundo. Walter Benjamin, em seu ensaio de 1936 intitulado *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, defendia a ideia de

que a narrativa oral, moldada na poesia épica, estava com os dias contados, e seu agente, a figura do contador de histórias, quase extinta. O notável intelectual alemão alertava para o fato que estávamos perdendo o dom de contar e de ouvir histórias. Segundo Benjamin, “cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes.”(1994: 203) O avanço da individualista sociedade burguesa aprofundara a rapidez da informação, fazendo com que os fatos chegassem ao ouvinte através de um verdadeiro bombardeio, em que as histórias já estão consumadas, não existindo espaço para a imaginação e a fabulação por parte de quem recebe a notícia. Daí a importância da escolha desses personagens no filme de Alexandre Veras. Os depoentes de *As Vilas Volantes* recorrem ao acervo da sua vida e dos que conviveram próximos para garantir a preservação da sua própria história e do antigo vilarejo abandonado.

Nenhuma das sequências de diálogos possui uma carga de evocação de rememoração tão forte quanto a conversa de Chicó e Vicente Pedro. Diferente dos outros depoimentos do filme, o improviso da dupla parte de uma ação proposta: em cima de uma duna eles vão tentar reconstruir o antigo vilarejo soterrado quarenta anos atrás. Personagens são lembrados, eventos rememorados. A descrição da possível localização de casas e da igreja ganham contornos ainda mais precisos quando os senhores utilizam o próprio corpo para demarcar os limites das construções. A câmera também se comporta como se pudéssemos ver o que está sendo descrito. O passado ganha vida nesse ressurgimento da antiga vila soterrada.

Mas aqui, as rememorações e a linguagem também podem falhar. Por vezes, os nomes dos “finados” são esquecidos ou confundidos por outras pessoas. A cumplicidade da dupla é grande. Eles compartilham das mesmas lembranças e um auxilia o outro na complementação das informações. Maurice Blanchot afirma: “aquele que deseja lembrar-se deve confiar-se ao esquecimento, ao risco que é o esquecimento absoluto e ao belo acaso que se torna, então, a lembrança.” (2005: 275) Ou seja, o esquecimento se afirma como um componente constitutivo e atuante da própria memória e o poder de fabulação é imprescindível à organização das experiências vividas. A narrativa criada, recorrendo ao conceito desenvolvido por Blanchot, não busca a representação de um estado de coisas. Diferente da escritura assumida por um

diário íntimo, não obedece a uma cronologia, nem se preocupa com a linearidade.

*As Vilas Volantes* é construído de maneira semelhante. O seu processo de montagem se desvincula das relações de causa-efeito e não privilegia questões conclusivas. Conforme assinalamos, trata-se de um filme que possui um caráter notadamente ensaístico. Num dos planos de maior impacto visual do filme, logo após a sequência da conversa de Chicó e Vicente Pedro, um garoto circula entre as dunas em sua bicicleta. Seu percurso é mostrado com grande plasticidade, nos remetendo a uma sensação de liberdade. Saindo daquele espaço efêmero das areias móveis, o menino chega até um descampado. A câmera apresenta um grande plano geral onde vemos os restos da vegetação, animais pastando e as dunas no horizonte. Melhor dizendo, sabemos que ao fundo temos as dunas. Porém, se a imagem fosse analisada isoladamente poderíamos lembrar de neve ou grandes salinas. O garoto na bicicleta sai de quadro. Em seu lugar, nossa atenção é agora fixada numa árvore vergada. A curva dos seus galhos denunciam mais uma ação dos ventos.

Em outra sequência temos um plano que parece ter sido feito debaixo d'água. O som interagindo com o tempo distorcido do movimento da câmera, além da tonalidade esverdeada, nos garante essa aparente certeza. Trata-se de uma ilusão. Lentamente aquele espaço vai sendo substituído. O que parecia ser uma superfície subterrânea vira terra, e o som que representava água se transforma em vento. Seguem três planos de areias se movimentando. A quarta imagem apresenta um grande plano geral. As cores são novamente retiradas e a câmera fixa observa a seguinte ação: uma moto segue veloz em direção ao horizonte numa longa estrada que marca todo o plano. Enquanto a moto se distancia, vacas e bezerros cruzam lentamente a pista. Assim como no plano da bicicleta, vemos as dunas no horizonte. A ambiguidade, trazida pela indeterminação das imagens, mais uma vez prevalece em toda essa sequência.

Percebemos em *As Vilas Volantes*, grande preocupação na composição dos planos. Tanto com relação aos enquadramentos e os movimentos de câmera, quanto ao cromatismo das imagens. Esse correspondente fotográfico evidencia um sensível apreço pela imagem. O filme contraria o que observamos hoje em dia, onde,

soçobrados por demasiada quantidade de informações e um verdadeiro bombardeio de imagens e apelos visuais, nossa percepção das coisas está cada vez mais comprometida. Sobre as imagens-clichê, que padronizam nossas percepções, Wim Wenders comentou:

Durante centenas de anos, os poetas e os pintores ocuparam-se sozinhos de todo esse gigantesco trabalho de memória. Depois, os fotógrafos prestaram um contributo considerável, depois a gente do cinema, cada vez com maiores meios e cada vez com menos boa vontade. Hoje em dia, por fim, é sobretudo a televisão que conserva as imagens. Porém, na inflação de imagens eletrônicas que a televisão nos oferece, parece existir tão pouca coisa digna de ser recordada que temos que nos perguntar se não devemos preferencialmente regressar à velha tradição dos poetas e pintores. É melhor ter poucas imagens, mas cheias de vida, do que um sem-número de imagens sem sentido. (WENDERS *apud* GUIMARÃES, 1997: 154)

Os personagens de *As Vilas Volantes* possuem uma sintaxe própria, um vocabulário único. São pessoas que não foram diretamente influenciadas pelos meios de comunicação de massa<sup>58</sup> e suas falas agem na fronteira entre a autenticidade e a auto *mise-en-scene*. É o caso de Burica, com seu forte sotaque e a velocidade com que pronuncia as palavras, ou Luís Quirino, na maneira em que articula o pensamento metafórico ao seu variado recurso gestual. Muitas vezes os assuntos relatados ficam secundários perto da riqueza das expressões. Podemos afirmar que esses pescadores, dentro da concepção deleuziana, são, acima de tudo, empreendedores de estilo: “Os grandes estilistas fazem isso. É verdade para todos: cavar uma língua estrangeira na própria língua e levar toda a linguagem a uma espécie de limite musical. Ter um estilo é isso.” (DELEUZE, 1988-89)

Alexandre Veras e sua equipe realizam uma conexão com aquele universo que passa pela premissa de reaprender a olhar, se voltando para o acontecimento e o devir. Existe uma aposta na leveza e no singelo, nos pousos e nas pausas. Quase sempre, fissuras são introduzidas nesse contato, um processo de reinvenção do outro e

---

<sup>58</sup> Um dado importante é que a energia elétrica só chegaria na região de Tatajuba no começo dos anos 90.

do mundo. Os sons e imagens de *As Vilas Volantes* parecem procurar aquelas memórias que estão entre o sonho e a realidade<sup>59</sup>. É nesse espaço borrado, nesse tempo sem pressa de chegar, que as principais camadas são construídas. A memória e a montagem nos ajudam a viver essa experiência.

#### **4.2. *Uma encruzilhada aprazível*: fragmentos do espaço no tempo**

*Uma encruzilhada aprazível* teve o roteiro e direção assinados por Ruy Vasconcelos. O filme retrata os tempos, encontros e personagens localizados num entroncamento rodoviário na região central do Ceará. Registrando um local de passagem, Aprazível é o nome de uma localidade do estado, em meio ao som ensurdecido de buzinas de caminhões, efêmeros e momentâneos instantes de tempo são capturados pela equipe de realização. É uma obra audiovisual que escapa do narrativo e aposta numa montagem rigorosa em enquadramentos quase geométricos, privilegiando espaços do sertão cearense, em paisagens e gestos. O filme nos convida “para uma imersão em fragmentos de um espaço, na beleza das imagens, na construção de um mundo poético audiovisual.” (EDUARDO, 2007)

Ruy Vasconcelos é poeta, tradutor e professor. *Uma encruzilhada aprazível* foi seu primeiro filme como diretor. Assíduo colaborador nos primeiros anos de atividade do Alpendre desenvolveu o roteiro de *As Vilas Volantes*, adaptando sua própria dissertação de mestrado. Apesar dos padrões da escrita acadêmica, o referido trabalho possui forte veia poética, tão típica em muitos outros textos do autor. Desde 2007, Ruy Vasconcelos mantém um blog intitulado *Afetivagem*<sup>60</sup>, espaço constantemente alimentado por poesias, ensaios e traduções. Em muitos dos textos que ali escreveu sobre cinema, alguns se dedicam a relatar momentos das gravações de *Uma Encruzilhada Aprazível*. No breve texto intitulado *Duas reminiscências de uma gravação à beira-via*, Vasconcelos analisa uma fotografia (ver abaixo) do *still* do filme.

---

<sup>59</sup> Lembramos de Benjamin (1994), ao evocar a obra de Proust, em “A imagem de Proust”.

<sup>60</sup> <http://www.afetivagem.blogspot.com.br>.



Fig. 7 - a legenda original do blog de Ruy Vasconcelos onde retiramos a imagem é:  
“Com uma Z-1, tentando roubar alma ao inanimado durante a gravação de *Uma Encruzilhada Aprazível*, 2006”.

Na imagem o próprio diretor aparece de costas, enquadrando na câmera um velho carro abandonado na beira da estrada. Assim ele descreveria a experiência:

Era como colher o espírito de uma natureza morta às expensas de um pensamento que tinha em Ozu sua referência. O estático das sucatas à beira da estrada atestando mais vida pela distinção da ruína. Pelo agregado do tempo na dinâmica do inerte. Pela vida que a ferrugem agrega como substância e testemunho. Como se ali o tempo fosse demarcado por um diário de óxido, que, no entanto, revela muito mais vida e movimento que o tráfego fluindo na estrada ou o burburinho da feira. Era como encontrar as rugas do lugar. E, sem marcas de expressão, nenhum semblante é propriamente singular. Nem mesmo o de um lugarejo perdido no meio do nada. Logo, o que mais me satisfaz: concluir que o sertão prosseguia, para mim, mesmo depois da gravação, ainda o mistério insolúvel de antes do documentário. A outridade indevassável. (VASCONCELOS, 2009)

Aprazível é um importante distrito do município de Sobral, uma das principais cidades do interior cearense. A região é situada numa depressão sertaneja, destacando-se um clima quente quase o ano todo. As paisagens do filme apresentam, além da aridez da localidade, o entorno daquela estrada, importante ponto de interseção das diferentes rotas da região noroeste do estado do Ceará. O sertão apresentado em *Uma encruzilhada aprazível* se desvencilha de uma representação tradicional daquilo que nos acostumamos a identificar desse espaço. Como já descrevemos anteriormente, muitos filmes realizados no Ceará fazem uma referência direta ao sertão como símbolo de uma identidade local e formadora do povo

nordestino. A pesquisadora Iza Regis afirma:

Vemos no decorrer dos filmes que o sertão retratado é o mais claro protótipo de sertão imaginado por nós: seco, com uma vegetação sem folhas à espera de chuvas, distante de povoados onde as casas não se avistam e onde o sol impiedoso esfria as esperanças, pois ao contrário das miragens provocadas pelo sol nos desertos orientais e africanos, o sol dos sertões nordestinos destrói as ilusões dos sertanejos. (2003: 116)

Longe desses clichês, o filme de Ruy Vasconcelos nos apresenta um cenário de comércio alternativo na região, agitado por feiras, postos de gasolina e pequenos restaurantes. A câmera observa a rotina de caminhoneiros, sacoleiras, crianças brincando, animais pastando e pessoas que moram na beira da estrada. O filme guarda os pequenos gestos e apresenta a rotina desse lugar de passagem.

Os elementos identificadores da natureza também estão presentes na composição sonora do filme. Grilos e pássaros da região ocupam muito essa função. Porém, a maior parte da base sonora de *Uma encruzilhada aprazível* é o barulho dos caminhões, com seus motores, freios e buzinas. A estrada é a principal recorrência no filme. Ela é aquela que garante os encontros, que movimenta o comércio, que aproxima e distancia. A localidade de Aprazível parece ser o nome perfeito para essa rota de viajantes e peregrinos.

Apesar dessa ênfase na estrada, os primeiros minutos do filme se dedicam a apresentar outros elementos daquele entorno. No nascer do dia, a câmera percorre um campo de folhagens, até entrar num antigo cemitério. Devido a carga de significações que possui esse último espaço, podemos supor inicialmente que ele pode servir de condutor para sequências posteriores, trazendo associações imediatas. Não é o caso. As sepulturas, ornamentos variados e restos de coroas de flores têm a mesma importância que o mato crescido, as vacas pastando, a composição arquitetural das cruzes emparelhadas, as pedras pintadas de cal. Aos poucos, vai sendo anunciada a estrutura que o filme irá seguir, privilegiando pequenos detalhes, fragmentos de um olhar. Antes de chegarmos à estrada, ainda observamos grandes plantações de trigo, o céu e sua vastidão, o catavento antigo, meio enferrujado. As primeiras imagens de *Uma Encruzilhada Aprazível* parecem frustrar aqueles que buscam um entendimento fácil e

um ordenamento narrativo. Em todo o filme teremos essa fragilidade de associações.

Diferente das outras obras cearenses analisadas em nosso trabalho, o filme de Ruy Vasconcelos faz uso de uma maior quantidade de trilha musical. Entre o canto de aves sertanejas e o insistente som dos caminhões, instrumentos de corda pontuam momentos da obra audiovisual. O curioso a ser observado é que na primeira metade do filme o uso da trilha instrumental é acessada sempre dentro dos caminhões. Acompanhando o percurso, vemos apenas fragmentos do corpo dos motoristas e as mãos que nos conduzem pela estrada. É uma música livre de exageros e que escapa do grandioso. Sua linha melódica parece preocupada em garantir a harmonia dos personagens com aquele ambiente cotidiano de passagens e esperas. Denilson Lopes propõe pensar a música enquanto componente constitutivo da paisagem:

Nada de grandioso, retumbante, visceral, apenas detalhes, pequenos gestos, notas frágeis que evocam um mundo etéreo, tão tranquilo quanto fugaz, recuperando o que de melhor o Impressionismo nos deixou como postura diante do mundo, que dissolveu o eu romântico, suavizou o descritivismo naturalista. O que resta não é a realidade, nem as emoções em primeira pessoa, mas traços, vestígios, impressões. (...) A música não é mais música, é um caminho, uma viagem, um destino, um espaço, um ambiente, este ou outro. Nada de especial. Um lugar onde se pode morar. Uma pausa. Um pouso. Uma paisagem. (LOPES, 2003: 91-92)

Na segunda metade do filme já temos a presença das músicas também em cenas externas, fora dos espaços dos caminhões. Num trecho, temos a câmera acompanhando um personagem. Com seu chapéu de palha e roupas maltrapilhas, ele é mais um de passagem naquele entroncamento rodoviário. Caminhando entre carros e caminhões, enche sua garrafa com água do bebedouro do posto de gasolina e depois se escora no balcão da lanchonete. O ritmo da música parece acompanhar seu andar preguiçoso, sem pressa. No outro trecho do filme, a música surge durante o anoitecer. Mesmo findado o dia, o movimento no posto continua. A estrada segue seu curso.

*Uma encruzilhada aprazível* apresenta em quase todos os instantes o barulho dos carros que passam, esses ruídos compõem a própria escritura sonora daquele espaço. Mas temos pelo menos um momento de silêncio absoluto: em quase

toda a sequência da feira, optou-se em suprimir o som. O espaço sugere bastante barulho, dado o agitado fluxo de pessoas, barracas sendo montadas e negócios acontecendo a toda hora. Mas o silêncio persiste. Depois que a estrada é mostrada, volta o som ambiente, ao retornarmos à feira, ele é novamente suprimido. Essa é uma clara maneira dos realizadores chamarem a atenção para aquele espaço<sup>61</sup>. Essa mudez parece reter ainda mais nossa concentração para as peculiaridades do lugar, onde vestidos, calças, bermudas e roupas de moda praia convivem lado a lado com os toldos, carrinhos de mão, sacolas e corpos de manequins.

No final da feira um plano do céu indica que o dia também está chegando ao fim. Ouvimos nesse momento um rádio, onde o locutor realiza uma oração. Depois, um alto-falante faz um serviço de achados e perdidos, além de convocar os últimos comerciantes para retornar aos seus carros. Com a imagem das barracas vazias, a câmera percorre os seus corredores. Em vez de mercadorias empilhadas e o aglomerado de vendedores e compradores, destacam-se as formas criadas pelas hastes de sustentação das barracas e pelas tábuas de madeira reunidas para servir de base para a colocação dos produtos. *Uma Encruzilhada Aprazível* realiza um intrigante exercício de observação, onde os objetos se transformam num amontoado de linhas horizontais e verticais, onde aquilo que mais parece importar naquele momento é a própria percepção daquela geometria.

A sensação de mistério também envolve algumas passagens do filme. Destacamos a sequência da fábrica de cal. O que a câmera nos apresenta é uma torre que se assemelha a uma chaminé, um gigantesco forno alimentado por lenha acompanhado de uma forte fumaça, pedras sendo empilhadas e homens inseridos naquela rotina de trabalho. Ou seja, a informação de que ali é uma fábrica de cal só é reconhecida para os espectadores que guardam no seu repertório de experiências a identificação daquele tipo de trabalho artesanal. O processo de reconhecimento daquele universo espacial é atravessado por um estranhamento. Mais uma vez *Uma Encruzilhada Aprazível* aposta nessa indistinta passagem entre as coisas e os sujeitos,

---

<sup>61</sup> Essa estratégia de montagem tantas vezes utilizada no cinema contemporâneo, também é incorporada ao cinema clássico narrativo. Sobre o assunto, ver: CAMPER, Fred. "Sound and silence in narrative and non narrative cinema." (1985)

onde o que mais importa é a observação. Cláudia Mesquita publicou um recente artigo buscando uma aproximação de *Uma Encruzilhada Aprazível* com o documentário de Cao Guimarães e Pablo Lobato, *Acidente* (2005). Corroboramos com sua análise das obras:

Em ambos, busca-se a imagem distintiva e valorosa possibilitada pela observação paciente e pela mediação do dispositivo audiovisual, salvando do acaso e do fluxo ininterrupto do tempo pequenos acontecimentos estéticos. Mais do que o assunto interessam os objetos, e mais do que eles, poderíamos dizer, interessa o olhar que mira, ou a maneira de mirá-los. (MESQUITA, 2010: 201)

Esse olhar conduz os espectadores para os detalhes. Nossa atenção é voltada para o mínimo, naquilo que normalmente escapa, que passa despercebido principalmente em se tratando de uma rodovia. Nesse universo, as paisagens, pessoas e objetos que circundam a localidade geralmente são observados por dentro de automóveis e caminhões, na corriqueira velocidade do olhar, que deforma e reconstrói a forma das coisas. Essa sensação de ver o mundo estando dentro de uma máquina em movimento, é relatada pelo poeta Victor Hugo, em 1837, em plena efervescência da Revolução Industrial e do surgimento dos grandes meios de transporte, no caso o trem:

As flores já não são flores, senão manchas de cor; ou melhor, são vermelhas ou brancas, já não têm mais pontos, tudo são linhas. As plantações de trigo se convertem em amplas plantações amarelas. Os campos se assemelham a amplas colheitas verdes. As cidades, os campanários, as árvores executam um baile e se mesclam disparatadamente com o horizonte. De vez em quando aparece um umbral, uma sombra, uma figura, um fantasma, e desaparece como um raio. É a imagem trazida pela janela do trem. (*apud* MELLO, 2008: 46)

Na sinopse expandida de *Uma Encruzilhada Aprazível*, lemos: “É como ver detidamente, com lupa, um ponto que é usualmente visto a 100 km por hora<sup>62</sup>”. O “olhar que mira” privilegia os pequenos espaços daquele lugar, minúsculos acontecimentos que não estamos acostumados a fitar, fragmentos apontados pela objetiva da câmera que nos empurra a observar traços de um microcosmo. Com o

---

<sup>62</sup> Disponível em: <http://afetivagem.blogspot.com.br/search?q=convite+filme>. Último acesso: 21/05/2012.

filme, podemos realizar um gesto raro, difícil de ser desenvolvido em se tratando de um lugar tão específico de passagens e velocidades, como é o referido entroncamento rodoviário no sertão cearense.

Sabemos que no cinema todo enquadramento representa um olhar. Apesar de em *Uma Encruzilhada Aprazível* não termos a presença física de um observador consciente, o espectador é convocado a participar desses recortes proporcionados pela câmera de forma ativa, pois aquele olhar é também do próprio realizador. A curiosa insistência de Ruy Vasconcelos parece ser a de voltar suas atenções para uma maneira diferente de observar, rendendo àquelas pessoas e objetos dignidades outras, demonstrando um grande apreço com Aprazível e seus arredores.

Essa busca pelo ínfimo e o aparentemente banal no cotidiano dialoga com as formas de resistência que propomos assinalar em nosso trabalho. Nesse exercício de reaprender a olhar, realizadores e espectadores experienciam as pausas e os tempos diversos que circundam aquela localidade. Não se trata de uma equipe de realização que já sabe o que vai encontrar, pois, a vontade em adentrar nos espaços, parece uma atividade de alguém que pela primeira vez percorre o lugar. Seja entre as folhagens nos planos de abertura do filme ou seguindo a estrada por dentro das boleias de caminhões, seja nas deformações criadas por quem vê por trás de vidraças ou caminhando por entre os corredores formados pelas barracas da feira pública, o olhar do realizador é sempre desenvolvido com discrição, um misto de descoberta e reencontro com aquele mundo, um ato de quem observa através de frestas, como assim podemos observar nas imagens que seguem:



Figs. 8, 9 e 10: *Uma encruzilhada aprazível*: observação de traços de um microcosmo

Ruy Vasconcelos é admirador do cinema de Robert Bresson, Yasujiro Ozu, Eric Rohmer e Andrei Tarkovsky, dentre outros. Mas são nas obras iniciais do cineasta holandês Joris Ivens, *A Ponte* (1928) e *Chuva* (1929), que identificamos as principais referências cinematográficas de *Uma encruzilhada aprazível*. Pouco antes de se dedicar a realização de filmes de propaganda comunista e/ou de maior apelo social, Ivens realizou esses dois citados clássicos do cinema mudo. Atento às formas e contrastes dos objetos os filmes possuem um apurado vigor estético, seja observando os fenômenos da natureza ou as grandes construções elaboradas pelo homem. São obras que realizam um olhar paciente e generoso acerca das coisas do mundo, respeitando seus ritmos e tempos. Tarkovsky assim descreveu as sensações de apreensão do tempo nas imagens:

De que modo o tempo se faz sentir numa tomada? Ele se torna perceptível quando sentimos algo de significativo e verdadeiro, que vai além dos acontecimentos mostrados na tela; quando percebemos, com clareza, que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida. (1998: 139)

*Uma encruzilhada aprazível* desenvolve uma linha semelhante à descrita, na apresentação dos espaços, na detalhada observação, nos traços minimalistas realizados na sua construção. Essas buscas são condizentes com outros trabalhos de Ruy Vasconcelos. Nos seus textos podemos acompanhar tanto poesias de aplicado rigor formal até nos remeter a pequenas conversas de prosas casuais, pode dedicar longas análises sobre temas e obras, até pontuar em poucas palavras algumas opiniões do momento. A elaboração das suas idéias por escrito sempre foi uma importante preocupação. Atualmente, poucos cineastas desenvolvem atividade semelhante no estado do Ceará<sup>63</sup>. Articulando conceitos a certas práticas e impressões sobre o mundo,

---

<sup>63</sup> Acompanhamos recentemente ao precoce término das atividades de dois sites de reflexões sobre audiovisual que contavam com a participação de realizadores locais. O grupo da *Cahiers du Ceará* esteve vinculada principalmente aos alunos da primeira turma da Escola de Audiovisual de Fortaleza e aos organizadores do Cine Caolho, onde desenvolveu suas atividades de reflexão teórica durante aproximadamente dois anos (2007-2008). Mais recentemente, um grupo importante de realizadores locais, como Victor Furtado, Salomão Santana, Hugo Pierrot, Márcio Araújo, Lara Vasconcelos, dentre outros, organizaram o site *sobrecinema*, encerrando suas atividades em 2011. Destacamos ainda os blogs *imagem\_em\_movimento*, da jornalista e realizadora Camila Vieira, e o *cinecasulofilia*, do professor e realizador Marcelo Ikeda. No primeiro exemplo, a maioria dos textos foram reunidos por

a reflexão constante torna-se mais um importante elemento a ser destacado sobre *Uma encruzilhada aprazível* e seu realizador.

Outra característica que percebemos ao longo do filme de Ruy Vasconcelos: assim como em *As Vilas Volantes*, as falas que ouvimos são de pessoas idosas. No caso de *Uma encruzilhada aprazível* as vozes estão sempre em *over*. Ou seja, não vemos uma associação direta de quem pronuncia aquelas frases. Contamos com pelo menos três vozes distintas no decorrer da obra, mas apenas nas últimas sequências do filme identificamos a presença em cena de um personagem que julgamos ser o dono da voz em *off*. Trata-se de um senhor de 91 anos que em certo momento, afirma: “mas tô ainda vivo, graças a Deus, contando a história, viu?” Mas ele não fala para a câmera, seus depoimentos são dispersos e fragmentados, seguindo o mesmo ritmo do seu cotidiano e lembranças.

Numa passagem, o mesmo personagem vai relatando momentos de sua vida e registro de acontecimentos que presenciou na região. Ele está sentado num banco estrategicamente posicionado num descampado, onde vemos ao fundo o encontro das duas estradas e o posto de gasolina. A maneira com que esse plano é enquadrado representa muito: o senhor observa a estrada e é observado pela câmera. As falas vão se sobrepondo e se misturando. Mais uma vez, não importa muito o conteúdo do que está sendo dito. A observação daquele instante é o que interessa. O que resta dali, além das falas que não entendemos, é a insistência do personagem em continuar observando, é a persistência dos realizadores que continuam fazendo um tipo de aposta naquelas imagens, memórias de uma longa vida, registros de mundos.

Seguem daí os planos finais de *Uma Encruzilhada Aprazível*. O senhor idoso agora está num primeiro plano, posicionado de perfil com a mão direita sobre os olhos. Difícil precisar se ele se protege da luz vindo em sua direção ou se ele continua a sua tarefa de observar. Com a outra mão, traga seu cigarro. Se virando para frente da câmera vemos a sombra formada sob seus olhos. A impressão é que ele não chega a

---

Camila ao longo da sua trajetória como crítica do jornal *O Povo* dos últimos anos. No segundo caso, o carioca radicado no Ceará desenvolve atividade de crítica cinematográfica em seu blog há quase uma década. Os dois espaços, juntamente com *afetivagem*, de Ruy Vasconcelos, se constituem como exceções dentro do universo de realizadores cearenses, ou que vivem no Ceará, e desenvolvem a sistemática atividade de escrever sobre cinema.

nos encarar. Permanece fixo nesse registro frontal por mais alguns segundos, até que um *fade* nos conduz novamente para a estrada. Guiado por uma luz frouxa, proveniente do crepúsculo de um dia, o caminhão segue sua rota. Nos créditos finais do filme, lemos: “Tomar como destino um ponto de passagem. Encruzilhada. Roteiro e peregrinação. Um pequeno destino. Mas qual não o é?” Acreditamos que *Uma Encruzilhada Aprazível* nos proporciona uma busca de retenção desses instantes. O filme não se preocupa que esse percurso tenha um fim ou um claro objetivo definido. Na fragmentação desse espaço no tempo o maior exercício empreendido pelos realizadores e espectadores está no próprio ato de caminhar e observar.

*As Vilas Volantes – o verbo contra o vento e Uma encruzilhada aprazível* são consideradas obras de excelência dentro da proposta do DOC-TV. Nas últimas edições do edital foram desenvolvidas ações de formação, com a realização de oficinas de formatação e desenvolvimento, contando com a presença de orientadores de diferentes perfis profissionais, além de todos os autores dos projetos selecionados. Dentre as atividades realizadas durante as oficinas, os gestores do DOC-TV escolheram títulos das edições anteriores para serem discutidos entre os presentes. *As Vilas Volantes* foi exibido na preparação para a terceira edição do edital e *Uma encruzilhada aprazível* na quarta.

O DOC-TV foi uma das mais importantes políticas públicas de fomento em audiovisual do país. Acreditamos que sua concepção, ações de formação e as regras provenientes das respectivas edições realizadas pelo edital, potencializaram a realização de documentários que reivindicam novas formas de representar o patrimônio imaterial do Brasil, apresentando variadas maneiras de olhar para as relações sociais, econômicas e históricas do país e apontando para outras formas de inscrição política. Os slogans que servem de promoção e divulgação do projeto também são importantes para perceber esse processo: os filmes da primeira edição foram apresentados sob o título de “Brasil Imaginado” e a frase mais importante no material de divulgação é “quando a realidade parece ficção, é hora de fazer documentários”. A escolha dos filmes cearenses é, além do reconhecimento da qualidade das obras, a constatação de que algo de pulsante e inovador em termos de linguagem cinematográfica estava acontecendo no estado do Ceará. *Sábado à noite,*

projeto que também se desenvolveu a partir da terceira edição do DOC-TV, realizado e finalizado pouco tempo depois de *Uma encruzilhada aprazível*, continuaria percorrendo esse caminho.

### **4.3. *Sábado à Noite*: os possíveis de uma cidade**

Ivo Lopes Araújo, diretor de *Sábado à noite*, tem se notabilizado como um dos principais fotógrafos do cinema contemporâneo brasileiro. Conciliando seu trabalho autoral com a direção de fotografia, ele assina a referida função em vários filmes, tanto curtas como longas-metragens. Além dos já citados *Avenida Brasília Formosa* e *O Grão*, tivemos recentemente *O Céu sobre os ombros* (2010), de Sérgio Borges, *Vigias* (2010), de Marcelo Lordello, *Girimunho* (2011), de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr., e *Os monstros* (2011), de Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti. Ivo Lopes iniciou suas realizações em audiovisual no final da década de 90, quando saiu de Fortaleza para estudar cinema no Rio de Janeiro. Nesse período desenvolveu vários vídeos que foram importantes para a afirmação dos seus trabalhos futuros, “descobriu sua vocação pela fotografia, e desenvolveu o tema típico de sua filmografia: a precariedade do encontro.” (IKEDA, 2011: 114). Retornando alguns anos depois, foi colaborador das atividades desenvolvidas no Alpendre. Nesse mesmo período, Alexandre Veras preparava a realização do seu documentário *As Vilas Volantes – o verbo contra o vento*. Ivo Lopes foi o diretor de fotografia, câmera e operador de *steady cam* do filme. Portanto, o retorno ao Ceará e a parceria estabelecida com Veras foram fundamentais para que o realizador desenvolvesse *Sábado à noite* pouco tempo depois.

O filme parte de um dispositivo<sup>64</sup> aparentemente simples: na rodoviária de Fortaleza, uma pessoa da equipe solicita uma carona para um casal. Ele apresenta a ideia de fazer um filme sobre percursos pela cidade e outros futuros deslocamentos a serem realizados dessa mesma maneira, se tratando de “um documentário que vai

---

<sup>64</sup> O termo dispositivo é aqui empregado como um conjunto de intenções previamente recortadas pela equipe do filme. Um mecanismo criado para indicar regras na busca da obtenção de um controle fílmico.

passar na TV Cultura”. O que parecia ser um filme restrito a uma lógica já anunciada de imediato, transforma-se a partir da recusa da carona. A partir daí *Sábado à Noite* parte em busca de encontros, numa Fortaleza um tanto solitária e desprovida de *glamour*. Esse contato com os passageiros é realizado por Armando Praça<sup>65</sup>, onde na ficha técnica do filme ele assina como o responsável pela “abordagem e sedução”. Ao longo de todo o processo ele desempenharia essa função, sua presença é constante no material bruto da obra, tanto em imagens quanto em sons, nos diálogos que realiza com outros personagens. Mas Armando Praça não retorna. Ele concretiza essa função narrativa para o filme logo na primeira sequência da rodoviária. Ali aconteceria o único diálogo de *Sábado à noite*.

No documentário contemporâneo brasileiro tem sido uma constante a realização de filmes com um dispositivo claramente delimitado, anunciando de imediato as “regras do jogo”. Eduardo Coutinho é um defensor costumaz dessa premissa. Em filmes como *O fim e o princípio* (2005) e *Moscou* (2009) o dispositivo logo se apresenta: no primeiro, sem personagens ou pesquisas prévias definidas, o realizador e sua equipe partem para o sertão da Paraíba em busca de boas histórias. No segundo é delimitado um prazo para ensaiar uma peça de Tchekov. Podemos observar algo semelhante no desenvolvimento desses processos fílmicos em vários outros trabalhos, como em *Rua de mão dupla* (2000) e *Acidente* (2005), obras realizadas por Cao Guimarães, sendo o segundo co-dirigido por Pablo Lobato, *O prisioneiro da grade de ferro* (2004), de Paulo Sacramento, nos filmes intitulados “documentários de busca”<sup>66</sup>, como *33* (2004), de Kiko Goifman e *Um passaporte húngaro* (2002), de Sandra Kogut, *Um lugar ao sol* (2009), de Gabriel Mascaro, no já citado *Pacific*, de Marcelo Pedroso, dentre outros.

---

<sup>65</sup> Realizador cearense com vários trabalhos desenvolvidos nos últimos anos. Formado pelo Colégio de Realização do Instituto Dragão do Mar, seus curtas de maior destaque foram *Parque de diversões* (2002), *O amor do palhaço* (2005) e *Mulher Biônica* (2008). Nos últimos anos tem trabalhado com direção de atores, colaborando em filmes de vários cineastas.

<sup>66</sup> Expressão cunhada por Jean-Claude Bernardet (2005), onde os cineastas realizam uma espécie de jogo, não sabendo se os seus objetivos serão atingidos. O próprio processo de filmagem serve como base investigativa e os realizadores se confundem com os próprios personagens da trama. No caso de *33* o diretor Kiko Goifman faz às vezes do filho adotivo que se propõe a encontrar a mãe biológica, e em *Um Passaporte Húngaro*, a diretora Sandra Kogut, brasileira descendente de húngaros, procura obter a nacionalidade e o passaporte húngaros.

As regras delimitadas por um dispositivo que supostamente serviria para a obtenção de um controle fílmico, na verdade servem ao descontrole, realizando um jogo que geralmente privilegia o acaso e se abre para muitas descobertas durante o desenvolvimento do processo. Em 2011 tivemos a realização, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro e São Paulo, da mostra *Cinema Brasileiro – anos 2000, 10 questões*. A exibição de muitos filmes e a realização dos respectivos debates contribuiu para traçar um painel de algumas das características mais presentes e pertinentes no cinema brasileiro da última década. Uma das questões apontadas pela equipe de curadoria foi “Obra em processo ou processo como obra?”, que contou com o texto no catálogo de Cléber Eduardo:

Dispositivo e processo. Essas foram duas palavras e conceitos centrais da última década do cinema brasileiro, principalmente em seu segmento documental (mas não só). A centralidade organizadora da enunciação transferiu-se, progressivamente, para um esquema criativo gerador de algum descontrole. Esse cultivo da instabilidade, desestabilização dos pressupostos, é provocado por uma regra, um método, que parte de determinadas limitações de procedimentos para gerar situações não programadas. (...) Temos uma relação produtiva entre cinema e vida, uma abertura a imprevistos, um se deixar afetar pelo processo, a ponto do processo ser tema ou ser a própria obra, de forma explícita, como uma espécie de jogo com prazos e ordenação das peças. No entanto, o autor, depois de jogar com o imprevisto na filmagem, retoma o controle na montagem, propondo relações, ou uma programação posterior à filmagem. (In: VALENTE, 2011: 62)

A partir do abandono do dispositivo, *Sábado à noite* se autoriza ao fracasso, ao irrelevante, se lança ao estranhamento, onde não se sabe ainda o que será produzido. Permitir como método de atuação o próprio descontrole é a operação proposta. É nesse esvaziamento de definição, nessa crise de enunciação, que o filme está ancorado. Os realizadores ficam à deriva dos acontecimentos. E nós, espectadores, ficamos a mercê de uma câmera que caminha pela cidade.

Essa aposta nos percursos, no ato de caminhar como algo mais importante que o próprio destino de chegada, é a tônica de outros filmes da Alumbramento. A

comparação mais imediata é com o longa-metragem *Estrada para Ythaca*<sup>67</sup> (2010). Nele, a estrada e os caminhos incertos se constroem enquanto espaços privilegiados. Nesses momentos de passagem são onde os encontros acontecem. E parece ser essa a principal maneira desses personagens e realizadores garantirem uma interação com o mundo. Só assim a invenção dos espaços e a fabulação acontecem, a partir das conexões imprimidas, nos encontros que possibilitam criação. O paradoxo é que em *Sábado à Noite* o encontro não chega a se estabelecer. A carona recusada no início do filme seria o momento mais propositivo para que ele pudesse ser efetivado. Porém, depois disso, temos apenas tentativas sem muito êxito. Ou melhor, acontece quase uma rejeição desses encontros. Consideramos que a ausência de diálogos contribui para que eles não se desenvolvam. Mas essa atitude fugidia da câmera também é sentida em outras situações.

No plano da interna da casa, vemos duas personagens: uma senhora que lava a louça na cozinha e uma jovem que atravessa a sala e senta-se ao lado da câmera. Elas parecem mais próximas da equipe. Percebemos um gato correndo cruzando a sala, um plano de um quarto da casa, um rádio que é ligado deixando a potente voz de Nina Simone preencher o espaço. Ali fica estabelecida uma relação maior de intimidade. Mas depois, a música é cessada. Vemos uma estante com alguns bibelôs e um pequeno livro que muito se assemelha ao Novo Testamento, uma TV ligada com uma imagem quase indiscernível e uma cadeira vazia. O som se desnaturaliza e nos faz lembrar do barulho do mar. Essa constituição sonora se intensifica aos poucos e invade a próxima imagem: temos agora um plano mais aberto com outra televisão localizada numa extremidade do quadro iluminando o novo espaço. As várias cadeiras, geladeiras, garrafões de água e cartazes de propaganda colocados na parede denunciam que estamos num bar ou mercadinho. Mais uma vez, é negada a possibilidade de se construir um encontro efetivo.

Numa entrevista, Ivo Lopes comenta a realização dessa sequência da

---

<sup>67</sup> *Estrada para Ythaca* é fruto de um processo coletivo de quatro realizadores. Luis e Ricardo Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes assinam praticamente todas as funções da equipe de realização do filme: direção, elenco, roteiro, som, fotografia, produção e edição. O filme conta a história de quatro jovens que embarcam numa viagem para a fictícia Ythaca, em busca de realizar uma última homenagem ao amigo que morreu.

interna da casa, descrevendo que esse foi um dos momentos mais interessantes do filme no que diz respeito a relação estabelecida com os personagens, mas reconhece que, no processo de edição, a intenção era criar outra atmosfera:

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. (...) 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. (In: OLIVEIRA, 2008)

O que parece ser decisivo em *Sábado à Noite* é a manutenção de uma certa ordem sensorial. O contato mais importante que a equipe busca é com a cidade e com aquilo que a cerca, não importando muito se o foco são as pessoas ou objetos ou se as cenas acontecem em locações externas ou internas. Nessa atmosfera somos convidados a embarcar, num registro de um mundo que não é tão claro, não estabelece relações óbvias, nem procura definições precisas.

Os encontros mais sólidos aconteceram no plano extrafílmico. Nos chama atenção de maneira proeminente as nuances de como essa obra foi concebida e o que ela produziria depois. Mais do que profissionais que ocupavam atividades distintas, temos aqui um encontro efetivo de pessoas que possuem muitas coisas em comum. É uma unanimidade entre os representantes da Alumbramento que a realização de *Sábado à Noite* serviu de embrião para o coletivo que nasceria depois. Trata-se de um filme de amigos. Segundo Giorgio Agamben:

Os amigos não *condividem* algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são *con-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. É essa partilha sem objeto, esse *com-sentir* originário que constitui a política. (2009: 92)

Essa é a condição de existência imprimida por aquela equipe de realizadores. Pensar o lugar do indivíduo e suas formas de operação nesse mundo passa necessariamente por um efeito de ação coletiva. São nos encontros, na amizade e no lazer que construímos sentidos e ideias de ruptura (HALL, 1982). O grupo enxergaria a cidade de Fortaleza como um potencializador de trocas e de possibilidades de alteridade, articulando o trabalho, a vida e as práticas cotidianas. Essa garantia de liberdade, experimentações e performances marcou a própria escritura de atuação desejada e construída pelos participantes da Alumbramento ao longo dos seus primeiros anos de existência enquanto coletivo de realização audiovisual.

Conforme comentamos anteriormente, o fato de parte do grupo ter se dispersado e suas práticas não mais se constituírem como antes, não apaga em nada a potência que dali se desenvolveu. A convergência social, técnica e estética que configurou as premissas de atuação do coletivo, continuam pautando os desejos e atitudes dos atuais representantes da produtora Alumbramento. No texto de apresentação do site do grupo, lemos:

O que nos une é a vontade de criar juntos. Somos artistas e queremos viver da nossa arte. (...) com o tempo vimos como era importante o compartilhamento de responsabilidades e uma organização que amparasse as nossas realizações. Somos uma produtora, precisamos encontrar maneiras de fazer os nossos filmes e viver deles. Isso significa trabalho diário, muito suor e muita persistência. E no final do dia ainda precisamos ter as mesmas convicções. E claro, a maior convicção de todas: sem os filmes não somos nada. Aí é fácil afirmar o que somos: cineastas! E o que fazemos: filmes!<sup>68</sup>

O importante aqui é menos pensar as mudanças que aconteceram ao

---

<sup>68</sup> Disponível no site da Alumbramento em: <http://www.alumbramento.com.br/alumbramento.php>. Último acesso: 28/06/2012.

Alumbramento, do que toda uma conjunção de fatores que em dado momento produziu uma intensidade que se desdobrou em filmes. Melhor dizendo, a razão maior da existência dos coletivos de realização artística parte da vontade em estabelecer um espaço de práticas e trocas culturais a partir da generosidade com o outro e com o espaço que aquelas pessoas vivem e atuam. Se possível, investindo também nas dimensões afetivas, catalizando e desenvolvendo as energias necessárias para desembocar em práticas efetivas de transformação e resistência. Longe também de querer avaliar o sucesso ou o fracasso de atuação da Alumbramento enquanto coletivo e/ou produtora, queremos reafirmar a importância do seu surgimento, a partir principalmente da realização do filme de Ivo Lopes Araújo.

Michel de Certeau afirmou que “o memorável é aquilo que se pode sonhar a respeito do lugar” (1998: 190). Esse é um dos desafios de *Sábado à Noite*. Conhecer a cidade de Fortaleza e suscitar acontecimentos, penetrar nos seus espaços, descobrir seus ritmos e a dinâmica de seus múltiplos tempos são as possibilidades buscadas. O cinema ensaístico, o privilégio aos planos-seqüência e a fotografia em preto-e-branco também marcam a obra. Sem as cores, as formas e a arquitetura de Fortaleza são destacadas. A opção pelo P&B desnaturaliza a cidade até para quem julga conhecê-la. Realizador e espectadores vivem uma experiência parecida: conhecer e, ao mesmo tempo, reinventar a cidade, apontando possibilidades de fabulação e criação de mundos. Nas palavras de Cezar Migliorin:

A cada seqüência 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: 08)

Outro acontecimento extrafílmico importante de *Sábado à Noite* foi a preparação e efetivação da primeira exibição pública da obra na cidade de Fortaleza. Em abril de 2007 o Cine São Luiz, último e imponente sobrevivente dos cinemas de rua

da cidade<sup>69</sup>, localizado na praça mais importante do centro de Fortaleza, foi o palco para uma exibição que contou com a presença de mais de mil pessoas. As estratégias de divulgação do evento foram eficientes. Consistiu em centenas de cartazes espalhados pelos muros da cidade, entrevistas nas rádios, espaços conquistados nos principais cadernos de cultura dos jornais de grande circulação local e um slogan direto e, ao mesmo tempo, misterioso: “um filme sobre Fortaleza”. Ao final da sessão, uma pequena festa no próprio saguão da entrada do cinema e distribuição gratuita de doses de cachaça completou o acontecimento<sup>70</sup>.

Se em *Sábado à Noite* os movimentos da cidade são percebidos nas pessoas, nos carros, nos sons e até nas luzes dos postes, temos aqui outra forma de interação. Dessa vez ela é ativa, no contato direto, pondo em movimento a própria cena cultural de Fortaleza. Mas essa apresentação pública concretizou outro ato de resistência: o filme ocupou o espaço de um cinema histórico da cidade para suscitar a partir daí um debate sobre linguagem e as condições de realização para o audiovisual.

A recepção do filme foi polêmica. Após a referida estratégia de lançamento, a obra acabou chamando atenção de críticos locais e/ou espectadores que acompanharam sua exibição. Alguns tacharam *Sábado à Noite* de hermético, voltando suas atenções para a forma narrativa pouco usual para o que normalmente se espera de um documentário, outros chegaram a centrar o poder da sua crítica em torno do prêmio que o filme recebeu do edital público Doc-TV<sup>71</sup>. Lemos na reportagem intitulada *Estranho sábado*, do Jornal *O Povo*:

Burburinho na cidade. Tem assunto novo rondando o círculo cultural de Fortaleza. Após uma concorrida sessão de pré-estréia, no antigo Cine São Luiz, o filme *Sábado à Noite*, do cearense Ivo Lopes Araújo,

---

<sup>69</sup> No momento de finalização dessa pesquisa, o cinema encontra-se fechado e com promessas de reformas pelos órgãos governamentais responsáveis. O prédio tombado pelo patrimônio histórico hoje abriga, em alguns dos seus andares, a sede da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará - SECULT.

<sup>70</sup> Outro filme assinado pelo coletivo Alumbramento teve uma estratégia de divulgação semelhante. *Praia do Futuro* (2009) também levou um público expressivo ao Cine São Luiz em julho de 2009, contando ao final da sessão com um show da banda Cidadão Instigado na Praça do Ferreira, local onde fica situado o cinema.

<sup>71</sup> Na edição do DOC-TV em que o filme foi contemplado, o prêmio foi de 100 mil reais. Algumas pessoas chegaram a questionar se o filme merecia receber tal prêmio, outros queriam saber detalhes sobre onde o dinheiro foi aplicado.

está dando o que falar. Financiado pela terceira edição do programa de fomento DOC TV, ele foi apresentado em primeira mão para os conterrâneos no último dia 21. Ao mostrar sua versão do que seria uma noite de sábado qualquer na capital cearense, Ivo acabou capitaneando uma discussão sobre os limites entre o documentário e a ficção, o uso de dinheiro público para produções independentes e a experimentação de linguagens na TV. (QUEIRÓS, 2007)

Por trás de alguns dos debates dessa natureza, encontra-se cristalizada a tradicional concepção de representação. Como vimos, principalmente em se tratando de um documentário, a expectativa criada pela maioria dos espectadores é buscar certezas sobre o mundo, que ilustrem a realidade dentro de um perfil objetivo e, preferencialmente, informativo. Os planos de *Sábado à noite* geralmente longos, sem uma linha narrativa delimitada e com grande investimento numa ordem sensorial, faz com que o filme seja classificado como um documentário não-convencional. Outras expressões utilizadas para definir o filme de Ivo Lopes Araújo são *cinema experimental* e *cinema de vanguarda*. Segundo o pesquisador e realizador Carlos Adriano, “Esses termos aplicavam uma metáfora militar ('*avant-garde*') e científica (experimental), demarcando a vocação de avanço e o espírito de pesquisa, a militância e a investigação” (2003: 02).

Uma parcela das tentativas de buscar classificar um filme como experimental gira em torno da negatividade. As obras que não estejam inseridas nos padrões de uma narrativa convencional, que se contraponham as regras do cinema clássico ou que seja marcadamente anticomercial, poderiam entrar no rol dessa denominação. Isso apenas reflete os limites e a falta de autonomia de um conceito que muitos tentam definir a partir daquilo que ele recusa. Não obstante a validade do esforço dos críticos que buscam essas conceituações, acreditamos que esses termos são meras convenções. Com efeito, causam polêmicas e não são aceitas por muitos realizadores. Nas palavras do cineasta Peter Kubelka<sup>72</sup>:

---

<sup>72</sup> O austríaco Peter Kubelka é um diretor da chamada segunda fase das vanguardas cinematográficas, localizada historicamente no pós-2ª guerra mundial. Realizou uma obra que visava a abstração, trabalhando com elementos de ordem sensorial e poética, em filmes essencialmente não-narrativos.

Não gosto de ser chamado cineasta experimental e não gosto que meu cinema seja chamado experimental, que é um terreno depreciativo criado pela indústria para os que fazem cinema normal. É como a poesia – você não chama Joyce ou Pessoa de poetas experimentais. Eles são poetas. E nós somos cineastas. E então há os comerciantes, os industrialistas. Eles deveriam carregar o nome especial, não nós. Nós somos normais – e escrevemos a história do cinema. (*apud* ADRIANO, 2003: 01)

A pesquisadora Guiomar Ramos desenvolve outro caminho para pensar os filmes experimentais: “(...) o que é experimental no filme documentário pode ser verificado na maneira pelo qual o cinema serve como um registro livre de uma caneta sobre um papel.” (2006: 270) A constatação da liberdade associada à própria lógica do conceito, nos faz lembrar a expressão *cinema de poesia*, consagrada por Pier Paolo Pasolini. O cineasta italiano desenvolveu essa noção a partir dos estudos da “função poética” da linguagem de Roman Jakobson e dos escritos sobre montagem de André Bazin. Para ele, o *cinema de poesia* oscila entre a objetividade e a subjetividade, evidenciando na construção cinematográfica o estilo e as opções estéticas do cineasta. Para Pasolini, a montagem não poderia eliminar a chamada poética da realidade. Porém, sendo derivado desse real, o cinema seria também fruto da intervenção do cineasta sobre o mesmo.<sup>73</sup>

Percebemos esses traços em *Sábado à noite*. A montagem é percebida, sentida a cada instante pelo espectador, a visualidade empregada na fotografia em P&B privilegia as formas das pessoas, objetos e da arquitetura da cidade, construindo por vezes uma superfície poética que aponta para uma quase abstração. Nesse sentido, e estando longe de um consenso acerca dessas categorias, acreditamos que pensar filmes como *Sábado à noite*, requer a quebra da rigidez dos conceitos, convocando para o diálogo a liberdade das descobertas da experimentação e da poesia. Esse

---

<sup>73</sup> Apesar da expressão *cinema de poesia* ter sido consagrada apenas na década de 60 nos escritos de Pasolini, podemos afirmar que seus testemunhos existiram em todas as épocas da história do cinema. As primeiras vanguardas dos anos vinte foram precursores. O filme *Entr'acte* (1924) de Francis Picabia e René Clair, e o clássico surrealista de Luís Buñuel *O cão andaluz* (1929) são exemplos disso. Vários filmes realizados por Maya Deren e Jean Cocteau, ainda na década de 40, também são notórios representantes do cinema de poesia. Além disso, em 1958, ainda antes da expressão ficar conhecida pelos escritos de Pasolini, o cineasta espanhol Luís Buñuel intitulou uma palestra de “Cinema: instrumento de poesia”.

“velho” debate sobre o cinema atender aos interesses e expectativas de um público médio, voltariam no referido episódio de lançamento do filme. Desconectado dos propósitos de agradar ao grande público, o filme de Ivo Lopes promove essa recusa lidando com as imagens e os sons daquela cidade de maneiras diversas. Nas palavras do próprio realizador:

Claro que tem muita coisa que eu queria ter colocado no filme, e que talvez o deixassem até “mais interessante”, que tinham mais apelo. Mas quando eu colocava diálogos, por exemplo, sempre se perdia esse registro de um outro mundo, essa atmosfera “subaquática” caía muito, acabava caindo em alguma questão social, e a gente viu que não cabia. A descoberta tinha que ser nossa, e também de quem estava assistindo. A idéia era que a gente se desapegasse dos nossos conceitos, da nossa moral, e isso é uma das coisas que mais dificulta a recepção do filme, porque não há muito no que se apegar. Não é um filme sobre isso ou sobre aquilo, e a gente optou por isso, um filme onde não houvesse muitos conceitos a que se agarrar, onde nenhuma leitura fosse óbvia. (In: OLIVEIRA, 2008)

Ivo Lopes encontra-se mais interessado em exercitar essa cartografia de sensações, pensar os possíveis de Fortaleza, ativando a dimensão produtiva do presente, mas também operando e se relacionando com o passado em suas múltiplas tessituras. Esse é um importante gesto afirmado pelo filme. Nessa relação de aproximação e distanciamento com o tempo vivido, que se faz o contemporâneo:

Pertence realmente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com aquele, nem se adequa a suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual. Mas, justamente por isso, a partir desse afastamento e desse anacronismo, é mais capaz do que os outros de perceber e de apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009: 21)

Não uma adesão absoluta para os problemas e questões do presente. *Sábado à Noite* acaba assumindo um desejo de mudança e de criação sobre esse tempo. E também, sobre essa cidade que se apresenta como um produto de experiências subjetivas e coletivas.

*Sábado à noite* também nos lembra os filmes realizados na segunda

metade dos anos vinte do século passado. Ainda nessas primeiras décadas da história do cinema importantes trabalhos foram realizados no intuito de mostrar a rotina das grandes cidades do mundo. Identificar a aproximação do filme cearense com essas chamadas “sinfonias da cidade”<sup>74</sup> é inevitável. Porém, essa associação não é tão óbvia quanto parece. Na maioria das vezes, os realizadores dos clássicos filmes citados ilustravam o desenvolvimento econômico e as grandes transformações estruturais que as cidades enfrentavam. Existia um efusivo sentimento de grandiosidade e progresso, numa realidade que eles tinham acabado de se deparar. *Sábado à noite* poderia ter optado por esse caminho. Fortaleza também teve um aumento vertiginoso nas últimas décadas, talvez a cidade que mais cresceu das grandes capitais brasileiras. Mas Ivo Lopes e sua equipe não têm interesse em abordar esse percurso. A Fortaleza que acompanhamos em imagens e sons nega informações precisas e esconde seu próprio rosto. Corroborando com a afirmação que o documentário contemporâneo “(...) não é o que diz ou mostra o que existe, mas o que inventa a existência com o que existe” (MIGLIORIN, 2010: 10), então podemos dizer que *Sábado à noite* reconstrói uma determinada realidade a partir de uma experiência proposta pelos realizadores.

Entre as mais fortes semelhanças com os chamados filmes da sinfonia das cidades temos a prévia demarcação temporal. Se em *Berlim, Sinfonia da Metrópole*, o diretor Walther Ruttmann apresenta a cidade num suposto período de um dia, iniciando seu filme no amanhecer com a chegada do trem e terminando com a explosão dos fogos de artifício na madrugada de uma agitada vida noturna, Ivo Lopes dá início ao seu percurso por Fortaleza no começo da noite. Será apenas nas primeiras luzes de um domingo que vai nascer, que sua caminhada chegará ao fim. São exatamente essas duas seqüências, limitadas nesse arco temporal que aproxima os planos de abertura do filme e o seu fechamento, que percebemos a referência mais direta às chamadas sinfonias da cidade das vanguardas nos anos vinte.

---

<sup>74</sup> Destacamos o seguinte conjunto de obras: *Rien que les heures* (1926), do brasileiro Alberto Cavalcanti, mostrando Paris, foi o considerado precursor desses filmes; *Berlin, Sinfonia da Metrópole* (1927), de Walther Ruttmann, é o mais reconhecido e ilustrativo dentro dessa referida proposta fílmica; *O homem com uma câmera*, de Dziga Vertov, retratando algumas cidades soviéticas, principalmente Moscou, foi o mais admirado com o passar das décadas pela já comentada ousadia estética empreendida pelo realizador; *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (1929), dos cineastas húngaros Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeni, inspirado principalmente no filme de Ruttmann, é um clássico nacional do cinema mudo.

Dentro de um automóvel as luzes do início de uma noite já são anunciadas nos postes de iluminação e nos faróis dos outros veículos. A velocidade e as mudanças das paisagens ao fundo proporcionadas por um meio de transporte, bem como os planos da estrada em movimento desestabilizando nossa percepção visual, nos remetem ao filme de Ruttmann, na chegada do trem numa Berlim que ainda dorme. Esse movimento incessante dos carros e das luzes voltará ao longo de todo o filme de Ivo Lopes. Ainda na rodoviária, logo depois da recusa da carona, o relógio marca pouco menos de sete e meia da noite. Esse objeto retornará mais duas vezes em outros espaços, a primeira num esvaziado restaurante, onde a câmera acompanha um casal de namorados, a segunda numa importante praça do centro da cidade. Ali, na já mencionada Praça do Ferreira, num dos últimos planos do filme, o relógio mais uma vez denuncia a suposta temporalidade percorrida pela equipe de *Sábado à noite*. Às cinco horas da manhã Fortaleza está quase totalmente parada. No centro comercial da metrópole vemos as imagens das lojas fechadas e das portas cerradas, ruas desertas e um vigia que cochila.



Figs. 11 e 12: os espaços vazios e as luzes do centro de Fortaleza evidenciadas pela fotografia P&B de *Sábado à Noite*

Acordados no centro de Fortaleza estão apenas os pombos que se alimentam de coisas na rua e a equipe de *Sábado á noite*, imersos no silêncio e na solidão da cidade. A câmera começa a perseguir os pombos, afugentando alguns e acoçando outros. Uma nova corrida acontece ao lado dos postes da praça, procurando movimento em suas luzes. As buscas desesperadas daquelas imagens querem permitir que realizadores e espectadores se percam nelas, causando efeitos que carregam algo

de caótico e singelo, possuindo o interesse explícito em desenvolver uma sensorialidade. A forte badalada do relógio da praça, anuncia que está amanhecendo. No próximo plano do filme ouvimos uma conhecida música. Logo percebemos que se trata de um rádio carregado no colo do vigia. Na voz de Roberto Carlos, ouvimos: “Pare, pense. Olhe que esse dia já vem. Pare, pense. Olhe que esse dia já vem.” O homem desliga o rádio, retira seu colete de trabalho e vai embora. Ainda acompanhamos mais dois planos da lenta alvorada que vem se aproximando naquela praça.

Aquele espaço, facilmente reconhecível por quem ali já passou, fica muito próximo do local de origem da cidade. Fortaleza tem o seu marco de fundação bem perto da referida praça e colado ao mar, trecho que já foi o principal local de saída e de chegada, junto ao porto e da antiga ponte metálica. Mar que carrega grande carga de simbologia direta e indireta, para pensar a respeito de partidas e de regressos. Se o percurso do filme havia tido início na rodoviária, não parece ser à toa escolher o amanhecer naquela praça para encerrar *Sábado à noite*. No registro de mais uma noite que chega e que depois vai embora, o centro de Fortaleza parecem ser o único espaço capaz de, ao mesmo tempo, libertar e ancorar.

Temos aqui um filme que carrega a multiplicidade de uma cidade não no sentido quantitativo das suas diversidades, mas nas próprias conexões qualitativas estabelecidas a partir da sua heterogeneidade. *Sábado à noite* é um documentário que resiste porque se desenvolve a partir da força afirmativa dos processos de subjetivação individuais e coletivos, tanto na materialidade da obra quanto no seu plano extrafílmico. Se o capitalismo contemporâneo a todo o momento procura incorporar e capturar modos de vida, ele encontra no filme de Ivo Lopes Araújo uma grande barreira, obra audiovisual aberta, disposta a documentar o espaço ainda não ocupado, ainda não institucionalizado, calcada na imprevisibilidade e nos desvios promovidos pelo acaso, numa cidade onde suas cores ainda precisam ser imaginadas.

#### **4.4. Rua Governador Sampaio: cinema em trabalho**

*Rua Governador Sampaio* é um curta-metragem dirigido e fotografado por Victor de Melo. O filme é um registro do dia-a-dia de uma das mais movimentadas ruas do centro da cidade de Fortaleza. O referido espaço abriga principalmente depósitos de mercadorias, além de grandes e pequenas lojas que destinam seus produtos para a venda no atacado. A rua integra uma área de algumas quadras que possui um fluxo intenso de pessoas, envolvendo comerciantes, consumidores, trabalhadores e moradores, e de mercadorias, destacando-se principalmente gêneros alimentícios, bebidas, plásticos, tecidos e miudezas em geral.

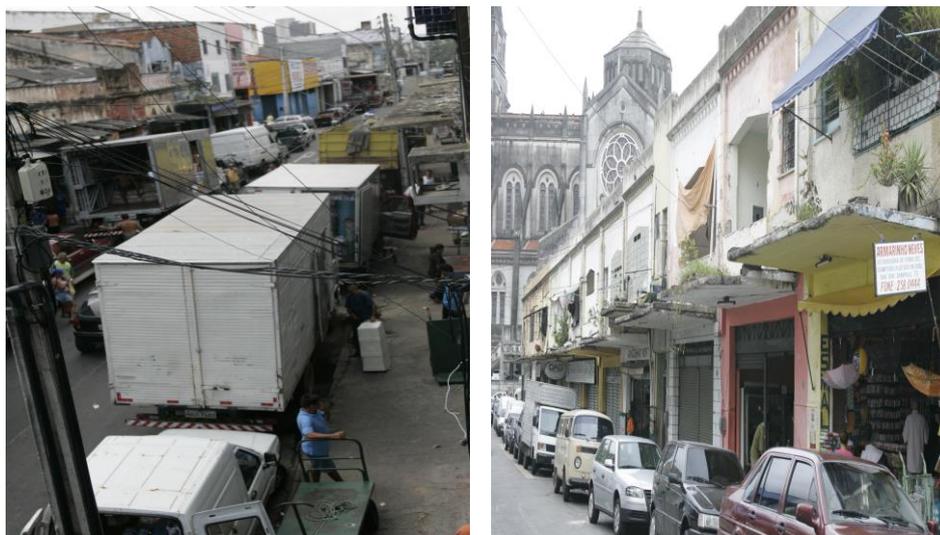
A estreita rua serve de estacionamento para caminhões que a todo o momento embarcam e desembarcam grande quantidade de mercadorias, e as diminutas calçadas são disputadas pelo amontoado de produtos que se instalam, pelos carregadores com seu passo apressado e os passantes que ali transitam. A desorganização do tráfego, a ocupação desordenada da área, além do descaso e abandono do poder público na preservação e cuidados com a mesma, já data de algumas décadas. Situação essa que tem jogado a região num completo abandono, sendo destacada a precária infra-estrutura dos estabelecimentos comerciais e as reclamações de insegurança, seja nos costumeiros assaltos noturnos ou até mesmo nos riscos de incêndios algumas vezes observados em depósitos com pouca ou nenhuma manutenção<sup>75</sup>.

Diante dos problemas mencionados, nos últimos anos tivemos o fechamento de algumas lojas desse mercado atacadista. Isso fez com que, apesar de continuar o foco de atividades voltadas para o comércio, a rua também passasse a desenvolver uma área residencial um pouco maior. Pequenos prédios antigos que já serviram de lojas e depósitos, hoje abrigam famílias que pagam aluguéis mais baratos que outras regiões vizinhas. Apesar da comentada agitação do espaço acontecer principalmente durante o horário comercial de segunda à sexta, já é comum encontrar

---

<sup>75</sup> Nos últimos anos foram registrados casos de incêndios em vários pontos do centro da cidade de Fortaleza. Na Rua Governador Sampaio o último aconteceu em setembro de 2008, destruindo quase por completo um prédio onde funcionavam duas lojas, uma de plásticos e outra de cereais.

outra rotina e ocupações em dias e horários variados da semana.



Figs. 13 e 14: No *still* do filme, vemos dois trechos da Rua Governador Sampaio em seu movimentado fluxo de comércio.

Esse movimento descrito fica instalado numa área histórica da cidade. Nos arredores da Rua Governador Sampaio ficam instalados prédios importantes, como a Catedral, em seu estilo gótico imponente, o Paço Municipal, principal sede da Prefeitura e outras secretarias, e o Mercado Central, importante ponto turístico que abriga parte do artesanato local. Além deles, poderíamos mencionar dezenas de outros prédios, praças e igrejas importantes da cidade que também se localizam bem próximos dali, sendo a rua, ao mesmo tempo, uma espécie de rota de passagem para locais históricos e turísticos, além de um nervoso epicentro comercial do centro da cidade de Fortaleza.

Todo esse universo chamou a atenção de Victor de Melo, realizador formado nos cursos do Alpendre e pela Escola de Audiovisual de Fortaleza da Vila das Artes. Morador desde a infância do Poço da Draga<sup>76</sup>, comunidade localizada na Praia de Iracema, muito próximo do centro da cidade, Victor também teve a Rua Governador Sampaio como uma de suas vizinhas. Melhor dizendo, a rua sempre esteve presente na

---

<sup>76</sup> A comunidade do Poço da Draga fica localizada na região do antigo porto de Fortaleza. Situa-se à beira-mar ao lado da chamada Ponte Metálica e, onde antes existiam armazéns que guardavam trilhos de ferro e barris de combustíveis, vivem hoje mais de mil pessoas. A comunidade é constantemente ameaçada pelo poder público de desalojamento para a concretização de reformas que potencializem o turismo na região. Diante disso, os moradores têm nos últimos anos demonstrando grande poder de organização articulando várias ações de resistência.

sua vivência como uma rota de passagem da sua casa para o centro comercial de Fortaleza, recorte espacial fortemente ligada ao seu universo de reconhecimento.

O primeiro curta-metragem de Victor de Melo foi *Casa da Vovó* (2008), um registro pessoal e afetivo de um dia na casa da sua avó, onde são reconstituídos traços da sua memória pessoal e de sua família. *Rua Governador Sampaio* foi realizado logo depois. Nesses dois projetos citados, percebemos o quanto Victor de Melo busca a concretização de um cinema que ultrapassa os limites da observação de uma realidade qualquer. Seus documentários se mostram como a afirmação e a busca de um mundo em que ele guarda uma relação de familiaridade e pertencimento<sup>77</sup>.

Seja contemplando e participando da interioridade do espaço íntimo e doméstico em *Casa da Vovó* ou desenvolvendo um olhar curioso e apurado para a exterioridade daquele espaço agitado de trabalho em *Rua Governador Sampaio*, Victor de Melo quer descobrir seu próprio mundo. Olhar para o cotidiano é buscar percebê-lo de outras maneiras, naquilo que lhe pertence e ao mesmo tempo não se conhece, numa intrincada relação entre vida e representação. Esse parece ser o caminho adotado no seu trabalho autoral até o presente momento, uma prática documental que parte de um desejo em mergulhar com afinco naquilo que o cerca e o que lhe diz respeito, algo muito próximo daquilo que nos afirmou Jean-Louis Comolli:

A prática do cinema documentário não depende, em última análise, nem dos circuitos de financiamento nem das possibilidades de difusão, mas simplesmente da boa vontade – da disponibilidade – de quem ou daquilo que escolhemos para filmar: indivíduos, instituições, grupos. O desejo está no posto do comando. As condições da experiência fazem parte da experiência (2008: 169).

Ainda nessa chave de interpretação, lembramos que em *Rua Governador Sampaio* Victor de Melo optou por estabelecer o seguinte dispositivo: a câmera está sempre localizada no interior das residências e das lojas, onde a rua é visualizada de

---

<sup>77</sup> Dando continuidade a essa linha fílmica, atualmente o realizador prepara a pré-produção de seu novo projeto, que possui o título provisório de *Ponte Metálica*, obra que deverá mergulhar na história e conturbada rotina da referida ponte do título, antigo cartão-postal de Fortaleza e da Praia de Iracema, hoje teima em resistir ao abandono do poder público e às tentativas dos golpes da especulação turística na região.

dentro prá fora, estabelecendo uma relação de maior cumplicidade do realizador com as pessoas filmadas. Esse rigor continua inclusive dentro dos caminhões, onde a câmara é colocada algumas vezes na boleia, com uma visão de quem é passageiro, outras no baú interior das carretas, ao lado das mercadorias e sempre acompanhando de forma atenta a árdua atividade dos trabalhadores. Os comerciantes e moradores que abriram suas portas para concretizar esse dispositivo fílmico também desenvolvem essa vontade em colaborar, em estabelecer essa relação de confiança com Victor de Melo e sua equipe, num desejo aberto e transpassado pelo mundo, construção de possíveis a partir da relação estabelecida entre realizador e indivíduos filmados.

A Rua Governador Sampaio no passado já foi conhecida pelo nome de Beco da apertada hora<sup>78</sup>, nada mais sugestivo para essa rua pequena e estreita, geralmente apressada e apertada. Reclamações de toda a ordem já surgiram nas últimas décadas para transferir ou reestruturar aquela região de comércio atacadista. Mas aquela situação de abandono, de sujeira, de poluição visual e sonora continua a perdurar, parecendo já fazer parte da paisagem daquele pedaço do centro da cidade:

São muitas as campanhas orientadas no sentido de transferir o comércio atacadista do centro da cidade. Trata-se de movimentos que se apóiam no argumento do difícil transbordo de cargas daquela área. Sem dúvida nenhuma, é inusitado verificar o número de carretas que trafegam com dificuldade na estreita rua e em suas imediações. Ali vemos carregadores com seus carrinhos e outros que pegam enormes sacas cheias de cereais ou caixas de mercadorias, carregando ou descarregando, enchendo ou esvaziando galpões estreitos e profundos. A sonoridade marca o lugar. É diferente. Ecoam os gritos desses trabalhadores cumprimentando seus companheiros ou pedindo passagem. Abrem caminho empurrando os sacos sobre os transeuntes desavisados, observadores ocasionais desatentos que atrapalham a faina diária desses homens ágeis e musculosos. Em plena rua, pessoas simples catam as perdas dos pesados sacos. Buscam garantir a razão mínima. (BORZACCHIELLO, 2010)

A questão da especificidade sonora do lugar também foi trabalhada pela equipe de *Rua Governador Sampaio*. Esse espaço já sugere a presença de alguns

---

<sup>78</sup> Segundo informações da reportagem do Jornal Diário do Nordeste, *Tirada do baú*, a Rua Governador Sampaio também já foi chamada de Rua Nova do Outeiro. Informações disponíveis em: <http://diariodonordeste.globo.com/m/materia.asp?codigo=904203>. Último acesso: 28/05/2012.

elementos esperados: os motores e buzinas dos automóveis, o barulho das velhas portas de aço abrindo e fechando as lojas, o já citado burburinho de conversas e gritos que pedem passagem na rua. O som de alguns objetos também direciona a atenção dos espectadores, como o telefone que toca, a escada sendo arrastada e o funcionamento de tipos variados de ventiladores nos estabelecimentos. Porém, a experiência auditiva mais curiosa é possibilitada pelo rádio e pela televisão.

Nos referimos principalmente às seqüências em que *Rua Governador Sampaio* se volta para o interior das residências. Quando uma jovem sobe as escadas de um prédio escutamos um *reggae*. Já dentro do espaço, uma criança olha para a câmera e rapidamente começamos a conhecer melhor o ambiente. Uma caixa de isopor pendurada numa prateleira na parte superior do quadro na imagem anuncia por escrito: “salgados e sucos 1,00 real”. Embaixo dela, uma cozinha onde quatro ou cinco pessoas realizam a atividade conjunta de preparar os salgados. Ao som de Bob Marley a massa dos produtos é confeccionada, um rapaz apanha a última fôrnia pronta, pratos e utensílios de cozinha são lavados, uma mulher manuseia um celular escolhendo o melhor ângulo para capturar uma foto ou fazer um vídeo, uma criança é embalada nos braços da mãe, uma jovem dança.

Nossa atenção é conduzida para outro ambiente fechado pelo som emitido por um aparelho de TV. Na sala, um jovem está sentado numa rede com um pequeno cachorro em seus braços. Enquanto acompanhamos a brincadeira dos dois podemos identificar o som da televisão, trata-se provavelmente de um desenho animado. O próximo espaço é apresentado juntamente com um funk. No plano, uma criança se apóia no canto de uma cama ajoelhada no chão. Seu olhar está fixo para alguma coisa fora de quadro. Um jovem entra no ambiente e logo se junta à criança. Na TV é exibido um show da funkeira Andressa Soares, conhecida como a Mulher Melancia. O som da música é agora ouvido num volume mais elevado. O plano seguinte é de uma janela aberta. O som anterior da música aos poucos vai se misturando ao som da rua, até ser totalmente substituído. Ouvimos o barulho do motor de uma carreta e alguns breves gritos de alerta são pronunciados. Depois, o forte sinal sonoro de um sensor de estacionamento para caminhões é emitido e somos conduzidos novamente para um plano externo.

Concluimos que essas passagens conduzidas pelo som são fundamentais para o desenvolvimento da própria narrativa do filme, guiando nossa percepção espaço-temporal. A única seqüência externa em que um som de rádio é novamente identificado desempenha até certa função sensorial. Trata-se dos momentos logo depois do almoço, dentro da boleia de um caminhão. Ao som de *Sunshine on my shoulders*, clássico de John Denver dos anos 70, a câmera capta três rápidos planos: duas pessoas sentadas na calçada observam o movimento da rua, um senhor cochila ao longe e alguns amigos conversam animadamente ao lado de um vendedor de cd pirata, provavelmente o lugar de origem da música. Com exceção do ambulante, todas as pessoas que aparecem nessa seqüência estão no seu momento de descanso após o almoço, períodos de sesta, conversas e lazer nos intervalos de trabalho.

Jacques Rancière, analisando a correspondência de dois operários ingleses no século XIX, pretendendo encontrar informações sobre a condição e as formas de consciência dos trabalhadores naquele tempo, depois de acompanhar os referidos escritos teve uma grande surpresa:

Estes trabalhadores que supostamente deviam fornecer-me informações sobre as condições do trabalho e as formas de consciência de classe ofereciam-me uma coisa completamente diferente: o sentimento de uma parecença, uma demonstração da igualdade. Também eles eram espectadores e visitantes no seio da sua própria classe. A actividade de propaganda que era a sua, não podia separar-se dos seus ócios de passeantes e de indivíduos entregues à contemplação. A simples crônica dos seus ócios obrigava a reformular as relações estabelecidas entre ver, fazer e falar. Tornando-se espectadores e visitantes, alteravam completamente a partilha do sensível que pretende que os que trabalham não dispõem de tempo para deixar correr ao acaso os seus passos e os seus olhares e que os membros de um corpo colectivo não têm tempo para consagrar às formas e aos sinais da individualidade. É este o significado da palavra emancipação: dismantelar a fronteira entre os que agem e os que vêem, entre indivíduos e membros de um corpo colectivo. Aqueles dias, assim passados, não ofereciam aos dois correspondentes e aos seus semelhantes um saber acerca da sua condição e a energia necessária para o trabalho da semana seguinte ou para a luta subsequente. Ofereciam-lhes, sim, a reconfiguração aqui e agora da repartição do espaço e do tempo, do trabalho e do ócio. (RANCIÈRE, 2010: 30-31)

*Rua Governador Sampaio* também se propõe a falar das condições de trabalho daquelas pessoas. Mas o filme vai além quando apresenta as contradições que emanam daquele espaço, complexificando as antigas repartições entre ócio e trabalho, buscando tempos e indivíduos outros que não sejam apenas aqueles pautados numa tipificação. Na sequência na cozinha ao som de *reggae*, anteriormente descrita, trabalho e lazer coexistem, elementos indissociáveis que esgarçam as fronteiras outrora limitadas pelas lentes da sociedade disciplinar.

Outra seqüência da obra de Victor de Melo que podemos identificar momentos de lazer é mais um dos percursos da câmera num espaço fechado, onde vemos alguns homens envolvidos num jogo de cartas. A janela da sala aberta sugere que a rua segue seu ritmo normal na rotina de comércio e agitação. Porém, naquele ambiente, os homens estão mais preocupados com o carteadado. Não sabemos muito sobre o espaço em que se desenrola a cena. A presença de outra mesa vazia próxima aos jogadores, bem como de garrafas de café e utensílios de cozinha, sugere que aquele apartamento serve como pequeno restaurante ou ponto de apoio para os trabalhadores exercerem suas pausas. Coube ao próprio cineasta e sua equipe estabelecer uma relação reflexiva com aquele ambiente, visitantes temporários daquele micro-universo urbano.



Figs. 15 e 16: ócio e trabalho se misturam em antigos apartamentos da Rua Governador Sampaio.

A maior parte da construção narrativa de *Rua Governador Sampaio* acompanha a rotina de um dia comum de trabalho daquele espaço. O barulho das portas de aço abrindo as lojas no início do dia é o primeiro som que identificamos no filme, introduzido ainda sob a tela preta, juntamente com a entrada do título. Em pouco mais da metade dos apenas treze minutos de duração da obra, acompanhamos um bloco de imagens que identifica a “hora do almoço”. Na Rua Governador Sampaio e seu entorno, são muitos os pequenos restaurantes, bares e lanchonetes. Alguns deles servem pratos feitos ou fornecem quentinhas para abastecer o grande número de pessoas que transitam na região. Isso também garante agilidade na hora da refeição, sendo essa a sensação que temos ao acompanhar aquelas imagens. São inúmeros planos rápidos e cortes abruptos. Aliás, essa é outra importante estratégia de montagem do filme, o ritmo interno da duração dos planos também segue a correria do dia. Mas, talvez, em nenhuma hora isso seja tão evidente quanto no momento do almoço.

Esse processo de edição foi decisivo para que o filme ganhasse alguns contornos, para que determinadas escolhas pudessem ser realizadas. Victor de Melo também assina a edição, juntamente com Fred Benevides:

(...) o que nos fascina em *Governador Sampaio* é que ao mesmo tempo em que Victor (e seu montador Fred Benevides, que se revela quase um co-realizador da obra) nos mostra um conjunto de planos e de situações, ficamos convictos sobre o sem-número de imagens que poderiam ser ali realizadas, apontando para a própria incompletude do processo fílmico. *Rua Governador Sampaio* é apenas um dos infinitos olhares possíveis sobre seu tema específico. (IKEDA, 2009)

Corroboramos com a opinião acima. O filme de Victor de Melo é uma obra em processo aberto, uma forma de olhar para determinados espaços que a todo o momento vão se desdobrando e se multiplicando. A parceria com Fred Benevides foi fundamental. Cineasta e editor experiente<sup>79</sup>, ele ainda assinaria o som direto de *Rua*

---

<sup>79</sup> Fred Benevides realizou a edição dos outros três filmes trabalhados anteriormente em nossa pesquisa. Em *As Vilas Volantes* divide a edição com Alexandre Veras e Ruy Vasconcelos, em *Uma encruzilhada aprazível* repete a parceria apenas com Veras. Em *Sábado à noite*, assina a função juntamente com Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Ivo Lopes e Alexandre Veras. Como diretor, seus trabalhos mais importantes são

*Governador Sampaio*, juntamente com Pedro Diógenes<sup>80</sup>. A equipe completa escalada por Victor de Melo possui apenas sete pessoas. Na época das gravações todos eles estudavam na Escola de Audiovisual de Fortaleza. Esse debate sobre a formação dos realizadores é importantíssimo, principalmente em se tratando dessa geração mais jovem de cineastas, sendo decisiva e determinante para os rumos tomados pela produção local, nas oportunidades que surgiram e nas escolhas realizadas por essa nova cena contemporânea cearense.

Conforme citamos anteriormente, Victor de Melo morou boa parte da sua vida na comunidade do Poço da Draga, localizada na Praia de Iracema. Seu primeiro contato com audiovisual aconteceu nos cursos de formação desenvolvidos pelo Alpendre<sup>81</sup>. Ele trabalharia, ainda antes da realização de *Rua Governador Sampaio*, como câmera e diretor de fotografia em vários trabalhos que se destacaram dentro de um nascente cenário de realização audiovisual no estado do Ceará. Nos referimos aqui principalmente aos filmes que surgiram das disciplinas da Escola de Audiovisual de Fortaleza. Muitos deles funcionariam como “ponta de lança” para o reconhecimento da qualidade do trabalho e consolidação de um grupo de realizadores locais<sup>82</sup>. *Rua Governador Sampaio* foi o primeiro trabalho pessoal realizado por Victor de Melo que contou com recursos financeiros provenientes de edital, fruto da premiação do projeto no Edital de Cinema e Vídeo da Secult – Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. O

---

os filmes adaptados da obra do escritor cearense Moreira Campos. Em 2009 realizou *As Corujas*, e no primeiro semestre de 2012 realizou as gravações de *Visita ao filho*, obra com edição prevista ainda para esse ano.

<sup>80</sup> Pedro Diógenes é um importante nome da nova geração de realizadores cearenses. Juntamente com Guto Parente, Luiz Pretti e Ricardo Pretti, realizou os três recentes longas-metragens assinados pela Alumbramento: *Estrada para Ythaca*, *Os Monstros* e *No lugar errado* (2011). Trabalhando principalmente com som direto em vários outros trabalhos, Pedro Diógenes realizou na sua produção autoral prioritariamente filmes documentais. Destacamos *Ficamos felizes com sua marcante presença nesse momento tão especial de nossas vidas* (2008) e *Miúdos* (2008).

<sup>81</sup> Também localizado na Praia de Iracema, o Alpendre ofereceu seus primeiros cursos de formação em audiovisual para os jovens do Poço da Draga. Em 2003 iniciou o projeto *NoAr*, programa realizado pelos próprios alunos que consistia na realização de um programa veiculado na TV pública do estado do Ceará. Em três edições, o *NoAr* formaria mais de 100 jovens. Além de Victor de Melo, despontariam a partir dessa iniciativa vários realizadores, como Marco Rudolf, Kiko Alves, Claugéane Costa, Eudes Freitas, dentre outros. Sobre o assunto, ver o artigo de Alexandre Barbalho, *Jovens com idéia na cabeça e câmera na mão: Biopolítica e trabalho imaterial na produção audiovisual*. (2007)

<sup>82</sup> Nesse período, Victor de Melo assinou a fotografia de *Cruzamento* (2006), de Guto Parente e Pedro Diógenes, *Espuma e Osso* (2007), de Guto Parente e Ticiano Monteiro, *257m<sup>2</sup>* (2007), de Marco Rudolf e Thaís Dahas e *Selos* (2008), de Gracielly Dias. Em paralelo desenvolveria seus projetos pessoais, como o já citado *Casa da Vovó*.

filme possui co-produção do Alumbramento. Apesar de não ser oficialmente membro do coletivo/produtora, Victor de Melo sempre teve uma grande aproximação, sendo, juntamente com Ivo Lopes Araújo, responsável pela fotografia de grande parte dos filmes assinados pelo grupo<sup>83</sup>.

Uma seleção de planos mais próximos do final de *Rua Governador Sampaio* nos apresenta imagens captadas dentro do baú dos caminhões e de alguns depósitos de mercadorias. No primeiro deles vemos despontar, por trás de grandes sacas de cereais acondicionadas no referido veículo, as torres da Catedral de Fortaleza. A partir daí se sucedem vários planos, seguindo a aceleração da já comentada montagem. Num dado momento, depois de toda aquela movimentação de produtos transportados e sacas de mercadorias sendo reorganizadas, o ritmo das imagens é quebrado: durante três segundos um trabalhador fica parado, escorado na saída do baú do caminhão, com o olhar fixo para a câmera, destruindo de forma abrupta a transparência da presença da equipe. A presença daquele olhar consciente dura muito pouco tempo, mas o suficiente para gerar toda uma gama de implicações de forma e conteúdo dentro da narrativa. A partir dessa intermediação o sujeito filmado se transporta para a condição de espectador ou, retomando as palavras de Rancière (2010), ele também se transforma em visitante no seio da sua própria classe.

Essa dimensão política de *Rua Governador Sampaio* continuará nas próximas imagens. Depois de uma rápida sucessão de planos, uma nova estratégia de montagem será lançada, encerrando a seqüência: no baú do caminhão o carregador arremessa mais uma saca de mercadoria, nesse momento, o som é suprimido e as imagens ficam em câmera lenta. A repetição dos planos e o destaque nos fragmentos do corpo do trabalhador chamam nossa atenção de forma preeminente. O suor que dali escorre ganha ainda mais ênfase com o retorno do som. O barulho da água da chuva vai aumentando, até que somos mais uma vez conduzidos para uma seqüência externa a partir de uma montagem sonora.

A chuva que cai pesada modifica a rotina da Rua Governador Sampaio,

---

<sup>83</sup> No caso de *Os monstros*, da Alumbramento, Victor de Melo divide a direção de fotografia com Ivo Lopes.

ganhando novos contornos. Alguns transeuntes se protegem com caixas de papelão, o trabalho tradicional de embarque e desembarque de produtos é impossibilitado, pessoas sentam na calçada para contemplar a ação da natureza. Terminada a chuva, a câmera retorna mais uma vez para a boleia de um caminhão. Num mesmo ângulo baixo podemos observar uma pequena águia de plástico posicionada no painel do veículo e os pombos lá fora, pendurados nos fios de alta tensão dos postes de iluminação. O céu ainda um pouco nublado parece indicar que a tarde vai se aproximando do seu fim, uma carroça abarrotada de mercadorias passa no quadro, alguns pássaros voam, um *zoom-in* desloca rapidamente a imagem em direção aos pombos, o adereço da águia de plástico é vista agora de maneira centralizada no plano. Esse último elemento encerra o filme, em meio a muito barulho de motores e buzinas. Findado mais um dia de trabalho, a Rua Governador Sampaio segue seu curso.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

São muitas as escolhas e as análises que poderíamos desenvolver agora. O rigor científico valoriza de sobremaneira o desfecho de uma pesquisa, pois é ali que deveriam estar contidas as marcas de um “acerto final”, o tão esperado ajuste definitivo para conhecer algumas soluções aos questionamentos iniciais e processuais do pesquisador. Porém, trazendo para o conjunto de experiências que vivenciamos no percurso trilhado até aqui, arriscamos dizer que nosso trabalho recusa as grandes respostas. Gilles Deleuze, analisando a obra de Godard, em seu texto “Três questões sobre *Seis vezes dois* (Godard)”, apresenta a força da conjunção “E”, expressão que põe em xeque as certezas do verbo ser: “(...) o E não só desequilibra todas as relações, ele desequilibra o ser, o verbo..., etc. O E, “e...e...e...”, é exatamente a gagueira criadora, o uso estrangeiro da língua, em oposição a seu conforme e dominante fundado sobre o verbo ser”. (1992: 60)

Acreditamos que a afirmação acima nutre aproximações com o desenvolvimento da nossa pesquisa. Boa parte dos filmes e autores que convocamos para o diálogo trazem o interesse pelos caminhos da multiplicidade, realizando percursos que também pretendem desenvolver conexões com o inacabado. Melhor dizendo, buscar uma lógica geradora de sentidos que se interessasse pela própria potência dos gestos inconclusos foi um caminho que ajudou em nosso trajeto. Georges Didi-Huberman ilumina essa reflexão quando afirma que construir uma imagem é “(...) fazer aparecer os limites imanentes e, para isso, fragmentar conectando, abrir fazendo proliferar, enfim, praticar uma montagem sobre outros restos de imagens, sobre outros restos de linguagem, de pensamentos, de gestos, de temporalidades.” (*apud* TESSLER, 2009: 11). Queremos aqui apontar alguns rastros que insistem e persistem em nossa reflexão. Esse é um trabalho que pretende resistir ao campo das certezas e das grandes convicções.

A realização de uma pesquisa se assemelha ao ato da montagem cinematográfica. Na ordem relacional das imagens e sons, a montagem pode conferir sentidos e garantir certo ordenamento às narrativas, mas pode também embaralhar os

códigos e construir variados caminhos de interpretação. Pier Paolo Pasolini desenvolveu uma interessante metáfora acerca do assunto:

(...) a montagem é muito semelhante à escolha que a morte faz dos atos da vida, colocando-os fora do tempo. (...) a morte opera uma síntese rápida da vida passada, e a clareza retroativa por ela remetida à vida elege os pontos essenciais. E eis a maneira através da qual uma vida se torna uma história. (1986: 108-112)

Para Pasolini, a vida seria como infinitos planos-sequência, carecendo de um ordenamento, uma construção que lhe desse sentido. Esse papel caberia à morte, pois ela “determina uma montagem fulminante de nossa vida: ou seja, seleciona seus momentos verdadeiramente significativos (imutáveis diante de outros possíveis momentos contrários ou incoerentes) colocando-os uns atrás dos outros.” (PASOLINI *apud* LEONE & MOURÃO, 1993: 63) Apesar das intenções do trabalho, assim como no cinema, nossa dissertação teve um roteiro plenamente elaborado, mas não plenamente cumprido. Sabedor de que são muitos os fios que se desenrolaram em nossa pesquisa, persistem as dúvidas. As escolhas tomadas no processo de montagem da dissertação foram as mais pertinentes e promissoras? Conseguimos unir satisfatoriamente numa trama esses fios soltos? Conferimos sentido ao objeto de pesquisa tal como a montagem faz com o filme e a morte com a vida? Tranqüiliza-nos saber que o pesquisador, assim como o cineasta e o montador, está condenado a escolher, privilegiando alguns caminhos e, conseqüentemente, omitindo ou esquecendo vários outros. Marcando aqui as nossas opções, iremos nos centrar em alguns eixos prioritários. Nessa inflexão continuaremos falando de documentário, política, resistência, Didi-Huberman e Pasolini.

\*\*\*

Quando tinha apenas dezenove anos, o então estudante de Letras Pier Paolo Pasolini escreveu uma carta endereçada ao amigo Franco Farolfi. Nela, descreve

passagens da vida, relatando, por exemplo, o jantar com amigos, o dia em que visitou um prostíbulo, a subida noturna numa colina, a bebedeira que dali surgiu. A escrita leve, por vezes, se arrisca numa narrativa poética. Em dada passagem, comenta:

(...) vimos uma quantidade imensa de vaga-lumes, que formavam pequenos bosques de fogo nos bosques de arbustos, e nós os invejávamos porque eles se amavam, porque se procuravam em seus vôos amorosos e suas luzes, enquanto nós estávamos secos e éramos apenas machos numa vagabundagem artificial. Pensei no quanto é bela a amizade, e as reuniões dos rapazes de vinte anos, que riem com suas másculas vozes inocentes e não se preocupam com o mundo a sua volta, continuam vivendo, preenchendo a noite com seus gritos. (PASOLINI *apud* DIDI-HUBERMAN, 2011: 19)

A partir da visualização dos vaga-lumes reunidos, ele desenvolve uma reflexão acerca do amor e da amizade, além da manifestação do desejo, toda a vitalidade e curiosidade juvenil. Esse lampejo de vida e alegria contrasta com o momento histórico que vivia a Itália naquele período. O futuro cineasta escreve a carta em 1941, período do governo fascista de Mussolini, e durante os sombrios anos da Segunda Guerra Mundial. Mais de trinta anos depois, pouco antes da sua morte, Pasolini escreve um texto que ficou conhecido pelo título de *O artigo dos vaga-lumes*. Nele, desenvolve um pensamento sobre a situação política dos anos 70, principalmente no seu país. Numa tônica pesada, o autor comenta todo o seu sinal de descrença com os governos que comandavam a Itália, apontando sinais de um novo fascismo que se desenvolvia e impregnava as relações sociais. Diagnosticada essa conjuntura, o cineasta lamenta a morte dos vaga-lumes por conta da impossibilidade das resistências, reflexo principalmente da apatia dos intelectuais e o conformismo dos representantes da esquerda oficial do país: “Eu daria toda a Montedison<sup>84</sup> [...] por um vaga-lume, conclui Pasolini.” (*idem*: 37)

A descrição realizada até aqui é o ponto de partida de Georges Didi-Huberman para o seu livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*. O autor desenvolve em sua

---

<sup>84</sup> Durante décadas foi um dos maiores grupos industriais e financeiros da Itália. Atuando principalmente na indústria química, e também desenvolvendo atividades no setor farmacêutico, metalúrgico, energia e alimentação, deixou de existir formalmente em 2002. Quando Pasolini lançou seus escritos, nos anos 70 do século passado, a empresa estava no seu auge do seu crescimento.

obra uma atualização das reflexões de Pasolini e discute sobre as possibilidades em encontrar os clarões dos vaga-lumes nos dias de hoje. Pensando a partir de algumas obras de Walther Benjamin acerca da modernidade, ele associa as idéias pessimistas do cineasta italiano da década 70 com o pensamento de Giorgio Agamben sobre o fim da experiência pelo homem contemporâneo. Nutrindo grande simpatia pela carta escrita nos arroubos entusiastas da juventude daquele então estudante de Letras, Didi-Huberman nos lembra a força poética e política de Pasolini, nos seus filmes e escritos:

Clarão errático, certamente, mas clarão vivo, chama de desejo e de poesia encarnada. Ora, toda a obra literária, cinematográfica e até mesmo política de Pasolini parece de fato atravessada por tais momentos de exceção em que os seres humanos tornaram-se vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais – sob nosso olhar maravilhoso. (*idem*: 22-23)

É na defesa da experiência e de certas imagens que seriam possibilitadas a sobrevivência dos vaga-lumes nos dias de hoje. Mesmo que esses gestos sejam pequenos, mesmo que esses clarões não se transformem em relâmpagos, mesmo que esses diminutos lampejos não mudem completamente o mundo, sua força será elevada à máxima potência se ela carrega consigo o poder de gerar acontecimentos. Nesses tempos de espetacularização do presente, onde “nós, espectadores bombardeados por sinais em todos os sentidos, sabemos muito bem o quanto, de tanto ver, não vemos mais” (COMOLLI, 2008: 188), e de aprofundamento da sociedade de controle, como bem nos antecipou Deleuze, esse brilho intermitente ganha uma conotação muito especial. Pois, são nos momentos mais obscuros e/ou difíceis de entender que “os resistentes de todos os tipos, ativos ou “passivos”, se transformam em vaga-lumes fugidios tentando se fazer discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais.” (*idem*: 17) Lembramos que Pasolini criaria o seu “viver-vagalume” em pleno período de escuridão que vivia a Itália, acreditamos que o mundo de hoje apresenta muito mais campos de possíveis para o desenvolvimento dessas condições de existência.

Continuando a pensar com Didi-Huberman e seu conceito de imagem, vemos que o documentário contemporâneo tem contribuído para observar muitos

desses lampejos. Não que suas imagens possuam a pretensão em alcançar rapidamente o horizonte, nos prometendo “um todo”, uma finalidade: “A imagem é pouca coisa: resto ou fissura. Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível.” (*idem*: 87) Muitos filmes realizam importantes gestos políticos nas imagens interessadas pelo comum, o cotidiano, o banal, o ordinário. Seja também ficcionalizando, apresentando a encenação do dia-a-dia ou construindo mundos, o político se reinventa e ganha outras dimensões.

Vladimir Safatle, em seu recente livro lançado, intitulado *A esquerda que não teme dizer seu nome*, faz pesadas críticas principalmente às chamadas “viúvas da esquerda”, grupo que desde o fim do leste europeu perdeu seu rumo, restando como alternativa a política das compensações, onde o que poderia ser feito já estaria em andamento, principalmente no interior das instituições políticas tradicionais. Na opinião de Safatle, isso seria um sinônimo de resignação e conformismo ao modelo socioeconômico hegemônico: “(...) o político na contemporaneidade seria apenas a dimensão da ausência de criatividade e das limitações de nossas aspirações de mudança”. (2012: 10) Nessa obra, Safatle reafirma princípios históricos da esquerda ao mesmo tempo em que busca renová-los. Ele busca a reconfiguração da política apostando na própria capacidade em não nos adaptarmos às armadilhas cínicas dos poderes, tornando a política cada vez mais pulsante e criativa, assim como a própria realidade. Essa análise não é muito diferente das palavras de Didi-Huberman, quando este expõe as principais motivações do seu livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*:

Dou-me conta de que, ao colocar essa questão, não é tanto o próprio Pasolini que estou ardentemente querendo compreender melhor, mas um certo discurso – poético ou filosófico, artístico ou polêmico, filosófico ou histórico – proclamado atualmente em seu rastro e que quer fazer sentido para *nós mesmos*, para nossa situação contemporânea. (...) Trata-se nada mais nada menos, efetivamente, de repensar nosso próprio “princípio esperança” através do modo como o Outrora encontra o Agora para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para nosso próprio Futuro. Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação? Afirmar isso a partir do minúsculo exemplo dos vaga-lumes é afirmar que em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso

modo de fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração. Reciprocamente, a política, em um momento ou outro, se acompanha da faculdade de imaginar. (*idem*: 60-61)

Na passagem acima, o pensamento de Huberman guarda consonância com as idéias de Safatle. A crítica ao pensamento pessimista e as condições de realização para repensar formas de fazer política são defendidas pelos autores. Para os incrédulos de plantão, resistir está cada vez mais difícil. O documentário contemporâneo nos mostra o contrário. Movidos pelos desejos e sentimentos de comunidade, o “viver-vagalume” incide sobre essa produção, lançando clarões de possibilidades. Nossa pesquisa foi realizada no sentido de pensar com alguns desses filmes e toda uma rede de ligações que extrapolam sua materialidade, pensando em formas de resistência que operassem no real de forma “transbordante”. Documentários que não são apenas discursos, mas que também se antecedem aos próprios poderes. Esses filmes resistem, (re)criando a sua própria existência.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BARBALHO, Alexandre. **Ceará Terra da Luz**: ideias e políticas para um pólo regional de cinema. Trabalho apresentado no 1º encontro da ULEPICC. Niterói: RJ, 2006. Disponível em: [http://www.ulepicc.org.br/arquivos/pc\\_alexandre.pdf](http://www.ulepicc.org.br/arquivos/pc_alexandre.pdf). Último acesso: 22/06/2012.

\_\_\_\_\_. **Jovens com idéia na cabeça e câmera na mão**: biopolítica e trabalho imaterial na produção audiovisual. Disponível em: [http://www.revistacinetica.com.br/cep/alexandre\\_barbalho.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/alexandre_barbalho.htm). Último acesso: 01/06/2012.

BARDAWIL, Andrea. **Alpendre dentro e fora**. [7 de março de 2009]. Disponível em: <http://doquese podedizer.blogspot.com/2009/03/alpendre-dentro-e-fora.html>. Acesso em: 08/05/2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas – volume 1. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. SP: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. “Documentários de Busca: 33 e Passaporte Húngaro”. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

BEZERRA, Júlio. **Caldeirão cultural**: entrevista com Rosemberg Cariry. [8 de Junho de 2009]. Disponível em: <http://cinemeto.blogspot.com.br/2009/06/entrevista-rosemberg-cariry-caldeirao.html>. Último acesso: 22/06/2012.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLANCHOT, Maurice. “O diário íntimo e a narrativa”. In: **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOLTANSKI, Luc. & CHIAPELLO, Ève. **O novo espírito do capitalismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BORZACCHIELLO, José. **Becos da cidade**. Jornal O Povo [8 de maio de 2010]. Disponível: <http://www.opovo.com.br/app/opovo/opiniao/2010/05/08/noticiasjornalopiniao,981604/becos-da-cidade.shtml>. Último acesso: 28/05/2012.

BRASIL, André. “Ensaio de uma imagem só”. IN: **Devires**, Belo Horizonte, v.3, n.1, jan-dez., 2006.

\_\_\_\_\_ e MIGLIORIN, Cezar. “A gestão da autoria: anotações sobre ética, política e estética das imagens amadoras”. **Ciberlegenda**, Niterói, n. 22, 2010.

BUTCHER, Pedro. **Documentar uma sensibilidade humana**. [Pedro Costa, outubro de 2006]. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/entpedrocosta.htm>. Último acesso: 20/06/2012.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPER, Fred. “Sound and silence in narrative and non narrative cinema.” IN: BELTON, John and WEIS, Elizabeth. (orgs.) **Film sound: theory e practice**. New York: Columbia University Press, 1985.

CAPOVILLA, Maurice. **O Dragão do Mar: nostalgia sepultada (1996-99)**. Disponível em: [http://pagina20.uol.com.br/index.php?option=com\\_content&task=view&id=12296&Itemid=40](http://pagina20.uol.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=12296&Itemid=40). Último acesso: 19/06/2012.

CASTELO, Sander Cruz. **O dragão da maldade contra o santo guerreiro (1969) e o terceiro cine**: entre o cinema de autor europeu e o cinema clássico hollywoodiano. Universidade Federal do Ceará – Dissertação de mestrado em História. Fortaleza, 2004.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano 1 – Artes de fazer**. Petrópolis/RJ: Ed. Vozes, 1998.

COCCO, Giuseppe. **MundoBraz: O devir-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder – a inocência perdida**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação no documentário. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. 1972-1995. São Paulo: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

\_\_\_\_\_. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_ e GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, volume 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

EDUARDO, Cléber. **Esquinas cearenses**. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/doctvesquinas.htm>. Último acesso: 22/01/2012.

EHMAN, Antje & ESHUN, Kodwo (org.). **Harun Farocki**: Against what? Against whom? Koenig Books e Raven Row, 2010.

ELSAESSER, Thomas. “Harun Farocki: cineasta, artista, teórico da mídia”. **Catálogo Harun Farocki**: por uma politização do olhar. Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/mostras/harunfarocki/catalogo.php>. Acesso em: 19/01/2011.

FEITOSA, Charles. “Revolução, revolta e resistência: a sabedoria dos surfistas”. In: LINS, Daniel (org.). **Nietzsche/Deleuze**: arte, resistência: Simpósio Internacional de Filosofia, 2004. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

FELDMAN, Ilana. **O apelo realista**. Revista Famecos, Porto Alegre, n. 36, 2008. Disponível:<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/4416/3316>. Último acesso: 21/06/2012.

FONSECA, Cristina (org.). O pensamento vivo de Glauber Rocha. São Paulo: Martin Claret, 1987.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. RJ: Edições Graal, 1988.

FRANÇA, Andrea. **Novas figuras de comunidade, novas partilhas do sensível**. Disponível em: [http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_254.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_254.pdf). Acesso em: 05/02/2011.

FREIRE FILHO, João. **Reinvenções da resistência juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

FREYRE, Gilberto. “Precisa-se do Ceará”. **O Jornal** [9 de fevereiro de 1944]. Disponível em: [http://bvgf.fgf.org.br/portugues/obra/artigos\\_imprensa/precisa-se.htm](http://bvgf.fgf.org.br/portugues/obra/artigos_imprensa/precisa-se.htm). Último acesso: 14/01/2012.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1976.

GARDNIER, Ruy. **A propósito de Gorin e do grupo Dziga Vertov**. Contracampo – Revista de cinema. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/75/grupodzigaavertov.htm>. Último acesso: 22/06/2012.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

GOMES, Lenildo. **Formação, criação e mercado**. Disponível em: <http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2011/03/19/noticiasjornalvidaearte,2115375/formacao-criacao-e-mercado.shtml>. Último acesso em: 20/06/2012.

GUIMARÃES, César. **Imagens da memória: entre o legível e o visível**. Belo Horizonte, MG. Editora UFMG, 1997.

\_\_\_\_\_ e LIMA, Cristiane Lima. **Crítica da montagem cínica**. Disponível em: [http://www.doc.ubi.pt/07/dossier\\_cesar\\_guimaraes.pdf](http://www.doc.ubi.pt/07/dossier_cesar_guimaraes.pdf). Último acesso: 11/09/2011.

GUIMARÃES, Pedro Maciel & RIBEIRO, Daniel. **Entrevista a Pedro Costa**. [29 de outubro de 2007]. Disponível em: [http://www.forumdoc.org.br/2007/wp-content/uploads/2007/11/entrevista\\_pc.pdf](http://www.forumdoc.org.br/2007/wp-content/uploads/2007/11/entrevista_pc.pdf) Último acesso: 20/06/2012.

HALL, Stuart. "Subcultures, cultures and class". In: HALL, Stuart e JEFFERSON, Tony. **Through rituals: south subcultures in Post-war Britain**. Great Britain: Open University Set Book, 1982.

HARDT, Michael & NEGRI, Antônio. **Multidão**. São Paulo: Record, 2004.

HOLANDA, Firmino. **Benjamin Abrahão**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.

\_\_\_\_\_ e CARIRY, Rosemberg (orgs). **O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto: apontamentos para uma história**. Fortaleza: Itinerante, 2007.

\_\_\_\_\_. HOLANDA, Firmino. "O Registro da Cultura Popular no Cinema Cearense" – **Caderno de Cultura**. Fortaleza-CE: SECULT, Nº 02, jun/1987.

\_\_\_\_\_. **Padre Cícero no cinema**. [4 de novembro de 2008]. Disponível em: [http://lentescangaceiras.blogspot.com.br/2008\\_11\\_02\\_archive.html](http://lentescangaceiras.blogspot.com.br/2008_11_02_archive.html). Último acesso: 22/06/2012.

HOLANDA, Karla. **Documentário nordestino: mapeamento, história e análise**. São Paulo: Annablume, 2008.

IKEDA, Marcelo. **Os "alumbrados" e o cinema contemporâneo cearense**. Disponível em: <http://www.revistaetcetera.com.br/24/sumario.php>. Último acesso: 12/01/2012.

\_\_\_\_\_ & LIMA, Dellani. **Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI**. Sem Editora, 2011.

LATOIR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaios de antropologia simétrica**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LAZZARATO, Maurício. **As revoluções do capitalismo**. RJ: Civilização Brasileira, 2006.

LEITE, Ary Bezerra. **A tela prateada**: cinema em Fortaleza, 1897-1959. Fortaleza: SECULT-CE, 2011.

\_\_\_\_\_. **Fortaleza e a era do cinema**. Pesquisa histórica: volume I, 1891-1931. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1995.

LEONE, Eduardo & MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e Montagem**. Série Princípios. 2ª ed., SP: Ed. Ática, 1993.

LENINE, Vladimir I. **O que fazer?** Lisboa: Editora Avante, 1978.

LINS, Consuelo & MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real** - sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.

LINS, Daniel (org.). **Nietzsche/Deleuze**: arte, resistência: Simpósio Internacional de Filosofia, 2004. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

LOPES, Denílson. **A Delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Ed. Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

\_\_\_\_\_. "Da música pop à música como paisagem". **ECO-PÓS** – v.6, n.2, agosto-dezembro 2003.

LOPES, Marciano. **Tirada do baú**. Jornal Diário do Nordeste. [12 de setembro de 2010]. Disponível em: <http://diariodonordeste.globo.com/m/materia.asp?codigo=904203>. Último acesso: 28/05/2012.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. **A Caravana Farkas e a Pedagogia da Imagem**. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará/Museu do Ceará, 2006.

LUNA, Rafael de; BRAGANÇA, Gustavo; BOUILLET, Rodrigo; ADES, Edurdo (orgs.) **Curso de História do documentário brasileiro**. Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Associação Cultural Terra Brasilis. Rio de Janeiro, 2006.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

MESQUITA, Claudia. "A superfície do cotidiano: uma aproximação a Acidente e Uma encruzilhada aprazível". IN: MIGLIORIN, Cezar. **Ensaio no Real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

\_\_\_\_\_. "Outros Retratos – ensaiando um panorama do documentário independente no Brasil". In: **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

MIGLIORIN, Cezar. "5 x Favela - agora por nós mesmos e Avenida Brasília Formosa: da possibilidade de uma imagem crítica". **DEVIRES**, Belo Horizonte, v.7, n.2, Jul/Dez 2010. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v7n2/download/03-migliorin-38-55.pdf>. Último acesso: 26/06/2012.

\_\_\_\_\_. **Ensaio no Real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

\_\_\_\_\_. **Negando o conexiõismo**: Notas Flanantes e Sábado à Noite ou como ficar à altura do risco do real. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Fotografia, Cinema e Vídeo", do XVIII Encontro da Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009.

\_\_\_\_\_. **Por um cinema pós-industrial**: notas para um debate. [Fevereiro de 2011]. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Último acesso: 19/06/2012.

\_\_\_\_\_. **Puma, arte e capitalismo contemporâneo**. [Junho de 2007]. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/puma.htm>. Último acesso: 08/05/2012.

MOTTA, Isabella. **Alpendre**: 10 anos bem vividos. [27 de agosto de 2010]. Disponível em: <http://idanca.net/lang/pt-br/2010/08/27/alpendre-10-anos-bem-vividos/16079>. Último acesso: 22/06/2012.

NAPOLITANO, Marcos. "A História antes do papel." IN: PINSKY, Carla Passanezi (org.) **Fontes Históricas**. 2ª Ed. São Paulo: Contexto, 2006.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

OLIVEIRA, Rodrigo de. **Entrevista com Ivo Lopes Araújo**. [23 de Janeiro de 2008]. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/91/artentrevistaivo.htm>. Último acesso: 01/06/2012.

OMAR, Arthur. "O antidocumentário, provisoriamente". In: **CINEMAIS** – Revista de Cinema e outras questões audiovisuais. Número 7 – setembro/outubro 1997.

PARENTE, Frederico Benevides. **Imagens Volantes: pensamentos de montagem no cinema e vídeo**. Monografia de conclusão do curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará, 2006.

PASOLINI, Pier Paolo. "Os sintagmas vivos e os poetas mortos." In: **Diálogo com Pier Paolo Pasolini: escritos (1957-1984)**. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1986.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

QUEIRÓS, Amanda. **Estranho Sábado**. Jornal O Povo [01 de maio de 2007]. Disponível: <http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2007/05/01/noticiasjornalvidaearte,691592/estranho-sabado.shtml>. Último acesso: 22/06/2012.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal, o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora SENAC, 2008.

RAMOS, Guiomar. "Documentários experimentais?" In: MACHADO, Rubens Jr.; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de. (orgs.) **Estudos de Cinema Socine VII**. São Paulo: Annablume, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e Política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

REGIS, Iza L. Mendes. "O sertão enquadrado". IN: **Linguagens da História**.

VASCONCELOS, José Gerardo e MAGALHÃES, Antônio Germano Jr. (orgs.). Fortaleza: Imprece, 2003.

RENOV, Michael. "Investigando o sujeito: uma introdução." IN: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ROSA, Carlos Adriano J. **Um guia para as vanguardas cinematográficas**. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1611,1.shl>. Último acesso: 22/06/2012.

SAFATLE, Vladimir. **O cinismo e a falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.

\_\_\_\_\_. **A esquerda que não teme dizer seu nome**. São Paulo: Editora três estrelas, 2012.

SILVA, Mateus Araújo. "Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro". In: **DEVIRES**. Belo Horizonte, MG: Volume 6, N. 1, Janeiro/Junho 2009. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v6n1/download/5-40-73.pdf>. Último acesso: 25/06/2012.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.

TARKOVSKY, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TESSLER, Elida. **Habitar o silêncio, esculpir o tempo**. Disponível em: [http://www.elidatessler.com/textos\\_pdf/textos\\_artista\\_1/Habitar%20o%20silencio,%20Oesculpir%20o%20tempo.pdf](http://www.elidatessler.com/textos_pdf/textos_artista_1/Habitar%20o%20silencio,%20Oesculpir%20o%20tempo.pdf). Último acesso: 22/06/2012.

THÉ, Nílbio. **O Dragão devorado: a economia profissionalizante em cultura como fomento à economia criativa: o caso do Instituto Dragão do Mar**. Universidade Estadual do Ceará – Dissertação de mestrado em Políticas públicas e sociedades. Fortaleza: 2010.

VALE, Francis. **Cinema cearense: algumas histórias**. Fortaleza: Assaré, 2008.

VALENTE, Eduardo (org.) **Catálogo Cinema Brasileiro – anos 2000, 10 questões**. Rio de Janeiro: Revista Cinética e Centro Cultural Banco do Brasil, 2011.

VASCONCELOS, Ruy. **O verbo contra o vento: as Vilas Volantes**. Universidade Federal do ceará. Dissertação de mestrado em Sociologia. Fortaleza: 1993.

\_\_\_\_\_. **As Vilas Volantes como exercício de escuta.** [7 de maio de 2012]. Disponível em: <http://afetivagem.blogspot.com.br/2012/05/as-vilas-volantes-como-exercicio-de.html>. Último acesso: 26/06/2012.

\_\_\_\_\_. **Duas reminiscências de uma gravação à beira-via.** [11 de julho de 2009]. Disponível em: <http://afetivagem.blogspot.com.br/2009/07/duas-reminiscencias-de-uma-gravacao.html>. Último acesso: 22/06/2012.

VIEIRA, João Luiz. **Câmera-faca: o cinema de Sérgio Bianchi.** Santa Maria da Feira: Editora do Festival Luso-Brasileiro, 2005.

XAVIER, Ismail. **O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** São Paulo: Paz e Terra, 2004.

ZANIN, Luiz. **Braços cruzados, máquinas paradas.** Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/2008/>. Último acesso: 15/06/2012.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- AÏNOUZ, Karin. *O Céu de Suely*. BRA, 2007.
- ALBUQUERQUE, Adhemar de. *O Juazeiro de Padre Cícero*. BRA, 1926.
- ALBUQUERQUE JR., Jefferson de. *Dona Ciça do barro cru*. BRA, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Músicos camponeses*. BRA, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Patativa do Assaré: um poeta do povo*. BRA, 1984.
- ARAÚJO, Ivo Lopes. *Sábado à noite*. BRA, 2007.
- \_\_\_\_\_; CAMPOLINA, Clarissa e PRETTI, Luiz. *Odete*. BRA, 2012.
- ARAÚJO, José. *Sertão de memórias*. BRA, 1996.
- BANDEIRA, Phillipe. *Espelho Nativo*. BRA, 2010.
- BARRETO, Fábio. *Bella Donna*. BRA, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Luzia Homem*. BRA, 1987.
- BATISTA, Djalma Limongi. *Bocage – o triunfo do amor*. BRA/POR, 1997.
- BENEVIDES, Fred. *As corujas*. BRA, 2009.
- BIANCHI, Sérgio. *Cronicamente Inviável*. BRA, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Mato eles?* BRA, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Os Inquilinos*. BRA, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Quanto vale ou é por quilo?* BRA, 2005
- BIRRI, Fernando. *Tire dié*. ARG, 1959.
- BODANSKY, Jorge e SENNA, Orlando. *Iracema, uma transa amazônica*. BRA, 1973.
- BORGES, Sérgio. *O Céu sobre os ombros*. BRA, 2010.
- BULKAN, Florinda. *Eu não conhecia Tururu*. BRA, 2000.
- BUÑUEL, Luís. *O cão andaluz*. FRA, 1929.
- CALDAS, Paulo e FERREIRA, Lírio. *O baile perfumado*. BRA, 1997.
- CAMPOLINA, Clarissa e MARINS JR. Helvécio. *Girimunho*. BRA, 2011.
- CANNITO, Newton. *Jesus no mundo maravilha*. BRA, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Violência S/A*. BRA, 2005.
- CAPOVILLA, Maurice. *Bebel, garota propaganda*. BRA, 1968.
- \_\_\_\_\_. *O profeta da fome*. BRA, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Os subterrâneos do futebol*. BRA, 1964.

CARIRY, Petrus. *Dos restos e das solidões*. BRA, 2006.  
\_\_\_\_\_. *O Grão*. BRA, 2009.  
\_\_\_\_\_. *O som do tempo*. BRA, 2010.  
\_\_\_\_\_. *Mãe e filha*. BRA, 2011.

CARIRY, Rosemberg. *Corisco e Dadá*. BRA, 1997.  
\_\_\_\_\_. *O caldeirão da santa cruz do deserto*. BRA, 1986.  
\_\_\_\_\_. *Siri-Ará*. BRA, 2008.

CARVALHO, Telmo. *Campo Branco*. BRA, 1997.

CASTRO, Pedro Jorge de. *O Calor da Pele*. BRA, 1997.  
\_\_\_\_\_. *Tigipió: uma questão de amor e honra*. BRA, 1984.

CAVALCANTI, Alberto. *Rien que les heures*. FRA, 1926.

CLAIR, René e PICABIA, Francis. *Entr'acte*. FRA, 1924.

COIMBRA, Carlos. *A morte comanda o cangaço*. BRA, 1960.

COUTINHO, Eduardo. *Cabra marcado para morrer*. BRA, 1984.  
\_\_\_\_\_. *Jogo de cena*. BRA, 2007.  
\_\_\_\_\_. *Moscou*. BRA, 2009.  
\_\_\_\_\_. *O fim e o princípio*. BRA, 2005.

COSTA, Pedro. *Juventude em marcha*. POR, 2005.

CHRISTENSEN, Carlos Hugo. *O menino e o vento*. BRA, 1966.

DE SIMONE, Julia e PORTUGAL, Aline. *Estudo para o vento*. BRA, 2011.

DIAS, Gracielly. *Selos*. BRA, 2008.

DIAS, José Umberto. *A musa do cangaço*. BRA, 1981.

DIÓGENES, Pedro. *Ficamos felizes com sua marcante presença nesse momento tão especial de nossas vidas*. BRA, 2008.  
\_\_\_\_\_. *Miúdos*. BRA, 2008.

FAROCKI, Harum. *Em comparação*. ALE/AUS, 2009.  
\_\_\_\_\_. *Imagens da prisão*. ALE, 2000.  
\_\_\_\_\_. *I Thought I was Seeing Convicts*. ALE, 2000.  
\_\_\_\_\_. *Os criadores dos impérios das compras*. ALE, 2001.  
\_\_\_\_\_. *Reconhecer e perseguir*. ALE, 2003.

FILHO, Daniel. *O cangaceiro trapalhão*. BRA, 1983.

FILHO, Glauber. *Linhas de Organdi*. BRA, 2010.

\_\_\_\_\_ *Oropa, França e Bahia*. BRA, 1998.

\_\_\_\_\_ e GOMES, Halder. *As mães de Chico Xavier*. BRA, 2010.

\_\_\_\_\_ e PIMENTEL, Joe. *Bezerra de Menezes: o diário de um espírita*. BRA, 2009.

FLAHERTY, Robert. *Nanoock no norte*. CAN, 1922.

FURTADO, Jorge. *Ilha das flores*. BRA, 1988.

GERVITZ, Roberto e TOLEDO, Sergio. *Braços cruzados, máquinas paradas*. BRA, 1979.

GIMENEZ, Manoel Horácio. *Nossa escola de samba*. BRA, 1965.

GODARD, Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville. *Aqui e acolá*. FRA, 1975.

\_\_\_\_\_. *Le Gai Savoir*. FRA, 1968.

GOIFMAN, Kiko. 33. BRA, 2004.

GUIMARÃES, Cao. *Rua de mão dupla*. BRA, 2000.

\_\_\_\_\_ e LOBATO, Pablo. *Acidente*. BRA, 2005.

HIRSZMAN, Leon. *ABC da Greve*. BRA, 1979.

HOLANDA, Firmino. *Cidadão Jacaré*. BRA, 2005.

\_\_\_\_\_. *Capistrano no Quilo*. BRA, 2007.

\_\_\_\_\_. *Kinetoscópio Mané Côco*. BRA, 2009.

\_\_\_\_\_. *Manuscritos da lagoa verde*. BRA, 2012.

\_\_\_\_\_. *Na pele*. BRA, 1979.

IPIRAJÁ, Anquises. *Carnaval Cearense*. BRA, 1953.

IVENS, Joris. *A Ponte*. HOL, 1928.

\_\_\_\_\_. *Chuva*. HOL, 1929.

\_\_\_\_\_. *Pour le Mistral*. FRA/HOL, 1965.

\_\_\_\_\_ e LORIDAN, Marceline. *Uma história do vento* FRA/BEL/HOL, 1988.

KOGUT, Sandra. *Passaporte húngaro*. BRA, 2003.

LIMA, Heitor Costa. *Caminhos sem fim*. BRA, 1944.

LIMA JR., Walter. *A ostra e o vento*. BRA, 1997.

LORDELLO, Marcelo. *Vigias*. BRA, 2010.

LUSTIG, Rodolfo e KEMENI, Adalberto. *São Paulo, Sinfonia da Metrópole*. BRA, 1929.

MASCARO, Gabriel. *Avenida Brasília Formosa*. BRA, 2010.

\_\_\_\_\_. *Um lugar ao sol*. BRA, 2009.

MELO, Victor de. *Casa da vovó*. BRA, 2008.

\_\_\_\_\_. *Rua Governador Sampaio*. BRA, 2009.

MOORE, Michael. *Tiros em Columbine*. EUA, 2002.

\_\_\_\_\_. *Fahrenheit 11/09*. EUA, 2004.

MOURA, Marcus. *Iremos à Beirute*. BRA, 1998.

MOURA, Nelson. *Canindé*. BRA, 1952.

\_\_\_\_\_. *Iguatu*. BRA, 1954.

\_\_\_\_\_. *Vaquejada*. BRA, 1954.

OLIVEIRA, Wolney. *Borracha para a vitória*. BRA, 2003.

\_\_\_\_\_. *Milagre em Juazeiro*. BRA, 1999.

OMAR, Arthur. *Congo*. BRA, 1972.

PARENTE, Guto e DIÓGENES, Pedro. *Cruzamento*. BRA, 2006.

\_\_\_\_\_ e MONTEIRO, Ticiano. *Espuma e Osso*. BRA, 2007.

PEDROSO, Marcelo. *Pacific*. BRA, 2009.

PENNA, Hermano. *Sargento Getúlio*. BRA, 1983.

PRAÇA, Armando. *Mulher Biônica*. BRA, 2008.

\_\_\_\_\_. *O amor do palhaço*. BRA, 2005.

\_\_\_\_\_. *Parque de diversões*. BRA, 2002.

PRETTI, Irmãos e PARENTE, Primos. *Estrada para Ythaca*. BRA, 2010.

\_\_\_\_\_. *No lugar errado*. BRA, 2011.

\_\_\_\_\_. *Os monstros*. BR, 2011.

RAMOS, Márcio. *Vida Maria*. BRA, 2007.

RESNAIS, Alan. *Hiroshima, mon amour*. FRA, 1959.

\_\_\_\_\_. *Noite e neblina*. FRA, 1955.

ROCHA, Glauber. *Di*. BRA, 1977.

ROUCH, Jean. *Jaguar*. FRA, 1967.

RUDOLF, Marco e DAHAS, Thaïs. *257m<sup>2</sup>*. BRA, 2007.

RUTTMANN, Walther. *Berlim, Sinfonia da Metrópole*. ALE, 1927.

SACRAMENTO, Paulo. *O prisioneiro da grade de ferro*. BRA, 2004.

SAFADI, Bruno. *Meu nome é Dindi*. BRA, 2008.

\_\_\_\_\_ e BRESSANE, Noa. *Belair*. BRA, 2009.

SALLES, João Moreira. *Santiago*. BRA, 2007.

SARNO, Geraldo. *Viramundo*. BRA, 1965.

\_\_\_\_\_. *Viva Cariri*. BRA, 1969.

SJÖSTRÖM, Victor. *O Vento*. EUA, 1928.

SOARES, Paulo Gil. *Memórias do cangaço*. BRA, 1964.

TAPAJÓS, Renato. *Linha de Montagem*. BRA, 1981.

TARR, Béla. *O cavalo de Turim*. ALE/EUA/FRA/HUN/SUI, 2011.

VÁRIOS AUTORES. *Praia do futuro*. BRA, 2009.

VASCOCELOS, Ruy. *Uma encruzilhada aprazível*. BRA, 2007.

VERAS, Alexandre. *As Vilas Volantes: o verbo contra o vento*. BRA, 2005.

VERTOV, Dziga. *O homem com uma câmera*. URSS, 1928.

WADDINGTON, Andrucha. *Casa de areia*. BRA, 2005.

WELLES, Orson; KROHN, B.; MEISEL, M. e WILSON, R. *It's All True*. FRA/EUA/BRA, 1993.

WULFES, Alexandre. *Lampião, o rei do cangaço*. BRA, 1959.