

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

FREDERICO BENEVIDES PARENTE

MÁQUINA, FOME, TRAJETO
cinema de grupo brasileiro contemporâneo

Niterói, RJ

2013

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

FREDERICO BENEVIDES PARENTES

MÁQUINA, FOME, TRAJETO
cinema de grupo brasileiro contemporâneo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação da Universidade Federal Fluminense, como requisito de obtenção do grau de Mestre. Área de concentração: Estudos de Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Cezar Migliorin

Niterói, RJ

2013

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

P228 Parente, Frederico Benevides.
Máquina, fome, trajeto: cinema de grupo brasileiro contemporâneo / Frederico Benevides Parentes. – 2013.
127 f.
Orientador: Cezar Migliorin.
Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2013.
Bibliografia: f. 120-126.

1. Cinema brasileiro. 2. Rede de negócio. 3. Cultura.
4. Políticas públicas. I. Migliorin, Cezar. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 791.430981

RESUMO

Esta pesquisa busca perceber as conexões com modos de produção objetivos e subjetivos a partir de três filmes de três coletivos cinematográficos contemporâneos brasileiros. *Sábado à Noite* (2007) dirigido por Ivo Lopes Araujo; *Pacific* (2009), dirigido por Marcelo Pedroso; e *O Céu Sobre os Ombros* (2010), dirigido por Sérgio Borges, são filmes concebidos e realizados por Alumbramento Filmes, Símio Filmes e Teia, respectivamente. Construiremos redes que envolvem o uso da câmera de filmar, a relação com financiamento dos filmes e a circulação de uma obra em diferentes circuitos de exibição.

Palavras-chave: cinema brasileiro; rede; artefatos sócio-técnicos; políticas públicas culturais; distribuição.

ABSTRACT

This research seeks to realize the connections with the ways of production objective and subjective from three movies of three brazilian contemporary cinematographic collectives. *Sábado à Noite* (2007), directed by Ivo Lopes Araujo; *Pacific* (2009) directed by Marcelo Pedroso; and *O Céu Sobre os Ombros* (2010), directed by Sérgio Borges, are movies created and carried by Alumbramento Filmes, Símio Filmes and Teia, respectively. We will articulate networks that involve the use of video camera, the relation with the film financing and the circulation of the work on different exhibition circuits.

Keywords: brazilian cinema; network; socio-technical artifacts; public cultural policies; distribution.

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho foi regido pelo signo da amizade e só foi possível ser finalizado dessa forma. O Isaac falou que eu deveria ter pelo menos três páginas de agradecimento pra ele e dezessete pra Aline. Ele tem razão. Vou precisar de muito tempo me acompanhando de tanta gente boa que cruzou meu caminho nos últimos tempos para que possa demonstrar minha gratidão.

Os que estão mais perto há mais tempo, pai, mãe e meus dois irmãos, os avós, as tias e os tios são saudades que a distância ajuda a transformar em outras presenças. São reafirmação do poder da amizade atravessando o tempo e precisando lidar com as diferenças, contando com a vantagem do amor incondicional.

Pouco antes de chegar, contei com a força (inesgotável) de Alexandre Veras e Gláucia Soares, como guias espirituais, dos tipos de espírito que dançam e dão carne ao desejo. Seduzindo a arrumar as trouxas e embarcar, estava uma equipe incrível, da qual faziam parte Rodrigo Capistrano (o maior elemento aglutinador de que se tem notícia), Rúbia Mércia, Milena Travassos, Kennya Mendes, Ticiane Antunes, o próprio Isaac. A chegada de um estrangeiro em uma cidade tem muito de admiração e espanto. A generosidade de Bruno Vianna, Cinthia Mendonça e João Curtes Capistrano suavizaram em muito o pouso, assim como a parceria de Cezar Migliorin e as conversas com Fernando Resende, professores e amigos.

As peças raras que encontrei e formaram uma "turma" : Luiz Garcia, Bia Bia Paes, Roberto Robalinho, Ana Cláudia, Rafael Dupin, Giban, Lia Bahia, DJ Simpla, Ednei de Genaro... são muitas pessoas bacanas (óbvio que estou esquecendo nomes) que me fizeram começar a entender do que se tratava uma pesquisa, entre outras belezas. Agradeço ao Manoel Ricardo e ao Alexandre Barbalho pelas conversas valiosas.

O ingresso na UFF só foi possível graças ao impulso decisivo de Juliane Peixoto e Ricardo Alves Jr., em um dia que minava água de todos os lados em Botafogo.

Seriam necessárias muito mais que 17 páginas para agradecer Aline.

Seriam necessárias muitas páginas para agradecer a todos os entrevistados, mas não poderia deixar de mencionar o elevado grau de disponibilidade dos amigos e artistas talentosos Marcelo Pedroso, Ivo Lopes Araujo e Sérgio Borges. Tomara que essas páginas nos dêem mais pra conversar. Ou encerrem alguns assuntos nem tão importantes.

Agradeço a Lis e a Livia por me lembrarem que a amizade é uma das formas do mistério e tem seus descompassos temporais.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....07

MÁQUINA

.....20

FOME

.....44

TRAJETO

.....84

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....117

BIBLIOGRAFIA.....120

INTRODUÇÃO

(ou guia de leitura)

O objeto deste trabalho é um conjunto de operadores de certa produção audiovisual recente que vem acontecendo no Brasil e tem constituído uma rede de relações que encontra sua forma acabada em filmes. *Sábado à Noite* (2007), dirigido por Ivo Lopes Araujo; *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso; e *O Céu Sobre os Ombros* (2011), de Sérgio Borges; são os filmes que servirão de porta de entrada para nossas questões e acesso aos grupos de realização cinematográfica Alumbramento Filmes, Símio Filmes e Teia, respectivamente.

Interessa para a pesquisa montar uma rede onde esses filmes são sujeitos e agentes. Optar por tal metodologia é querer ampliar o conceito de grupo para além dos núcleos de artistas e dos humanos envolvidos nos grupos de realização cinematográfica ou coletivos, englobando também os artefatos sócio-técnicos conectados ao cinema, as formas legais de fomento aos filmes e suas janelas de circulação. A cada capítulo, um filme e um aspecto dos que acabamos de elencar – **Máquina, Fomento e Trajetória** - terão seus passos seguidos.

Parte das motivações dessa empreitada é detectar uma obra cada vez mais numerosa e vigorosa, que enfrenta desafios de muitas ordens em sua materialização: o fabricante de câmeras que decide o que é uma câmera de cinema e o que não é; os mecanismos de fomento das políticas públicas culturais e sua compreensão do que seja a produção da expressão cinematográfica contemporânea; e, por fim, a relação com um circuito de distribuição e exibição que sofre profundas alterações neste começo de século, com a profusão da produção e os diferentes novos formatos possíveis. Esses desafios acabam por demandar uma intensa negociação com os espaços consolidados na mesma medida em que impulsionam a descoberta de outros espaços de produção e distribuição dos filmes, que precisam dar conta dos novos arranjos produtivos instaurados pelos coletivos estudados, e também à revelia destes.

Para pensar tal rede, nos valem do aparato teórico de Bruno Latour e sua Teoria do Ator-Rede. Nossos filmes são os atores-rede, pontos de concentração e mediadores eloquentes, assim como nossos grupos de realizadores, que nos levam a entrar em contato com outros mediadores humanos e não-humanos da indústria do entretenimento, da arte e da legislação cultural. Observaremos os humanos e não-humanos como elementos de uma realidade que se verifica em sua materialidade. A partir daí, temos rastros que apontam para muitas direções, o que nos solicita um rigor em sua eleição e a busca pela minúcia na descrição de cada um, para que a montagem entre eles possa fazer emergir as conexões entre uns e outros. Assim, embora o trabalho possa parecer, por vezes, bastante tecnicista ou maçante, acreditamos que é nessas pequenas conexões, sem saltos, que estão nossos desdobramentos, nossas questões de interesse: “Portanto, rede é uma expressão para avaliar quanta energia, movimento e especificidade

nossos próprios relatos conseguem incluir. Rede é conceito, não é coisa. É uma ferramenta que nos ajuda a descrever algo, não algo que esteja sendo descrito (LATOUR, 1992, p. 192).

Queremos perceber os filmes em sua materialidade constitutiva, observá-los em sua feitura e acompanhar a maneira como chegam ao público. Perceber essa construção implica em não conceber os filmes ou grupos a partir da lógica de produtos acabados e disponíveis, mas pensá-los processualmente:

A “confeção” (making of) de qualquer empresa – filmes, arranha-céus, fatos, reuniões políticas, rituais iniciáticos, *haute couture*, culinária – oferece uma visão que é suficientemente distinta da visão oficial. Ela não apenas conduz aos bastidores e nos introduz nas habilidades e talentos dos profissionais, como proporciona um raro vislumbre do que significa, para uma coisa, emergir da inexistência ao conferir a qualquer entidade existente a sua dimensão temporal. Mais importante ainda, quando somos levados a qualquer lugar de construção estamos vivenciando a perturbadora e estimulante sensação de que as coisas *poderiam ser diferentes* ou pelo menos de que elas ainda poderiam falhar – sensação essa que nunca é tão profunda quando nos vemos diante do produto final, por mais belo ou impressionante que ele possa ser (ibidem, p. 131-132).

O processo de feitura de cada filme é singular, como poderemos perceber pela variedade de propostas, mas muitas são suas conexões para que as ignoremos e não os coloquemos como constituintes de uma mesma rede. Assim, mesmo que em estados diferentes de um país continental, os filmes e seus modos de operação criam conexões entre os grupos que, por sua vez, trazem consigo referências também fílmicas, linhas de continuidade com grupos de tempos passados.

GRUPOS DE REALIZAÇÃO (OU COLETIVOS)

O ponto de partida do trabalho é o interesse nas obras de alguns grupos de criação que vem surgindo no Brasil a partir dos anos 2000. Dentre diversos grupos, escolhemos acompanhar três: Alumbramento Filmes (Fortaleza, Ceará); Símio Filmes (Recife, Pernambuco); e Teia (Belo Horizonte, Minas Gerais). Muitas vezes referidos como "coletivos"; outras, como "produtora" ou mesmo "produtora/coletivo", nos interessa menos discutir a nomenclatura que possa ser endereçada a esses grupos que detectar algumas formas de atuação dos mesmos, observando relações que entretecem entre si e com outros pontos da rede que investigaremos. Entretanto, algumas definições já podem ajudar-nos a pensar que tipos de arranjos produtivos poderemos encontrar pela frente. A pesquisadora Claudia Paim, em seu artigo "Práticas coletivas de artistas na América Latina contemporânea" nos dá uma definição de coletivo:

Coletivos: grupos de artistas que atuam de forma conjunta. Não-hierárquicos, com criação coletiva de proposições artísticas ou não. Buscam realizar seus projetos pela união de esforços e compartilhamento de decisões. São flexíveis e ágeis e com capacidade de improvisação frente a desafios. Desburocratizados respondem com presteza às pressões que encontram. Desenvolvem ação e colaboração criativa. Apresentam rarefação da noção de autoria e uma relação dialética entre indivíduo e coletividade. Buscam atuar fora dos espaços de arte pré-existentes no circuito (tais como museus, centros culturais e galerias comerciais) aos quais questionam. Promovem situações de confluência entre reflexão e produção artística e questionamentos sobre o papel do artista (PAIM, 2006, p.1).

A definição de Paim refere-se à sua observação de artistas mais atuantes no universo das artes visuais. Muito embora os grupos estudados possuam em comum o fato de produzir para além das salas de cinema, buscamos uma outra definição que pudesse complementar o que a pesquisadora expõe e nos aproximar mais do modo de operação do cinema. Em uma série de entrevistas realizada pela revista Zagaia com coletivos brasileiros, uma definição do CEICINE (Coletivo de cinema da Ceilândia), fundado em 2006 em uma das maiores cidades-satélites do Distrito Federal, a Ceilândia, nos soa interessante:

Achamos que a ideia de um coletivo de cinema passaria por várias pessoas pensando e produzindo cinema e audiovisual. Indivíduos interessados nas várias características do cinema: técnicos que dominam som, fotografia, montagem, roteiro... pessoas que se interessam em refletir e escrever sobre cinema e outros que queiram discutir dentro da esfera pública políticas de cinema. O coletivo partiria da ideia agregadora de várias pessoas fazendo filmes e experimentando os espaços da cidade. Desta experiência, uma outra forma de fazer cinema surgiria. Desta experiência se legitimaria um coletivo (ZAGAIA, 2013).

As duas definições apresentadas nos auxiliam a demarcar algumas questões, como hierarquia x colaboração; flexibilização dos modos de operar; interação com instituições e cidade; dentre outras. Para complementar nossa visão de coletivo e evitar partir de uma idealização do que esses agrupamentos possam significar, trazemos um trecho do ensaio “O que é um coletivo”, de Cezar Migliorin, publicado no livro *Teia 2002 – 2012* (publicação que marca dez anos de atividade do grupo) e nos ajuda a matizar questões relativas à manutenção de um grupo:

Podemos ainda afirmar que, em termos de desejo, investimento, criação, um coletivo está sempre em estado de crise, uma vez que seus membros não se articulam em função de uma institucionalidade, de um contrato ou de uma posição na cadeia produtiva, mas por conta de uma afinidade que se concretiza em ações em tempos variados. Um filme, um roteiro, uma obra, uma ideia. A crise constante é assim determinada pela heterogeneidade necessária e pelas múltiplas velocidades que constituem um coletivo. E a manutenção da intensidade que atravessa um coletivo depende da possibilidade de suportar e fomentar a coabitação de velocidades distintas, presenças inconstantes e dedicações não mensuráveis em dinheiro ou tempo, uma vez que são as intensidades transindividuais que garantem a força irradiadora do coletivo (MIGLIORIN, 2012).

A potência dos grupos, então, estaria em sua multiplicidade. Para Deleuze e Guattari, multiplicidade é sempre N-1, ou seja, nunca redutível à unidade: "é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 13). Por outro lado, também gostamos da definição que Latour nos lega de grupo, por sua abertura e possibilidade de combinação entre humanos e não-humanos:

Se alguém me dissesse que palavras como 'grupo', 'agrupamento' e 'ator' não têm sentido, eu responderia: 'não tem mesmo'. O vocábulo 'grupo' é tão vazio que não explicita nem o tamanho nem o conteúdo. Poderia ser aplicado a um planeta ou a um indivíduo; à Microsoft e à minha família; a plantas e babuínos. Foi por isso que o escolhi (LATOURE, 1992, p.52).

Como deixaremos (esperamos) claro, os grupos são formados e atravessados tanto por indivíduos, quanto por equipamentos, filmes, textos, sites de internet, leis de incentivo à cultura, salas de exibição, em maior ou menor grau. Aumentam, se dissipam, se renovam, mudam de estrutura. Estão sempre em movimento e são inseparáveis de uma gama de escolhas que fazem no dia-a-dia.

Alguns coletivos (ou grupos de realização cinematográfica)

Grupos de realizadores de cinema não são uma novidade. Para ajudar a entender a singularidade desse momento, vale retomar alguns exemplos históricos, como o Dziga Vertov, do qual participaram Godard e Jean-Pierre Gorin; e o Medvekin, do qual Chris Marker era o cineasta mais experiente.





O grupo Dziga Vertov formou-se em 1968. Como diz Pierre Gorin, "ele já era Godard e eu um militante" (GARDNIER, 2005). Além dos dois cineastas, faziam parte do grupo estudantes, trabalhadores e militantes em tempo integral, que participavam dos filmes em todas as etapas, discutindo as ideias e aprendendo a técnica cinematográfica. Godard e Gorin não tinham pretensão de fazer filmes para "as massas", mas discutir a luta de classes com aqueles que já tinham algum envolvimento com a ideologia comunista. Recusas explícitas à exibição comercial fazem dos filmes peças raras até recentemente, quando se pode encontrá-los nas internet. Com uma abordagem radical, os filmes se empenhavam em impedir qualquer tentativa de identificação (Brecht era uma de suas maiores referências) e renunciavam à ideia de autoria individual, buscando o conjunto:

Toda a ideia 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. (GORIN *apud* GARNIER, 2005).

Filmes como *Tout va Bien* e *Carta para Jane*, ambos de 1972, buscavam, através de estratégias como deslocamento entre som e imagem, revelar a ilusão do espetáculo alienante. Em um dos filmes do grupo, *Vento Leste*, de 1969 - talvez o mais conhecido do grupo, onde Glauber Rocha aponta o caminho do cinema "divino maravilhoso" do terceiro mundo, em uma encruzilhada - Godard lança sua proposição: "Não uma imagem justa, justo uma imagem". Com isso, Godard desorganiza qualquer relação estável entre pensamento e prática, o quê deve anteceder o quê - desierarquizando essa relação ao mesmo tempo que rejeitando formas "adequadas" de imprimir o mundo. "O cinema é a arte de imaginar os objetos no espaço", diz Dziga Vertov, o cineasta russo que o grupo homenageia com seu nome.



O grupo Medvedkine também deve seu nome a um cineasta russo, Alexandre Ivanovitch Medvedkine, menos conhecido que seus contemporâneos Eisenstein e Vertov. Chris Marker batizou assim o grupo pelo que considera um visionarismo de Medvevine:

For the benefit of the younger generation, Medvedkine was a Russian filmmaker who, in 1936 and with the means that were proper to his time (35mm film, editing table, and film lab installed in the train), essentially invented television: shoot during the day, print and edit at night, show it the next day to the people you filmed (and who often participated in the editing) (MARKER *apud* DOUHARE; RIVOIRE, 2005).

Além de Marker, os cineastas Bruno Muel e Mario Marret integram o grupo, junto com operários das fábricas da França. O grupo surge após a exibição de *A Beintôt, j'espère* (1967-1968) em Besançon, sede da usina Rhodiaceta, primeira usina a ser ocupada por operários franceses desde 1936. Marker havia filmado na usina com os operários e retorna para uma exibição do filme. Esta está registrada no filme *La chamière* (1969). Seu público é categórico em dizer que estava tudo errado, que para conseguir filmar direito aquela realidade, precisava-se partilhar dela. Marker aceita o desafio e organiza cursos de formação para os operários, passando pela técnica cinematográfica em seis meses (LEANDRO, 2010). Forma-se o grupo Medvedkine e Marker coloca a SLON - Société de Lancement Nouvelles, de sua propriedade, à disposição do grupo. "Marker era o 'mecenas pobre' desse novo gênero grupo" (*idem*, p. 104), já que a Slon não contava com nenhum financiamento. Mesmo assim, Marker fornecia os equipamentos e a película que podia para os experimentos do grupo. Por tratar-se de operários, portanto com acesso às dependências das fábricas, seus filmes trazem os registros mais próximos das condições de trabalho dos operários desse período, além de questionamentos sobre o modo de organização da sociedade pelo prisma do trabalho.

Além dessas experiências tão mais reconhecidas quanto engajadas, outro grupo nascido em meio ao convulsivo 68 é o Zanzibar, do qual participaram o cineasta Philippe Garrel, Patrick Deval, Serge Bard, Jackie Raynal e outros. O grupo realizou treze filmes em apenas dois anos, recebendo esse nome depois de uma viagem que tinha como objetivo alcançar a ilha de Zanzibar,

na África, enquanto realizavam mais um filme, este nunca terminado. À diferença de seus predecessores, o grupo não realiza panfletos ou possuía uma interação com membros de classes populares. Os filmes são ficções bastante experimentais, com poucos diálogos, edição mínima em sua maioria, longos planos de paisagem e elevada carga simbólica.



Sua história é ímpar: Sylvina Boissonas, uma jovem patrona das artes francesa, decide financiar os filmes de alguns jovens realizadores, sem contrato ou perspectiva de retorno, escolhendo-os pelo viés estético. Boissonas vem de uma família ligada ao mecenato das artes, mas seu modo de operar radicaliza o financiamento do cinema de vanguarda:

I think it is important to state that it is thanks to the “Spirit of May” that these films were able to come into existence. There was an idea of achieving total freedom for many of us, of leaving behind what Guy Debord had memorably called the “society of the spectacle” and of participating in several areas at once, without however being a professional in any one. We were in sync with the youth movement in the US in the 1960s and 1970s, as well as with the Chinese cultural revolution (or how it was perceived in the West). We also sought to put into practice a collective management, to reject a delegation of authority. We dared to think of making films without being professionals, by using reduced crews, often made up of friends as technicians (SHAFTO, 2007, p. 328).

O método de trabalho do grupo como um todo era bastante informal, se considerado o filme silencioso *Home Movie, Autour du 'Lit de la Virge'* (1968) de Frédéric Pardo, que conta do processo de filmagem de *Lit de la Virge* (1969), de Garrel. O que vemos é um grupo de amigos tentando expressar inquietações do presente, pensando seu entorno, os costumes de uma sociedade e questionando modelos de expressividade artística. Dois dos filmes mais importantes do grupo foram feitos por mulheres, em um momento em que era raro haver diretoras. Jackie Raynal realiza *Deux Fois* (1968), filmado em Barcelona. O filme dá um curto-circuito em relações causais ao repetir imagens e introduzir elipses narrativas. A própria Sylvina Boissonas realiza *Un Film* (1969), em que é filmada dentro de um barril imersa em lama, evidenciando uma clara conexão artística vinda das Américas, de artistas como Chris Burden e Ana Mendieta. *La*

Cicatrice intérieure (1972), de Philippe Garrel, também traz a mulher em um papel de bastante destaque. Aqui, quem atua é aquela que foi sua musa por alguns anos, a cantora Nico. Todos os filmes citados estão em sintonia com o forte movimento feminista que acontece a partir de então, ao qual Boissona vai passar a se dedicar após o fim do Zanzibar, em 1971.

Saindo da Europa encontramos outro grupo, o Fluxus, que reunia uma gama intensa de artistas e provocadores. George Maciunas, Nam June Paik, Yoko Ono, Paulo Bruscky e mais uma multidão são responsáveis por uma torrente de manifestações que marcaram uma época e que proliferaram ainda. A comunicação entre os participantes também acontecia através de uma arte postal e colagens muito sofisticadas e as fronteiras geográficas não se constituíam como barreira completa. Este é certamente um dos legados para o atual momento e que se aproxima também pela pluralidade de linguagens a que os indivíduos se expunham e das quais tiravam inspirações e/ou dialogavam. O pensamento acadêmico e filosófico não estava alijado do processo, conquanto sofresse deslocamentos de acordo com o que as obras pediam. Um exemplo curioso é o de *EXP 4: Bottoms* (1966), em que Yoko Ono filma dezenas de pessoas andando, de costas, enquadrando apenas suas nádegas, enquanto ouvimos conversas sobre arte, comportamento, o corpo. Muitas das experiências visavam justamente destruir qualquer noção de pureza entre campos da sensibilidade e conhecimento humanos, contra um projeto de sistema.

No Brasil, vale ressaltar a experiência da Belair, de Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignez. Montada em 1970, produziu alguns longas-metragens em poucos meses de existência. A filmografia varia entre cinco e dez filmes (nem todos finalizados) num espaço de tempo de dois a seis meses¹. Filmes como *Sem Essa Aranha* (1970, Rogério Sganzerla) impressionam pela inventividade no uso do som e da imagem; na fusão entre o popular e o erudito; na ligação de pontas distantes do país, sintetizada na linda sequência em que Luiz Gonzaga, Helena Ignez, Maria Gladys e Jorge Loredo (o Zé Bonitinho), contracenam durante um almoço no Vidigal, junto com várias famílias que cantam ao som do sanfoneiro.

¹ Dissertação de Leonardo Esteves - Belair: faces de um sonho experimental de indústria cinematográfica" (2012).



A intensidade das experiências que relatamos envolve a decisão de exercer uma alteridade radical, colocar o corpo em relação a outros corpos, afetar e se deixar afetar, contagiar e ser contagiado. Os filmes desses grupos, assim como suas experiências, chegam com vigor para os grupos da atualidade e são referências para os cineastas contemporâneos, às vezes como citação direta². Se concordarmos com Huberman, para quem “portamos o espaço diretamente na carne” (HUBERMAN, 1998, p. 246), podemos afirmar que a mera resistência apresentada pelos corpos em relação modifica a percepção do espaço. Quando relatamos esses agrupamentos que conseguiram se estabelecer, mesmo de maneira fugaz, o que nos inspira é uma troca que ultrapassa os indivíduos, capaz de criar empoderamentos, inventar novos pontos de partida, fundar maneiras de compartilhamento, sem perder de vista um sentimento de pertencimento fortíssimo ao seu tempo e espaço – verificado nos filmes, que buscam sua matéria no real onde estão e do qual são feitos.

² *Estrada para Ythaca* (2010, Pretti e Parente), da Alumbramento Filmes, reproduz a imagem que usamos de *Le Vent D'Est* (1970) do grupo Dziga Vertov, por exemplo.

ALUMBRAMENTO FILMES, SÍMIO FILMES E TEIA.

Os grupos escolhidos não representam modelos ou ideais de realização, e sua eleição deve-se a duas razões: a primeira é a ampla repercussão alcançada por seus trabalhos no período de 2007 a 2012, aproximadamente; a segunda é pessoal e tem a ver com minha atuação como realizador e proximidade afetiva³. Ceará, Pernambuco e Minas Gerais constituíram-se na primeira década dos anos 2000 como pólos de realização cinematográfica que possuem em comum algumas características, notadamente o compartilhamento e o amadurecimento conjunto de vários realizadores, que inventaram seus espaços de exibição, criando e atuando juntos para além dos filmes, debatendo modelos de exibição e realização⁴.

A Alumbramento filmes é o grupo mais numeroso no momento em que são realizadas as filmagens de *Sábado à Noite*, em 2006. Possui treze integrantes e diversos colaboradores muito próximos, que assinam com o nome do coletivo em suas produções, bastando que algum dos treze participasse efetivamente do projeto. *Sábado à Noite* marca o surgimento do grupo na cidade de Fortaleza, que se reúne para pensar questões relativas à cidade e à produção de arte, tendo o cinema como sua vertente principal. Por ser bastante numeroso, seu alcance é amplo, a ponto de conseguir levar cerca mil pessoas para uma sala de cinema no centro da cidade, esvaziado, no lançamento do filme em episódios *Praia do Futuro*. O filme reúne quinze curtas-metragens de dezoito realizadores que juntos formam um longa metragem, sem nenhum patrocínio ou divulgação comercial.

Em Recife, um grupo de amigos que se forma no Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) decide formar a Símio. Também de formações diversas (design, artes visuais, cinema, jornalismo), os quatro idealizadores da Símio (de um grupo mais numeroso) decide constituir em 2004 uma produtora de cinema. Seus filmes vêm se notabilizando por uma ousadia na linguagem audiovisual, principalmente ligada ao documentário, para discutir questões da sociedade contemporânea. Assim, temos como personagens a elite brasileira que mora em coberturas milionárias; a classe média brasileira em um cruzeiro (*Pacific*, o filme do qual partimos, de Marcelo Pedroso); os habitantes de um

³ Participei da fundação da Alumbramento até o ano de 2011. Algumas experiências que fazem parte da pesquisa são da ordem do relato, que procuro sempre que possível afastar de juízos de valor. Talvez essa empreitada seja próxima de uma "arqueologia reversa", onde ao invés de escavar, seja mais importante adicionar camadas, fornecidas pelos valiosos intercessores que pude encontrar nessa jornada. Além do mais, a própria pesquisa se inclui como um ponto da rede que estamos investigando.

⁴ Poderíamos somar a estes grupos como Filmes a Granel da Paraíba, Sorvete Filmes e Filmes de Plástico, de Minas Gerais, Trincheira Filmes, de Pernambuco e muitos outros, cada um buscando inventar, além dos filmes, suas maneiras de circulação.

conjunto habitacional recém-construído. As táticas de realização e distribuição dos filmes optam por uma fuga ao convencional, como por exemplo na distribuição do média *A Balsa*, de Marcelo Pedroso: premiado em um edital para curta-metragem a ser finalizado em película, o realizador finaliza um média em digital e propõe uma troca da cópia 35mm pela tiragem de 3000 cópias em DVD, a ser distribuída nas escolas da rede pública de Recife.

A Teia é o grupo com mais estrada dentre os três. Sediada em Belo Horizonte, completa dez anos em 2012 e denomina-se centro de pesquisa e produção audiovisual. Seus integrantes são realizadores, artistas visuais, escritores, curadores, professores. Em 2009, organizaram um projeto chamado TECER, propondo, como escrito no site, “um conjunto de atividades que cria um espaço de encontro e reflexão sobre a linguagem audiovisual contemporânea e oferece instrumentos para a crítica e criação audiovisual”⁵. O “Céu sobre os Ombros”, de Sérgio Borges, é o filme do qual partimos.

ESTRUTURA

Encarando os filmes como manifestação, concretização e rastro dos grupos, será deles o papel de nos fornecer os indícios para a montagem dessa rede. Sua materialidade é o que interessa como concentração de forças e seu não esgotamento na tela é o que permite acessar essas forças para convocá-las novamente em outros momentos e poder, com elas e outros intercessores convidados, pensar os próprios filmes.

A estrutura do trabalho é dividida em três momentos, cada um partindo de filmes de um dos grupos e dedicando-se a uma questão específica: máquina, fomento e visibilidade.

1) MÁQUINA

O foco desse capítulo será nos equipamentos: objetos técnicos utilizados pelos realizadores. Vamos nos concentrar na câmera utilizada para a gravação do filme *Sábado à noite*, de Ivo Lopes Araujo, realização do grupo Alubrimento. Interessa-nos traçar uma trajetória do objeto e perceber seu uso pela equipe.

Existem muitas experiências de uso dos equipamentos técnicos que se dedicam a testar sua própria materialidade, notadamente na vídeo-arte e no cinema estrutural, duas referências caras ao filme em questão. Exemplos são trabalhos como *La Région Centrale* (1971) de Michael

⁵ Disponível em: <http://www.teia.art.br/>.

Snow - onde durante cinco dias uma câmera acoplada a um braço mecânico embaralha as coordenadas verticais e horizontais em um deserto canadense -; e *Meditations (toward a remake of soundings)* (1986), de Gary Hill, em que o som vai tornando-se mais distante à medida em que o alto-falante de onde sai é soterrado por punhados de areia. Muitos dos filmes produzidos por esses e outros artistas, como Bill Viola, Nam June Paik, Bruce Nauman, Paul Sharits, Hollis Frampton, se esforçam para estabelecer um contato próximo entre o homem e seu entorno, incluindo os objetos técnicos.

O aspecto formal do filme entrará em relação com a câmera e seu fabricante, com a cidade e a estética local de urbanismo, levando em conta como esses projetos se cruzam e que tensões são geradas.

2) FOME

Refere-se ao fomento, ao financiamento que possibilita a existência do filme. Esse fomento vai do financiamento para o desenvolvimento de roteiros, pesquisas, passando pela produção, exibição e circulação em variadas janelas. Partindo do filme *Pacific*, queremos discutir quais financiamentos estão fazendo parte da produção desse grupo e dos outros grupos da pesquisa: de onde vem o dinheiro, como os realizadores decidem suas prioridades, como buscar (e conseguir) o fomento pode influenciar na feitura dos filmes, uma vez que continuam a ser feitos, mesmo quando não há o financiamento direto.

Em nossa pesquisa, ressaltamos três filmes que foram realizados por meio de editais públicos. *Sábado à Noite*, financiado pelo DocTv, programa do governo federal; e *O Céu sobre os Ombros e Pacific*, realizados através de fundos estaduais. Existem ainda filmes produzidos pelos grupos pesquisados que foram realizados sem nenhum aporte direto, como *Estrada para Ythaca* e *Os Monstros*, da Alumbramento filmes.

Daremos especial atenção ao *Edital do Programa de Fomento ao Audiovisual do Estado de Pernambuco*, uma política pública cultural que vem resultando em inúmeros filmes da produção contemporânea que circula em festivais e gradualmente vem ganhando mais espaço no circuito comercial.

3) TRAJETO

Nesse capítulo acompanharemos a trajetória do filme *O Céu sobre os Ombros* em suas opções de disponibilização ao público, entre conexão com formas canônicas (o circuito

comercial de salas de exibição) e alternativas (o circuito de cineclubes), formas direcionadas (disponibilização de DVDs para assinantes de revista de circulação nacional) e acontecimentos incontroláveis (filme disponibilizado na internet). Essas opções têm conexão com formas de valoração oficiais, tanto do mercado quanto das políticas públicas.

Também levamos em conta na trajetória do filme os encontros fundamentais para sua constituição. Esses encontros acontecem em mostras e festivais de cinema, mas também em sites feitos por comunidades de cinéfilos que trocam filmes livremente. Esse cinema traz consigo uma característica de realizadores que entendem que fazer cinema também é ver cinema e que podem ter acesso fácil a filmografias muito distantes no espaço e no tempo. As trocas entre os grupos são intensas e acontecem bastante por meio de imagens e a constituição de uma referência comum. Por vezes, um filme só tem seu lançamento público depois de ter passado por várias sessões entre realizadores mais próximos. Outras vezes, os filmes são feitos direto para internet.

Ao Trabalho

Questões que consideramos fundamentais para a constituição da rede que envolve os agenciamentos citados ficaram, inevitavelmente, de fora deste trabalho - como a crítica e a formação, por exemplo. Esta última é essencial e está presente, de certa forma, em todos os estágios supracitados. Formalmente, a emergência de cursos universitários de cinema, vídeo, artes, mídia, ligados ao estudo das imagens é enorme, assim como a oferta de oficinas básicas e avançadas. O mundo que se apresenta aos realizadores é completamente diferente do encarado pelo realizador que começou sua carreira há vinte anos. Reconhecendo de antemão tais limitações, as questões colocadas aqui já se apresentam como um esforço que não pretende nem de longe esgotar os assuntos abordados, mas ser mais um ponto de visibilização desse cinema.

MÁQUINA

quando eu nasci
um anjo muito louco
veio ler a minha mão
não era um anjo barroco
era um anjo muito louco, torto
com asas de avião

Torquato Neto



1.1 SÁBADO À NOITE

Sábado à noite em Fortaleza, Ceará. Um grupo de jovens se desloca pela cidade, portando seus objetos técnicos de captação de imagem e som. Distantes de ser fantasias ou escudos, esses objetos instauram novos seres. Há uma simbiose homem-objeto técnico que deseja entrar em contato com o inesperado, buscar relação. As ruas são o lugar da cena e as pessoas e demais seres vivos e não-vivos, os personagens. A câmera, microfones e gravador, são os objetos que permitem a possibilidade de vivência dessa experiência, buscando outras formas de relação com os espaços e seres. Constituem a cena, não estão fora dela. Não são garantia de acesso aos ambientes, mas cúmplices na tentativa de renovar o olhar para a cidade que é familiar a todos os integrantes.

Sábado à Noite é o nome do filme dirigido por Ivo Lopes Araujo contemplado pelo programa DocTv de 2007 e produzido pela Alumbramento, grupo fundado em 2007, com coprodução Alpendre, um centro de pesquisa em artes, ambos de Fortaleza, Ceará. Coube ao Alpendre⁶, além de ser um grande incentivador para a criação da Alumbramento, representar o projeto junto ao edital DocTv, já que o grupo não possuía ainda formalização como empresa.

O projeto do filme baseia-se em um dispositivo simples: uma equipe de cinema iniciará gravações na rodoviária da cidade, abordando os passantes e pedindo-lhes a permissão para acompanhá-los até o local onde estão se dirigindo, ponto onde reiniciam a mesma abordagem, até encontrar outra carona, movendo-se pela cidade até o nascer do dia. A forma como isso acontece, entretanto, configura-se em um gesto ousado: uma pessoa opera a câmera, outra o gravador de som e microfones, uma terceira observa os transeuntes, abordando-os quando julga que podem ser personagens interessantes. Os três têm autonomia para caminhar pelos espaços livremente, sem combinação prévia, o que faz com que se afastem, eventualmente.

⁶ O Alpendre Casa de Arte, Pesquisa e Produção foi fundado em 1999, a partir da reunião de um grupo de pesquisadores e artistas de várias áreas. Sua primeira formação reunia Alexandre Veras, Beatriz Furtado, Andrea Bardawil, Manoel Ricardo de Lima, Eduardo Frota, Alexandre Barbalho, Luiz Sabadia, Luiz Bizerril e Solon Ribeiro.



Ivo Lopes Araújo é o diretor e faz a câmera. Danilo Carvalho é o diretor de som e Armando Praça é o responsável pela "abordagem e sedução", como lhe é creditado ao fim do filme. O diretor-câmera e o diretor de som conseguem ouvir as abordagens realizadas por Praça, pois estão equipados com fones de ouvidos sem fio, o que os coloca já em um espaço defasado⁷ em relação aos demais que ali estão e a eles mesmos - sua escuta é amplificada e deslocada. A escuta do diretor-câmera está sempre alguns metros distante de si, enquanto o diretor de som escuta o som de seu próprio microfone direcional, selecionando pedaços daquele espaço ao mesmo tempo que escuta as tentativas de abordagem de Praça. Acompanhando-os a certa distância, eu (como assistente de direção), portava um walkie-talkie e fazia a ponte com o restante da equipe: Gláucia Soares, assistente de direção; Rúbia Mércia, Ythallo Rodrigues e Thais de Campos na produção e Wanessa Malta na fotografia still. Essa equipe ia em um carro de apoio (onde eu também subia quando mudávamos de local), descendo em pontos do trajeto em que pudessemos acompanhá-los e algumas vezes conversar sobre os acontecimentos, fazer um lanche rápido. A maior parte do tempo, conservávamos uma distância entre os três e o carro de apoio. Essa distância visava evitar configurar a imagem de uma "equipe de filmagem" para quem estivesse passando. Sem querer ser uma câmera escondida, também não interessava chamar atenção. As aproximações deveriam acontecer com cautela e discretamente. Desde o primeiro momento, na rodoviária, a equipe se mantinha espalhada, observando o local e aberta para o acaso, tentando conter o nervosismo através de uma atenção renovada aos locais por onde se andava. A reunião entre câmera, som e abordagem acontecia quando Armando Praça obtinha

⁷ Pensando defasagem com Simondon, que cria essa formulação a partir da ideia de fase como usada na elétrica, para circuitos de corrente contínua. Para Simondon, o indivíduo é uma fase do ser. Isso implica dizer que Simondon parte da ideia de variação para pensar metaestabilidades que os indivíduos exercem, ao contrário das doutrinas hilemórficas ou substancialistas que partiriam da forma ou do conteúdo, preexistentes, para daí inserir a individuação. A individuação tampouco pode ter forma definida, pois isso seria uma estabilização da ideia de variação, ela é uma "resolução sucessiva de tensões por meio de descobrimentos de estruturas no seio de um sistema rico em potenciais" e sobre a fase: "nenhuma fase, enquanto fase, está equilibrada em relação com ela mesma e não detém verdade ou realidade completa" (2008, p. 172).

sucesso em uma de suas aproximações, o que rendia uma carona (de carro, de ônibus, a pé) e a equipe os seguia até a próxima parada, onde o jogo reiniciava.

Para instaurar a disposição propícia em que esse jogo entra em movimento é necessário criar uma estratégia na qual a divisão tradicional do trabalho em um set de filmagem não é contemplada. Para isso, uma ênfase muito forte do processo de *Sábado à Noite* foi dada à sua pré-produção. Durante meses, houve uma série de reuniões em que a equipe inteira se reunia para assistir filmes, discutir textos, metodologias, as sensações diante da cidade, sua arquitetura, comércio, turismo, modos de vida. As reuniões serviam mais para bagunçar uma série de concepções sobre esses assuntos que propriamente apontavam uma direção precisa. Por um lado, fazia sentido evitar chegar a respostas conhecidas; por outro, não se podia ter como resultante a pura desordem, que não seria capaz de criar conexões entre as imagens. Ambos os casos, de qualquer maneira, já possuem caminhos pavimentados por tentativas anteriores as mais diversas, tanto do campo da arte quanto da publicidade, por exemplo. O desafio seria como transitar entre as diversas imagens da cidade que acabam por tornar-se palavras de ordem e solicitam a manutenção de um certo *status quo*. Depois de um tempo, passaram a interessar mais as perguntas que as respostas, "livrar-se de julgamentos" torna-se praticamente um mantra durante aquelas sessões.

Mais que inventar um dispositivo e mantê-lo, o esforço estava em fornecer o máximo de autonomia para que cada um pudesse se envolver e se manifestar - o que ao longo do processo foi fortalecendo a sensação compartilhada do que interessava àquela investigação. Vale o acompanhamento mútuo que é um aprendizado ou refinamento da capacidade de estabelecer silêncios eloquentes entre os membros da equipe, onde a intuição é uma das potências. Isso provou-se essencial, pois no momento da gravação, não haveria marcas ou voz de comando, nem qualquer coisa que se propusesse a estabilizar por muito tempo as situações.

Entre as referências do filme, estão os irmãos Maysles, com *Caixeiro Viajante* (1969). O filme mostra alguns vendedores de bíblia dos Estados Unidos oferecendo seu produto, tendo reuniões, viajando a trabalho. Em seus filmes, os irmãos Maysles conseguem aproximações com o objeto que parecem despidas de quaisquer *a priori* em relação ao universo retratado. É um trabalho de observação tão fino que muitas vezes nos questionamos como eles conseguem acompanhar tão de perto sem tornarem-se um estorvo para a cena. Essa é uma das lições que *Sábado à Noite* tenta exercer. Outra referência importante é *Crônica de um Verão* (1969), que, na direção oposta, sai às ruas interpelando as pessoas que encontra em seu caminho. Ambos buscam relacionar-se com as pessoas do entorno, cada um à sua maneira. Um equilíbrio entre os dois, então, parecia importante. Pois, pensando sobre a abordagem que inclui a pergunta: "você é feliz?", feita pela personagem no filme de Rouch e Morin, poderíamos arriscar que já foi colocada tantas vezes pelo próprio cinema, assim como a ideia de felicidade tornou-se um imperativo tão

forte na sociedade em que vivemos, que potencializá-la é um desafio enorme, o qual *Sábado* não deseja assumir. A postura desejada parece mais próxima da posição que Andrea Tonacci assume em *Serras da Desordem* (2006): a questão aqui seria mais “encontrar o outro e tentar acompanhar-lhe o passo”; ou, no caso do *Sábado*, menos ainda: tentar criar pontos de contato com o outro, a partir do mínimo: um olhar, um gesto, um pedido de carona e, num encontro fugaz, compartilhar de seu fluxo por alguns instantes.



Falamos anteriormente sobre evitar aderir a palavras de ordem espalhadas pela cidade. Para entender melhor de que palavras de ordem se fala, sobre que imagens se colocam como apropriadas ou não, nos parece necessário apontar alguns dados sobre Fortaleza, que possui hoje um aparato imagético extenso criado para o turismo e para a festa. Caminhar na madrugada de uma cidade pegando carona com desconhecidos a esmo, com caros equipamentos de gravação, não se constitui como escolha mais confortável para esses realizadores.

1.2 FORTALEZA, TERRA DO SOL

Em 1980, a população de Fortaleza era de um milhão e trezentos mil habitantes, aproximadamente, indo para mais de dois milhões e cem mil no ano 2000. Se considerarmos a média de idade dos realizadores nesse momento, algo em torno de vinte e sete anos, perceberemos que eles são a geração que participou desse salto populacional. Este crescimento acelerado tem início a partir de meados dos anos 1980, em que inicia o "Governo das Mudanças" de Tasso Jereissati, com uma campanha publicitária massiva, "vendendo" o Ceará e sua capital Fortaleza, como destino turístico internacional.

Tasso Jereissati, desde o início, criou uma estrutura profissional e cara de marketing. Para Rejane Carvalho (1999) sua campanha foi pioneira e exemplar no Brasil do "padrão midiático publicitário" da política, padrão marcado pela transferência das técnicas de marketing para as disputas eleitorais. Um de seus pressupostos é que a política assuma sua condição de mercadoria. Importa situar que o padrão midiático publicitário da política não foi ativado apenas em época de eleições, mas se tornou um investimento recorrente dos Governos das Mudanças com o intuito de estabelecer o que Carvalho (2001) denomina de "imagem marca das mudanças" - um reforço para que o continuísmo dos governos mudancistas (Tasso-Ciro-Tasso-Tasso-Lúcio) fosse positivado (BARBALHO, 2007, p.4).

A "modernização" afirmada constantemente pelo governo Tasso e sua continuidade nos próximos anos, como continua Barbalho, "procura se impor como hegemônico e paradigmático", criando "um sistema classificatório, onde atitudes 'modernas' valem mais que as 'tradicionais' (ibidem, p.3). Essa classificação incide na distinção entre tipos de objetos, aspirações e estilos de vida. Sua política foi bem marcada pela ostensiva presença da imagem publicitária, tanto utilizada na promoção do turismo da cidade; quanto das obras do governo e de seus próprios governantes, que já tinham entendido o poder da visibilidade.

Percebe-se um aspecto interessante nas campanhas para "vender uma cidade"; a solicitação à população local de um engajamento no processo de mudança de imagem, que pode ser observado nos processos ocorridos em Barcelona, em Berlin e em Fortaleza. A rede de supermercados cearenses Mercadinho São Luis, por exemplo, estimulou a população a ter orgulho do patrimônio arquitetônico da cidade ao veicular na Revista Veja a campanha tendo como conceito uma declaração de amor a Fortaleza: "amar Fortaleza é um costume": de toda hora, referenciado o relógio da Praça do Ferreira; ou de fé tendo como cenário a Catedral. Outro grupo de supermercado Hipermercantil criou adesivos para carros com o slogan "orgulho de ser cearense", em sintonia com a campanha regional do "orgulho de ser nordestino" (BELMINO, 2009, p.1).

Silvia Belmino investiga como a publicidade se reposiciona a partir desse governo, que investe em muitas frentes para mudar uma imagem cristalizada anteriormente sobre o estado.

Um dos elementos utilizados à exaustão é o sol. O astro-rei é convidado, como já o fora anteriormente por culturas distintas, para coroar a dinastia moderna.

Nas primeiras campanhas publicitárias direcionadas para o turismo no local observa-se o reposicionamento do antigo vilão, o sol. Ele que ao longo da história cearense aparece como grande responsável pela seca, fome, êxodo e miséria, ressurge como um forte atrativo para se desfrutar o Ceará. O slogan convidava os turistas para experimentá-lo: "Sinta na pele essa magia". A presença do Ceará solar, de luz e fogo iluminado nas peças publicitárias torna-se frequente. Por vezes, aparece em um desenho de forma estilizada. Uma carinha sorridente com óculos escuros, em outras, ele compõe o cenário de uma praia, de uma jangada ou do conhecido Parque Aquático *Beach Park* (ibidem, p.5).

Rifkin, em seu estudo "A Era do Acesso", tece duras críticas a respeito desse tipo de turismo e dos reais benefícios que traria para a população, falando de uma relação teatralizada que os lugares pouco a pouco vão incorporando pela fusão entre o turismo e o entretenimento, à medida que o que possuem para oferecer como atrativos locais não são suficientes do ponto de vista do mercado:

La gente cuya cultura se transforma en una mercancía cultural a menudo no ve más que una pequeña parte de los beneficios del turismo. Aunque el turismo traiga dinero y empleo a comunidades y países de todo el mundo, los estudios muestran que sólo una pequeña parte de esa riqueza llega al grueso de la población que allí reside. *Leakage* [escape de una cañería] es la expresión que se usa para referirse al dinero que entra y sale inmediatamente de un país. La mayor parte de los hoteles, las líneas aéreas, los centros y empresas turísticas y las cadenas de restaurantes pertenecen a multinacionales, muchas de las cuales tienen su sede algunas capitales de los países del G-7. Robert Burns, antiguo presidente del CMVT, dice que el *leakage* representa menos del 10 % de los gastos. Otros discrepan. Kreg Lindberg, estudioso del turismo en el Mundo, opina que el *leakage* es mucho mayor, especialmente, en los países en desarrollo: el 70% en Nepal, el 45% en Costa Rica o el 60% en Tailandia. Según Lindberg, el porcentaje de *leakage* asciende al 55% en la mayoría de los países del Tercer Mundo (RIFIKIN, 2002, p.95).

Fortaleza é hoje uma das cidades mais desiguais da América Latina⁸, e também uma das mais violentas do mundo⁹. Seu crescimento desordenado reflete isso. Os bairros periféricos mais pobres vão sendo cada vez mais afastados da orla, mas vários bolsões de pobreza estão presentes no meio da cidade. "Uma situação social, porém, não basta para fazer uma arte

⁸ Segundo relatório do Programa das Nações Unidas para os Assentamentos Humanos, da ONU, de 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/ceara/noticia/2012/08/fortaleza-e-uma-das-cidades-mais-desiguais-da-america-latina-diz-onu.html>

⁹ Segundo estudo realizado pela ONG mexicana Seguridad, Justicia y Paz em 2011, Fortaleza ocupa a trigésima sétima posição como cidade do mundo mais violenta. Entre as cinquenta cidades citadas, quatorze são brasileiras. Disponível em: <http://www.seguridadjusticiaypaz.org.mx/sala-de-prensa/541-san-pedro-sula-la-ciudad-mas-violenta-del-mundo-juarez-la-segunda>

política, nem a evidente simpatia pelos explorados e esquecidos"(2011, p.147), diz Rancière a respeito dos filmes de Pedro Costa. Concordamos e buscamos traçar essa paisagem no sentido de compreender melhor as escolhas do trajeto que o filme faz pela noite, com que imagens pode estar lidando nesses percursos, mas nos atendo ao que ele apresenta. É um extra-campo do filme, o fundo onde esse elemento transita, se pensarmos com Simondon. Hoje, um sábado à noite qualquer na cidade, conta com diversos eventos, a maioria em espaços privados - casas de show, bares - que incluem música alta e bebida. O filme, no entanto, não cruza com nenhuma dessas manifestações, tampouco esforça-se por negá-las. Sua fotografia preto-e-branco nos remete a algo próximo do que fala Benjamin sobre as fotografias de Atget de Paris: a sensação, por vezes, é que estamos na cena de um crime, uma investigação. A ausência de cores também faz com que haja uma maior concentração nos volumes que compõe a imagem. A noite escura permanece lá, os objetos se mostram pelo que conseguem refletir da iluminação pública. Os indícios de maior ou menor abandono das regiões por onde o filme transita podem ser percebidos pela modulação desse reflexo, criando um outro mapeamento da cidade, que não é dos pontos de atração instituídos.

1.3 A SONY Z1

Nesse momento, faremos uma incursão na rede mobilizada pelo objeto técnico utilizado para a captação das imagens: a câmera de vídeo modelo HDVR-Z1 fabricada pela Sony Corporation. A aproximação entre câmera e filme acontece através de analogias entre materialidades que compõe esses dois universos, a disponibilização da câmera por parte de seu fabricante e o uso que dela é feito por esse grupo de realizadores.

A definição de analogia que usaremos é de Gilbert Simondon, em "O modo de existência dos objetos técnicos":

A analogia é o fundamento da possibilidade da passagem de um termo ao outro sem negação de um termo pelo seguinte. Foi definida pelo Pe. De Solanges como uma identidade de relações, para distingui-la da semelhança, que seria unicamente uma relação de identidade, em geral parcial. De fato, a analogia completa é mais que uma identidade das relações internas que caracterizam as duas realidades; é esta identidade dos fundos das duas realidades; também é, mais profundamente ainda, a identidade dos modos segundo os quais, no interior dos dois seres, se intercambiam e comunicam a estrutura figural e o fundo de realidade; é a identidade do acoplamento da figura e do fundo nas duas realidades. Desse modo, não existe analogia verdadeira e completa no domínio do pensamento puramente técnico nem no pensamento puramente religioso; a analogia se sustenta pelo que poderia denominar a operação fundamental da existência dos seres, o que faz com que exista neles um devir que os desenvolve fazendo aparecer figura e fundo; o pensamento técnico só capta as estruturas figurais dos seres, que assimila seus esquemas; o pensamento religioso só capta os fundos de realidade dos seres, aqueles pelos quais são puros ou impuros, sagrados ou profanos, santos ou corrompidos (SIMONDON, 2008, p.10, *tradução nossa*).

A analogia, nos parece, pode funcionar junto com a rede. Sendo as possibilidades da rede infindáveis, analisar não só os seus pontos, mas também as características contextuais de cada ponto e aproximar seus acoplamentos através de relações analógicas, parece interessante para constituir sempre um terceiro ponto, o da análise. O que faremos ao longo do trabalho é constituir intersecções, o lugar onde acreditamos que os trabalhos acontecem.

Gilbert Simondon (1926-1987) é um filósofo francês cuja obra não possui tradução para português até o momento (a edição de *O Modo de Existência dos Objetos Técnicos* que utilizamos é argentina, com tradução nossa). Sua tese *L'individu et sa genese physico-biologique* é dividida em duas partes, sendo a segunda dedicada ao estudo dos objetos técnicos, a parte de seu estudo que mais nos interessa neste momento. Em sua obra, Simondon investiga os indivíduos, tratando-os como uma mudança que não cessa, o que chama de processo de individuação. Para ele, importa partir da mudança, e não de substâncias ou essências fixas. O máximo que os indivíduos alcançam, nesse sentido, seriam estados de metaestabilidade, uma estabilidade facilmente passível de ser modificada através de estímulos diversos. Com isso, Simondon postula uma existência dos indivíduos que se dá pelas relações que ele estabelece com o meio.

Sua proposição de ontologia do pensamento técnico considera que, inicialmente, no que Simondon chama de mundo mágico, não havia descontinuidades entre viventes e não viventes, entre figura e fundo. Com a invenção da técnica, há uma primeira cisão do mundo mágico, que desprende o elemento ou figura, do fundo ou paisagem. Surge então, dois tipos de pensamento, o técnico e o religioso:

Enquanto o pensamento técnico está feito de esquemas, elementos figurais sem realidade de fundo e o pensamento religioso está feito de qualidades e forças de fundo sem estruturas figurais, o pensamento estético combina as estruturas figurais e as qualidades de fundo. Em lugar de representar, como o pensamento técnico, as funções elementais, ou como o pensamento religioso, as funções de totalidade, mantém juntos elementos e totalidade, figura e fundo na relação analógica; a reticulação estética do mundo é uma rede de analogias (2008, p. 207, *tradução nossa*).

Vale ressaltar que a escolha do objeto técnico poderia ter sido pelo gravador de áudio Tascam HD-P2, pelo mixer SoundDevices 302, pelos microfones Neumann Km185, Sanken Cs-1, lapela Sony com cápsula TRAM 50 ou pelo Powerbook Macintosh da Apple. Essa última empresa, aliás, é hoje uma das maiores vendedoras de objetos eletrônicos do mundo e das maiores rivais da Sony, inclusive dentro do próprio Japão, um mercado (com muitas medidas protecionistas em apoio ao produto nacional) que a Sony Corporation domina há décadas¹¹.

Escolher a Sony Corporation deve-se ao fato de que é o maior ator da rede do cinema digital hoje em dia, em todos os pontos da cadeia. Além disso, essa escolha foi se mostrando mais interessante pela quantidade de empreendimentos de propriedade da marca atualmente¹². A Sony Corporation é o braço de fabricação de eletrônicos (que vende elementos para várias outras marcas) da Sony Group, uma das maiores multinacionais do mundo. Foi fundada em 1946 por Masaru Ibuka e Akio Morita, começando como uma loja de eletrônicos em um prédio com marcas da guerra, que acabara no ano anterior. Em 1950, conseguem a licença para usar a invenção da Bell Labs¹³, o transistor¹⁴, utilizando-o pela primeira vez em rádios, substituindo os

¹¹ Sobre essa competição, consultar: <http://www.splatf.com/2011/11/sony-20-years/>. Para ter acesso ao faturamento anual da Sony Group, onde existem arquivos a partir da década de 60, ver <http://www.sony.net/SonyInfo/IR/financial/fr/index.html>.

¹² A lista de suas empresas é extensa: **Sony Pictures Entertainment (Film)** - Columbia Tristar Motion Picture Group, Columbia Pictures, Sony Pictures Classics, Screen Gems, TriStar Pictures, Columbia Pictures Film Production Asia, Columbia Films Producciones Espanolas, Columbia Pictures Producciones Mexico, Sony Pictures Animation, Sony Pictures Imageworks Interactive, Sony Pictures Studios, Sony Pictures Technologies, Sony Pictures Home Entertainment, Sony Pictures Releasing and Sony Pictures Releasing International **Sony Music** - Columbia/Epic Label Group, American Recordings, Columbia Records, Epic Records, Roc Nation, Star Time International, RCA/JIVE Label Group, Arista Records, Battery Records Black Seal, J Records, Jive Records, LaFace Records, Polo Grounds, RCA Records, Verity Gospel Music Group, Volcano Entertainment, Provident Label Group, Beach Street Records, Essential Records, Flicker Records, Reunion Records, Sony Music Commercial Music Group, Legacy Recordings, MASTERWORKS, RCA Red Seal, RCA Victor, Sony Classical, Sony Music Latin, Day 1, Sony Music Latin, Sony Music Nashville, Arista Nashville, BNA Records, Columbia Nashville, RCA Nashville, Music Choice Video and Music Network, Sony/ATV Music Publishing, SYCO (Partnership), VEVO (Partnership), Sony Pictures Television Group - Crackle, SET Africa, SET India, SET Latin America, SET Max, SET PIX, SET Portugal, SET Russia, SET Singapore, SET en Veo (Spain), SAB, AXN, AXN Mystery, Animax, Channel 8, Cinemax (Latin America), Cinemax Brazil (Latin America), Cinemax Prime (Latin America), FEARnet (US), GSN (US), HBO Brazil (Latin America), HBO Caribe (Latin America), HBO Family (Latin America), HBO Ole (Latin America), HBO Plus (Latin America), HBO Plus Brazil (Latin America), Premium Movie Partnership (Showtime/Encore) (Australia), TV1 (Australia), TV1 SCI FI (Australia), Other - Gracenote, Qriocity, Sony Card Marketing & Services Company, Sony Computer Entertainment America (Playstation and Associated Games), Sony DADC, Sony Electronics, Sony Entertainment Distribution, Sony Ericsson Mobile Communications, Sony Pictures Consumer Products, Sony Plaza Public Arcade, Sony Wonder Technology Lab (New York) fonte: columbia review journalism <http://www.cjr.org/resources/?c=sony>

¹³ O Bell Laboratories, criado por Alexander Graham Bell é o primeiro laboratório desse tipo, responsável pela patente de invenções como o transistor, o laser, tendo participação na invenção do CCD usado nas câmeras. Se

modelos valvulados. É quando adotam o nome "Sony" (derivado de "sonny boy", algo como "garoto prodígio", que se arrisca, é independente e capaz de vencer na vida) e começam a constituir o oligopólio, indo do mercado de eletrônicos à produtora e distribuidora de conteúdo audiovisual. Hoje, seu alcance é amplo, passa pela fabricação de eletrônicos, produção e distribuição de conteúdo audiovisual, sendo o quinto maior conglomerado de mídia do mundo; também atua como operador financeiro¹⁵, possuindo uma seguradora, um cartão e um banco que só funciona através da web, o Sony Bank, criado em 2001. Segundo a direção da empresa, a abertura do banco anda de mãos dadas com uma passagem entre a produção industrial e a entrada com mais força no ramo dos espetáculos. Sua parceria com a Ericsson também a coloca no mercado das telecomunicações. Em seu site português, o conglomerado explica e resume: "A Sony está em muitas áreas de nossas vidas, da música ao entretenimento e às tecnologias do cotidiano". Um novo filão é a tentativa de padronização das salas de cinema com seus projetores 4K.

Da fabricação das imagens (eles também financiam escolas de arte) até sua distribuição, veiculação e fruição, pode-se contar com a Sony Group para informar qual o padrão ideal. Uma rápida observação pelos sites oficiais ligados aos empreendimentos, é suficiente para perceber algumas linhas de continuidade: ênfase na ideia de inovação constante, a reiteração da integração total entre todos os serviços oferecidos. "*Make.believe*" é o slogan da Sony Corporation. Um trocadilho com a expressão "*make believe*", que em português é traduzido como "faz de conta", usado para livros infantis. A eficácia a toda prova mistura-se com um ar de fantasia e assepsia.

Esse "padrão de excelência" ecoa esteticamente com o que há de mais volumoso em circulação de imagens hoje nos centros urbanos, nos espaços públicos e privados, incluindo Fortaleza: vemos uma concepção imagética de turismo amparada por imagens-clichê da publicidade, oferecendo um ideal de beleza em alta definição. É possível aproximar as imagens da publicidade de lançamento das câmeras da Sony às imagens criadas pela publicidade oficial da Secretaria de Turismo de Fortaleza para divulgar o tipo de experiência a ser consumido durante uma estadia na cidade¹⁶. Imagens-fetiche, com todo seu autoritarismo e pouco ou nenhum potencial de atualização que ultrapasse sua finalidade: vender.

autodenominam "a instituição que mais ajudou a tecer a fabricação tecnológica da sociedade": <http://www.alcatel-lucent.com/wps/portal/BellLabs>

¹⁴ A invenção do transistor é um marco na tecnologia e foi possível graças à descoberta dos materiais semicondutores. São responsáveis pelo processamento da informação, funcionando como fluxo/ausência de fluxo, ligado/desligado, 1 e 0. São utilizados tanto em circuitos amplificadores quanto em circuitos lógicos. Os chips ou circuitos lógicos (CI) dos computadores caseiros hoje em dia usam centenas de milhões de transistores. São raros os aparelhos eletrônicos que não possuem transistores hoje em dia. Disponível em: <http://www.sbfisica.org.br/fne/Vol6/Num1/belita.pdf>

¹⁵ Sua maior fonte de faturamento no último ano - <http://www.splatf.com/2011/11/sony-profits/>.

¹⁶ Um exemplo, dentre tantos, <http://www.youtube.com/watch?v=jl6sCiiSBqo>. é certo que essa aproximação necessitaria de um estudo mais aprofundado, mas como não é esse o objetivo desse artigo, fica como um

Essa aproximação não nos parece arbitrária quando retomamos o que fala Rifkin em seu "A era do Acesso" em relação à Sony.

El nuevo Metreon de Sony, en San Francisco, cuyo coste de construcción se estima en más de 160 millones de dólares, representa "el estado de la cuestión" en «destinos urbanos de entretenimiento». Un complejo de edificaciones de más de 35.000 metros cuadrados que comprende doce cines convencionales, un cine IMAX 3-D, ocho restaurantes de lujo, un casino denominado «Air-tight Garage», y una Sony Play Station en cuyo «bar informático» la gente puede pedir que le sirvan juegos. Oras tiendas exhiben electrodomésticos Sony, software de Microsoft y la línea de productos del Discovery Channel. El complejo alberga también dos atracciones principales, «Cómo funcionan las cosas» y «La tierra salvaje». Ésta, diseñada según el clásico infantil de Maurice Sendak, es un campo de juegos del tamaño de un estadio poblado por monstruos de dientes afilados y ojos amarillos, que cuelgan del techo y se esconden en distintos parajes. Los niños pagan una entrada de siete dólares para corretear por cuevas y túneles, construir sus propias torres y tirar de cuerdas y palancas para que los monstruos salten por los aires. Se están preparando Metreones —la palabra procede de Metropo/is y del su hijo griego -con, lugar de encuentro— para Tokio y Berlín. En la era del acceso, los megacentros y más destinos temáticos de entretenimiento son las principales puertas de acceso a una nueva cultura comercial. A medida que se incrementa el número de las relaciones sociales y experiencias de vida que se desarrollan en estos entornos comerciales cerrados, el acceso a estos dominios se convertirá en un tema de creciente importancia social (RIFKIN, 2002, p.100).

A tessitura de *Sábado à noite* coloca o discurso da continuidade em evidência não por criar um contra-discurso, mas pelo gesto que coloca em relação diferentes arranjos espaço-temporais que ficam invisíveis diante das grandes narrativas da publicidade e do turismo. Simplesmente aponta que a linha reta traçada entre o espaço da cidade e o sonho de consumi-la é uma criação, tanto quanto seu deambular por essa mesma cidade. A escolha que diminui das dez noites de gravação iniciais previstas inicialmente para as duas noites que efetivamente aconteceram, certamente desloca o projeto para sua real posição de projeto, enquanto o filme é o acontecimento, que é sempre excessivo, onde o projeto tem sim importância, mas não consegue dar conta da multiplicidade que dispara quando esta toma movimento e velocidades. E isso está na imagem e sua montagem, tanto dentro do próprio plano quanto entre-planos. Os fluxos e não-fluxos estabelecidos não estão sob um imperativo ideológico ou funcional e o acaso possui grande força. A atenção à variação do mundo e a compreensão de ser parte dessa variação estão bem explícitas no longo plano em que o operador de som "ausculta" a cidade do alto de uma passarela, buscando uma singularidade talvez, se deparando com uma massa sonora parecida a um ruído branco, onde todas as frequências estão sobrepostas. Corte. O mar. O

apontamento, pois o tipo de imagem e narrativa que esse vídeo evoca possui muitas semelhanças com os vídeos de novos lançamentos em câmeras de vídeo, divulgando suas vantagens através de números e estatísticas, com imagens completamente funcionalizadas e sem poder de atualização para além da informação que transmitem.

oceano se banha em suas próprias águas. O mar é uma variação contínua por excelência, onde cada onda tem forma própria, mas o movimento é incessante e não há estabilização possível.



1.4 IMAGENS EM FRICÇÃO

Se começamos esse capítulo falando de novos seres que seriam engendrados a partir da simbiose homem-objeto técnico, o fizemos pensando na maneira como a intuição é convidada a participar dos cinco sentidos e a percepção precisa se abrir para entrar na composição dessa equipe, nesse filme. Aqui, a câmera não é utilizada como instrumento de produção de representação, mas como transdutor - e Simondon vai efetivamente utilizar a transdução como um conceito de troca de energia:

Se pode definir um relé contínuo como um transdutor, ou seja, como uma resistência modulável interposta entre uma energia potencial e o lugar de atualização dessa energia: esta resistência é modulável por uma informação exterior à energia potencial e à energia atual (SIMONDON, 2008, p.159, tradução nossa).

O chocalho do Xamã é um acelerador de partículas e a câmera é um detector de energias¹⁷. Em física, a capacidade de existir energia potencial está estreitamente ligada à presença de uma relação de heterogeneidade, de dessimetria em relação a outro suporte energético (ibidem, p.92). A câmera não está buscando chegar a representações dadas anteriormente, mas de captação de variações de energia, realizando uma tentativa de entrada no fluxo energético da cidade, compreendendo a imagem como parte do real e a matéria como sendo modulável. Como no caso da fila infinita de postes de iluminação no meio do filme e do saco plástico que voa em uma direção, saindo do quadro, para depois voltar na direção oposta, realizando uma dança com o vento absolutamente simétrico, porque construído na montagem, na ilha de edição.

A partilha do sensível, ou a observação do espaço comum e como suas partes são ocupadas, como nos diz Rancière (2000, p.15) é algo que fica bem explícito ao longo do filme. As divisões estão postas. Os modos de locomoção exemplificam isso. A primeira figura humana que se destaca da multidão é uma mulher. Compartilhamos de sua espera, até que ela embarca em um grande carro. Seu motorista é interpelado, momento em que fica explícito o dispositivo do filme, e recusa a carona, pois estão se dirigindo para a festa. Com essa recusa, o filme desiste de interpelar as pessoas através do discurso e passa a seguir quem pode, ou seja, aqueles que estão

¹⁷ Viveiros de Castro, livro da série encontros. O acelerador de partículas é um conjunto técnico que reúne centenas de cientistas ao seu redor, na tentativa de reproduzir um "mini *big-bang*" e observar o que poderia ser a cosmogonia da Terra. A comparação de Viveiros se dá ao responder uma pergunta sobre a importância da antropologia urbana, ao que responde: "O que estou dizendo é, simplesmente, que uma verdadeira tradução da antropologia das sociedades de tradição não-ocidental para a antropologia das sociedades ocidentais deveria preservar certas relações funcionais internas, e não apenas, ou mesmo principalmente, certas continuidades temáticas e históricas." ou "... o que se deve preservar são as relações, não os termos" (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p.45).

ocupando o espaço público, usando o transporte público (incluindo o clandestino), ou se expõe, como é o casal da moto. Mais à frente, uma imagem apresenta um pedaço da avenida movimentada. Sua maior porção é composta por algumas pessoas lotando o ponto de ônibus; enquanto, às suas costas, uma zona mais escura da imagem (e da cidade, pois a composição criada pela própria iluminação pública assim o faz) crianças amassam latas para coleta¹⁸. É interessante que a recusa venha do carro particular. Isso faz com que o filme fique "restrito" aos exteriores, até o momento em que entra em uma residência humilde, onde aparentemente há uma troca de turno: uma senhora está chegando em casa, enquanto uma garota está de banho tomado, talvez acordando naquele mesmo instante. Estão todos vivendo a mesma cidade? A cidade é uma só?

A inteligência convocada para a invenção do objeto técnico possui, muitos pontos de convergência com a invenção artística. Apesar de três eixos sempre terem tomado parte em ambos tipos de invenção - financeiro, político e tecnológico - há hoje uma disponibilidade da informação e conhecimento disponível que tende a criar um campo de disputa em tensão constante com o modelo de negócios ao qual a invenção técnica está submetida. A centralidade do capital nesses processos criativos pretende tornar-se invisível, mas podemos percebê-la, entre outros fatores, nos tipos de inovações propostas nos modelos de câmera. Essas inovações dizem mais respeito à modificações externas nos objetos¹⁹, gerando uma grande oferta de modelos de câmeras e *gadgets*, ao invés de um compartilhamento dos avanços tecnológicos propriamente ditos. Não interessam as possibilidades da visualidade ou da relação com as imagens contemporâneas, nem novos modos de perceber o espaço. Essa profusão é da ordem do lucro, da oferta de mercado para o máximo de perfis de consumidores distintos. Em 1995, diz Rifkin, a Sony lançou no mercado "a assombrosa quantidade de cinco mil novos produtos!" (RIFKIN, 2002, p.14).

É uma relação artificializante com a invenção técnica, que não está preocupada com o avanço na concretude do objeto, com uma maior resposta ao meio em que se encontra, que não seja o meio criado pelo próprio mercado. A respeito da artificialidade dos objetos:

¹⁸ Curiosamente, nesse mesmo local, anos depois, foi construído um centro de negócios (o maior da América Latina, de acordo com sua publicidade) que não possui passarelas. Quando perguntado pela ausência destas, quem responde é o Secretário de Turismo do Estado, Bismarck Maia: "Ninguém pega um ônibus de linha e vai para o Centro de Eventos. No projeto inicial, tínhamos proposto as passarelas, mas, com o tempo, vimos que não há necessidade de elas existirem, pois quem vai para lá não anda a pé".

Disponível em: <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=1135832>

¹⁹ O que Simondon vai considerar "desvios" não produtivos, mas regidos pela economia e pela moda, que não contribuem para uma maior "concretude" do objeto, sua capacidade de ter mais sensibilidade ao meio, o contrário da automação, o nível mais baixo de troca que pode haver num objeto técnico.

A concretização dá a um objeto técnico um lugar intermediário entre o objeto natural e a representação científica... ...a artificialidade essencial de um objeto reside no fato de o homem ter que intervir para manter esse objeto na existência, protegendo-o contra o mundo natural, dando-lhe um estatuto à parte de existência. A artificialidade não é uma característica que denote a origem fabricada do objeto, por oposição à espontaneidade produtiva da natureza. A artificialidade é aquilo interior à ação artificializante do homem, seja porque essa ação intervém sobre um objeto natural ou sobre um objeto inteiramente fabricado (SIMONDON, 2008, p.67, *tradução nossa*)

Simondon dá o exemplo da flor cultivada em estufa como objeto artificial. Somente com toda a mediação exercida pelo homem essa flor pode sobreviver. Embora seja um ser vivente, as condições de manipulação exercidas sobre ela são o suficiente para que ela não possa sobreviver sem o cuidado humano. Ela não tem uma existência garantida por si, ao contrário dos objetos com um nível de concretização mais avançado. Um objeto é sempre um projeto, uma trajetória espaço-tempo-social, como coloca Latour. Para Simondon, os objetos técnicos caminham da abstração a uma completude, sendo essa evolução não linear, mas aos saltos. O elemento técnico é a menor porção do objeto técnico, como por exemplo, um fusível. Daí um objeto técnico ser uma heterogeneidade composta de heterogeneidade. Esses elementos são os responsáveis por evidenciar a concretude que o objeto técnico vai alcançando, quanto mais sofisticados seus elementos, maior o seu poder de resposta ao meio em que se encontra. Um objeto abstrato possui vários elementos técnicos que trabalhariam por turnos em um ciclo, sem que interfiram uns no funcionamento dos outros. Simondon compara um motor de 1909 com um de 1956. Para algumas funções, o motor de 1909 ainda pode ser melhor, no entanto, esse motor funciona como uma colagem lógica de elementos que são escolhidos por sua função completa e única. Ele compara a um lugar onde os funcionários trabalham juntos, mas não se conhecem. Um objeto concreto, o motor de 1956 no caso, trabalha de maneira integrada, com seus elementos realizando trocas de energia intensas, em uma complementaridade de processos.

The screenshot shows the Sony website's 'Digital Motion Picture Cameras' page. At the top, the Sony logo and tagline 'make.believe' are visible, along with a navigation menu and a search bar. The main heading is 'Digital Motion Picture Cameras > It all started with Sony'. Below this, a large graphic features a yellow arrow pointing right, with three camera models positioned along it. The first camera is labeled '2000 World's first HD 24P' and is associated with the text: 'The original HDW-F900R started the revolution by combining digital HD with the cherished capture rate of 24 frames per second. Productions included Star Wars: Episode II: Attack of the Clones.' The second camera is labeled '2002 RGB 4:4:4' and is associated with: 'The combination of the [HDW-F900R] camera and SRW-1 recorder enabled superlative recording quality, including the movie that won the award for Best Cinematography.' The third camera is labeled '2007 Extended Color Gamut' and is associated with: 'The F23 pushes the envelope with S-GAMUT and S-LOG capability.' A timeline at the top of the graphic shows years from 2000 to 2011, with the highlighted years marked by yellow squares. The footer contains copyright information and links to privacy policies and site maps.

É interessante perceber o próprio site²⁰ da Sony contando sua versão da história do cinema digital. Em sua linha do tempo, que começa no ano dois mil, figuram as câmeras de maior porte, utilizadas pelos grandes estúdios de cinema, nas produções de grandes orçamentos do cinema industrial. Os primeiros modelos dessas câmeras só poderiam ser de fato utilizados nessas condições, pois eram caríssimos. A Sony Z1 não consta nessa história. Ou seja, a própria fabricante da câmera não a considera uma câmera de cinema, apesar de suas câmeras de cinema digital possuírem o mesmo processo de captação, com os mesmos elementos. O manual da câmera não está mais disponível em seu site oficial.

Um dos componentes principais de uma câmera de vídeo é o CCD (*charged couple device* ou dispositivo de carga acoplada). Feito a partir de um material semiconductor, geralmente silício, ele é o responsável pela captura da luz e sua transformação em dados digitais, o equivalente do negativo fílmico. Sua qualidade vai variar de acordo com o tamanho do CCD, que influi na quantidade de pixels (pontos físicos que são o mínimo referente da imagem) a ser acionados. O CCD foi primeiramente inventado como circuito de memória, mas seu acoplamento a uma grade de pixels fez com que se mostrasse muito eficiente na captura de imagens. Essas intensidades de corrente (energia luminosa) são registradas pelo CCD e percorridas a todo instante por um circuito eletrônico, da esquerda para direita e de cima para baixo (da mesma forma que se lê no ocidente), anotando as posições e gravando-as em fita (no caso da Z1) ou em memórias flash (como é padrão nas câmeras mais recentes). O CCD registra esses impulsos em preto-e-branco, reconhecendo a variação da luminosidade, sendo sensíveis também aos raios ultravioletas e infravermelhos. Para as cores, adiconase uma máscara (composta de

²⁰ Disponível em <http://pro.sony.com/bbsc/ssr/show-highend/resource.solutions.bbsscms-assets-show-highend-heritage.shtml>

microlentes) à frente dos CCDs contendo as cores do padrão RGB (vermelho, verde e azul), ficando a cargo do circuito medir as variações de cores e combiná-las. Os primeiros CCDs possuíam pixels maiores, o que os permitia registrar imagens em situação de menos luminosidade. A miniaturização dos pixels permite uma maior definição, mas os modelos mais baratos de câmera ficaram menos sensíveis à luz. A resolução das câmeras é baseada na quantidade de pixels de seu eixo horizontal. Para se ter uma ideia, o filme 35mm, quando escaneado, alcança uma resolução de quatro mil pixels de informação no eixo horizontal (o chamado 4k - a Sony CineAlta lançada esse ano grava a 4096×2160). Mas só a resolução não é suficiente para dizer que os modos de gravação são equivalentes: a profundidade de campo e a latitude são outros fatores que devem entrar em relação. Uma diferença que não deixa de existir entre filme e digital, por exemplo, é o fato de que os grãos de prata, ao ser expostos, possuem um nível de indeterminação que faz com que sua granulação se dê de forma diferenciada em cada frame, o que o cálculo logarítmico do CCD não permite, acionando os pixels de uma forma linear.

A primeira câmera da série de cinema digital da Sony, HDW-F900R (que George Lucas usa para fazer *Star Wars Episode II: Attack of the Clones*), possui resolução de 1920×1080 , não tão superior à Z1, que faz 1440×1080 . O segundo motivo pelo qual a F900 é a primeira câmera de cinema, além da High-Definition, é sua capacidade de gravar em vinte e quatro quadros por segundo (24p), como no negativo 35mm. Essa característica é justificada, entre outros fatores, por permitir uma maior universalidade da imagem, que permite uma hibridização maior nos processos entre cinema e vídeo, assim com a formação da imagem, que é progressiva (por quadros ou frames completos por segundo, como no cinema), e não mais por campos (ou linhas, pares e ímpares), como na televisão de tubo, abolindo as diferenças entre NTSC, PAL, etc, que por sua vez já eram diferenciações de viés mais econômico e político que propriamente técnico.

Comparando com a Z1, há ainda diferenças como a impossibilidade (de fábrica) de acoplar lentes de cinema, uma maior compressão das imagens pelo uso da fita magnética, colocando-as em padrões distantes. Apesar disso, caso fosse o desejo, existem alternativas como adaptadores de lentes, softwares conversores e estratégias de uso que as aproximam bastante. Então por que diferença técnica é colocada como uma interdição estética, restringindo o uso do objeto técnico?

Seria por esse modelo de câmera ainda utilizar uma fita magnética? Se o motivo for esse, então não podemos falar de cinema feito em VHS, Betacam, Hi8... Ou por não fazer vinte e quatro quadros por segundo? Então todo o trabalho em Super8 de Jonas Mekas, Stanley Brakhage, entre muitos outros, também não seria cinema, igualmente. Colocar o cinema em um estrato distinto das demais imagens em movimento, sua motivação nos parece ser, antes, econômico. Toda a publicidade da Z1 está calcada nas ideias de performance, portabilidade, rapidez. E vale lembrar que toda essa informação armazenada digitalmente precisa possuir um dispositivo de saída que

possua uma tecnologia equivalente, de modo que são muitos os itens fabricados por uma pequena quantidade de empresas que dominam esse mercado.

Em "O autor como Produtor", Benjamin escreve, a respeito da fotografia:

... para o autor como produtor o progresso técnico é um fundamento do seu progresso político. Em outros termos: somente a superação daquelas esferas compartimentalizadas de competência no processo da produção intelectual, que a concepção burguesa considera fundamentais, transforma essa produção em algo de politicamente válido; além disso, as barreiras de competência entre duas forças produtivas - a material e a intelectual - erigidas para separá-las, precisam ser derrubadas conjuntamente (1994, p. 129).

Uma aproximação com o que Simondon elabora sobre a invenção técnica faz pensar aproximações e diferenças com a maneira de encarar a produção do filme. Simondon, em uma comunicação de 1971, destaca as capacidades humanas de antecipação e simulação como constituintes da invenção técnica. Avançando entre os aperfeiçoamentos ao longo do tempo, chega na época pós-industrial, em que a ciência já se encontra mais sedimentada e algumas proposições são axiomáticas do tempo, as invenções giram mais em torno de entender metaestabilidades, operações em níveis atômicos, chegando a níveis de abstração intensos: "o aporte da técnica para a ciência não é explicar a existência da totalidade, tomada em sua unidade, mas o funcionamento ponto por ponto e instante por instante dessa totalidade" (SIMONDON, 2008, p.192). É inevitável pensar nessas apreensões do real por parte das técnicas e das ciências e lembrar de um certo ethos de equipes de cinema e mesmo em abordagens fílmicas que surgem na contemporaneidade, como por exemplo, Cezar Migliorin vai pensar em seu artigo "Por um cinema pós-industrial". Podemos pensar na atomização das equipes, na indeterminação, estendendo para uma espécie de lei de conservação da energia, onde uma circularidade se efetiva entre as inteligências envolvidas nos processos e todos se ajudam. Enfim, desenvolver com mais profundidade essa analogia com a física e a invenção tecnológica poderiam trazer mais uma evidência de hibridismos entre campos do conhecimento que são conservados em sua separação, como fala Latour a respeito da constituição moderna, que precisa separar os campos de conhecimento para poder estudá-los. Mas exemplos usados por artistas e teóricos, ainda que timidamente, não faltam: a propósito dos arranjos propostos pelos filmes de Eduardo Coutinho, fala João Moreira Salles que

a natureza dessas práticas é necessariamente fluida e incerta. Nenhum filme do (Eduardo) Coutinho segue os mesmos princípios do anterior. É como se, a cada novo filme, o cinema dele obedecesse mais às leis da física moderna - aquela do princípio da incerteza²¹ - do que às da física clássica, com as quais sempre se pode prever onde o corpo repousará (*apud* BERNARDET, 2004, p.156).

Para tomar mais uma imagem emprestada da física moderna, só a partir do século XIX é que o homem pode comprovar que o arranjo espacial da matéria modifica a sua constituição. O que separa o grafite do diamante é o arranjo espacial dos átomos. Assim, inventar outras formas de ocupar os mesmos espaços, outros usos, é partir de uma materialidade, uma invenção estética, ao mesmo tempo que inventa outras resistências. Arriscamos afirmar que novos conhecimentos só podem se dar por novos processos, novos arranjos, que enxergamos que a experiência de outras abordagens fílmicas pode constituir.

Em uma fala recente²², Bruno Latour afirma que ainda não há um vocabulário que dê conta de certas questões contemporâneas, que passe dos "*matter of facts*" para os "*matter of concern*". Segundo ele, há um vocabulário visual e a tecnologia digital, mas os novos desafios que se apresentam, em relação a ecologia, por exemplo, são pensadas da mesma maneira, como se fosse empregada a mesma lógica responsável pela destruição na tentativa de sua cura, o que resultaria inútil. Simondon fala de um "espírito enciclopédico", em alusão à Enciclopédia de Diderot e D'Almeida e sua universalização e libertação do conhecimento científico, que não mais pertenceria a um pequeno grupo. A técnica, contudo, continua subjugada aos aspectos sociais da época, que tinham como parte da sua organização uma proeminência do comércio, da agricultura, da indústria, como se fosse separada dos processos de subjetivação e criação. Simondon lamenta que um novo momento desse ciclo não tenha se dado com a popularização da televisão²³, que poderia ser o vetor de uma nova relação com as imagens e sons, constituição de uma nova linguagem, que fosse menos dependente do discurso.

A civilização do simbolismo oral venceu novamente a do simbolismo espaço-visual, porque os novos meios de difusão da informação deram preferência à expressão oral. Quando a informação precisa ser convertida em objeto impresso e transportada, o atraso que separa o pensamento descoberto do pensamento expressado é o mesmo para a informação escrita e para a informação figurada (2008, p.118, *tradução nossa*).

²¹ De Heisenberg "o que torna inadequada a descrição do domínio atômico em termos de espaço e de tempo usuais é a nossa negligência para com a correlação das incertezas geométricas e dinâmicas. Desprezar essa correlação é aceitar o postulado cartesiano de uma análise espacial exaustiva, capaz de atingir uma localização pontual. Se nos basearmos na intuição de um espaço absoluto e contínuo, fragmentamos o mundo. Para fundamentar a ciência da microfísica precisamos erigir como postulado a proposição contrária: o espaço real não é suscetível de uma análise absoluta, puramente geométrica (BACHELARD, 2012 p.31).

²² Conferência de abertura do seminário "A Vida Secreta dos Objetos", disponível em: <http://vidadosobjetos.com/>

²³ A internet talvez seja uma concretização mais exemplar, no sentido que inaugura uma série de trocas inéditas. Parece haver um bom estudo a ser feito nessa direção.

Esse momento seria chamado tecnológico e teria como característica pensar a técnica para além da ideia de finalidade²⁴²⁵.

O homem se liberava, através da técnica, da pressão social; através da tecnologia da informação, se converte em criador dessa organização de solidariedade que anteriormente o aprisionava; a etapa do enciclopedismo técnico somente pode ser provisória; convocada aquela do enciclopedismo tecnológico, sua consumação dá ao indivíduo a possibilidade de voltar ao estatuto de mudança social, e se converte em objeto de uma construção organizadora, no lugar de ser a aceitação de algo a ser valorado ou combatido, mas que subsiste com suas características primitivas, exteriores à atividade do homem. A natureza individual (do objeto técnico) já não é assim exterior ao domínio humano. Depois do acesso à liberdade, se manifesta o acesso a autoridade, no sentido pleno do termo, que é a da força criadora (ibidem, p. 124).

Anterior à própria Enciclopédia, Simondon detecta outro momento que carregaria algumas similaridades com esse espírito: o Renascimento. Ali ele enxerga a potência que o aprimoramento da técnica pôde desenvolver ao separar-se da religião (com a reforma, a busca dos originais da Bíblia, o estudo do platonismo)²⁶ o que chama de momento ético desse impulso. Para Simondon, a iniciação às técnicas se deve situar no mesmo plano da educação científica, de forma tão desinteressada quanto a prática das artes, contendo tanto aplicações práticas quanto física teórica, podendo alcançar o mesmo grau de abstração e simbolização.

A igualdade das inteligências, de que Jacques Rancière fala referindo-se ao cinema de Pedro Costa e seu método de realização, não pode se efetivar apenas entre equipe e objeto filmado. Para se realizar em toda sua potência, ela deve acontecer também entre os elementos de sua equipe, que devem entender o que estão filmando e funcionar da maneira menos seccionada possível, inventando a maneira mesmo de ocupar os espaços por onde se deslocam, a forma de abordagem em relação às vidas que mobilizam, bem como as forças que convocam. Estar atento à essa multiplicidade que é convidada a mover-se é um ato de invenção do próprio filme e interfere na sua completude. O filme torna-se o registro daquele encontro, ficando sua experiência não condicionada (ou menos implicada) por fatores que não estejam ali presentes, mas a própria possibilidade de partilha do presente, negociação e troca entre as forças envolvidas se impõe. Assim, afirma-se o momento da filmagem como algo onde as vidas tem autonomia, a própria experiência é um motivador do ato de filmar e o acaso é uma das variáveis a ser respeitadas.

²⁴ "O homem já não tem necessidade de uma libertação individualizante, mas de uma mediação" (ibidem, p.123).

²⁵ Isso faz lembrar os regimes imagéticos de Rancière: o ético, o representativo e o estético. O terceiro espírito enciclopédico, onde a noção de finalidade seria abolida como justificativa para a criação técnica, não é próxima da ausência de conteúdos pré-fixados e de ausência de relação estável entre mostração e significação do regime estético?

²⁶ Consultar também a página 144 (ibidem), onde há uma discussão extensa sobre o assunto.

A mesma câmera responsável pela gravação de *Sábado à Noite* (o mesmo objeto, não apenas o mesmo modelo) fez mais dezenas de filmes, entre curtas e longas, não ficando restrito geograficamente ao Ceará. *O Céu sobre os Ombros* (2010, MG), de Sérgio Borges, sobre o qual falaremos mais à frente, também. Esse compartilhamento acontece em grupos de realização que trabalham colaborativamente e que integram essa rede de realizadores que faz um cinema barato e com os meios de que dispõem, sem utilizar isso como uma ode à precariedade. Pelo contrário, o caso de *O Céu sobre os ombros* apresenta uma trajetória de distribuição e exibição ousada e fora do circuito convencional, além de passagem com destaque em festivais internacionais e nacionais, angariando vários prêmios,²⁷ geralmente concorrendo com filmes de orçamento dezenas de vezes maiores.

Considerando que o aluguel de equipamentos (ou aquisição, mais raramente) é parte crucial e das mais caras da realização de um filme, esse tipo de compartilhamento propiciou várias obras que não possuíam recurso algum, de parte alguma, a não ser os poucos recursos pessoais dos realizadores, deslocando a centralidade das trocas financeiras nesse mesmo ato de realização. Muitas vezes, poder contar com as câmeras, gravadores, microfones, ilhas de edição a custo zero ou bem reduzido, torna-se a própria condição de existência de muitos desses filmes. Essa é uma das marcas dessa rede que a fortalece internamente e cria um acúmulo de questões entre seus integrantes, já que precisam inventar, a cada novo projeto, formas de valorar os custos de produção que favoreçam a estrutura armada para aquele filme específico.

Enquanto na primeira década dos 2000 os realizadores brasileiros usavam a câmera como uma possibilidade de filmar, Abbas Kiarostami realiza *Shrin*; e Jia Zhang-Ke, a ficção *Em Busca da Vida*, premiada com o Leão de Ouro no Festival de Veneza, ambos com a mesma Z1. China e Irã. Dois exemplos de realizadores com filmografias bem singulares e que renovam a relação das imagens e dos sons. “Quero meus equipamentos meus”, diz a máxima de Jean-Luc Godard. “É preciso driblar o japonês que vem dentro da câmera”, comenta, ironicamente, o realizador Alexandre Veras. Enquanto aumenta o controle ao acesso por parte das grandes corporações, as respostas dos realizadores vem através da invenção de novos gestos, que convocam novas formas, novas ancoragens no espaço-tempo, que se inventam enquanto acontecem, renunciando, simultaneamente, às tentações de purificação e ao medo de ser capturado, equilibrando-se nessa fina navalha e imaginando que a vida pode ter mais possíveis.

Por último, voltemos à sequência do diretor de som no topo da passarela. Somos convidados a remapear as sensações com o lugar - uma passagem de pedestres acima de uma larga avenida - através do som. O plano nos indica isso, o som está no centro. Carvalho então move o microfone em todas as direções, modulando o som de maneiras diferentes. Estamos

²⁷ Sobre *Sábado à noite*: <http://www.alumbramento.com/e> sobre *O Céu sobre os Ombros*: <http://site.oceusobreosombros.com/>

próximos da metade do filme, as aproximações se mostram mais difíceis que o imaginado. As pessoas que passam ao lado do diretor de som na passarela não parecem notá-lo, o som das suas conversas passa rápido, um ruído como qualquer outro, como o dos veículos que passam à toda na avenida. O filme desiste de abordar as pessoas? Há uma indiferença impossível de ultrapassar? Que imagem pode dar conta disso? Representar o receio, a dificuldade de relação, as diferentes velocidades em curso? O filme parece responder a isso, nesse instante, com uma tela preta. Ali, onde a luz não consegue passar, não há representação alguma que possa cristalizar a tentativa de buscar esse insondável em meio a tantas frequências distintas. Um plano sonoro com essa mistura de sons deixa a sala de projeção escura. Quando a imagem da câmera volta, já foi feita uma ponte entre esses sons e os sons do mar. Com essa passagem, o filme parece alertar que há algo nas imagens em que não podemos acreditar completamente. Existem muitas frequências distintas em curso às quais precisamos atentar. Isso, ou corremos o risco de entrar em um jogo pré-fixado, onde as pontes já obedecem a uma lógica. Lógica de algum interesse, alheio às diferentes velocidades.

FOME



*As coisas estão lá porque as manipulam um pensamento que
forma uma forma que pensa*

Jean-Luc Godard - Histoire du Cinéma

Começando o Passeio

Estamos a bordo de um navio e vemos uma ilha à frente. A imagem é instável e fica mais confusa quando um braço, segurando uma câmera, invade o quadro. Vozes se misturam aos sons de vento e água: "- Cadê?" "-Ali, ali!" "-Viu? Calma, eles estão lá na ponta, do outro lado." Um zoom digital é usado com o máximo da sua capacidade, transformando o mar e a montanha em uma malha de pixels coloridos. Corte. Água azul e gritos surpresos de crianças, enquanto a câmera persegue um cardume de golfinhos, na lateral e à frente do barco. A voz de um homem se junta ao coro infantil: "eita! Agora valeu! Uhuuu!", seguido de uma mulher: "esperei cinquenta anos pra fazer isso!". As vozes vão se confundindo: "vai fotografando!"; "agora sim, já ia pedir meu dinheiro de volta".

Fade out, tela preta.

Três cartelas aparecem sobre o fundo preto, apresentando o dispositivo do filme - seu modo de aproximação ao objeto filmado:

1. Em dezembro de 2008, uma equipe de pesquisa participou de viagens a bordo do cruzeiro Pacific.
2. No navio, a produção identificou passageiros que estavam filmando a viagem, sem realizar qualquer tipo de contato com eles.
3. Ao fim do percurso, eles foram abordados e convidados a ceder suas imagens para um documentário.

Corte para imagens sem foco aparente, como se filmadas acidentalmente. O adorno de um vestido, a escuridão, mãos. Enquanto isso, vozes cautelosas tentam se ajudar na missão de operar a câmera. Duas senhoras tentam “domar” o objeto, que está ligado e fora de controle. Uma voz mais jovem junta-se à discussão e percebe que a câmera já está funcionando: "-Pronto, tá gravando!"

Corte para um grupo de dança com roupas de gala prateadas, incluindo cartolas reluzentes, executando *New York, New York*²⁸. A pouca iluminação faz com que ocorra a diminuição automática do *shutter*²⁹, o que confere um aspecto fantasmagórico, de rastro, ao ambiente de luzes roxas. Muitas outras câmeras estão apontadas na direção da atração: *Start spreadin' the news / I'm leaving today / I want to be a part of it / New York, New York*. Com a

²⁸ A música-tema do musical homônimo de 1977, dirigido por Martin Scorsese. Os personagens de Liza Minelli (Francine Evans, cantora) e Robert de Niro (Jimmy Doyle) se conhecem no dia em que acaba a segunda guerra mundial e tem início o romance. A música ficou muito popular nas vozes de Liza Minelli e Sinatra.

²⁹ Mecanismo que controla a velocidade de exposição da câmera à luz incidente. Quanto maior o valor relativo, menor é a quantidade de luz chega ao sensor da câmera e o sensibiliza, dificultando tomadas em situação de pouca luminosidade.

música ainda tocando, surge o título do filme: *Pacific*. Abaixo, num lento *fade in*, "um filme de Marcelo Pedroso". *I wanna wake up in that city / That doesn't sleep / And find I'm king of the hill / Top of the heap*.

Essas são as cenas iniciais, prólogo do filme. Elas anunciam o que veremos durante os próximos setenta minutos, acompanhando turistas a bordo de um *Cruzeiro*, nome original do projeto de curta-metragem que culminou na realização do longa-metragem *Pacific*. Antes das cenas iniciais, outras imagens marcam o início da projeção: a logo da Símio filmes - grupo do qual Pedroso faz parte - surge, ficando alguns segundos na tela, seguida de outra cartela onde vemos três marcas alinhadas: do lado esquerdo a da Fundarpe (Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco); no centro, a da Secretaria de Educação; e, no canto direito, Governo de Pernambuco. Estas instituições estão envolvidas no financiamento do filme através do *Edital do Programa de Fomento ao Audiovisual do Estado de Pernambuco*, nosso objeto de investigação neste segundo capítulo. Por meio do acompanhamento da trajetória de *Pacific*, o longa, elencaremos outras experiências de filmes produzidos pela Símio e outros grupos atuantes em Recife, como a Trincheira Filmes.

Ao fazer esse movimento nos aproximamos também de outros grupos do Brasil, já que a política de editais públicos para o audiovisual tem sido a principal fonte de financiamento para grupos de realizadores independentes. Interessa entender melhor como os grupos mobilizam os editais e como os editais mobilizam os grupos.

A Símio filmes nos interessa por concentrar várias experiências de financiamento. Entre filmes cuja verba sai inteiramente do bolso dos realizadores, como no caso do curta-metragem *15 centavos* (2005) de Marcelo Pedroso; assim como longas-metragens que receberam incentivos muito abaixo do patamar de baixíssimo orçamento do MinC³⁰, variando entre *Amigos de Risco* (2007), dirigido por Daniel Bandeira, com orçamento de cinquenta mil reais; até *KFZ 1348* (2008), dirigido por Marcelo Pedroso e Gabriel Mascaro, com orçamento de quinhentos e cinquenta mil reais³¹.

Amigos de Risco obteve repercussão após sua estreia no 40^o Festival de Brasília, em 2007. Realizado em Mini-Dv e finalizado em 35mm (exigência para participar do Festival de Brasília) o filme foi destacado, entre outros fatores, por apontar uma relação entre técnica e

³⁰ O Edital de Apoio à Produção de Filmes de Baixo Orçamento do Ministério da Cultura contemplou projetos no ano de 2012 com um milhão e duzentos mil reais. *Amigos de Risco* foi feito com menos de dez mil reais, assim como *Estrada para Ythaca* (2010) e *Os Monstros* (2011), ambos da Alumbramento. A continuidade de projetos como esse são impensáveis, já que os realizadores não conseguem se manter, mas aponta para um outro padrão possível de financiamento de filmes, capaz de mover todo o contexto produtivo desse mercado.

³¹ Prêmio concedido através do edital Documenta Brasil, uma parceria entre a Associação Brasileira de Produtoras Independentes de Televisão (ABPI-TV), a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, a Petrobras e o SBT Sistema Brasileiro de Televisão. O edital teve uma única edição. A produtora responsável pela gestão dos recursos foi a REC Produtores. O filme ainda contou com apoio do Governo do Estado para um transfer em 35mm.

estética que traria de volta um debate sobre modos de produção, como aponta o crítico Cléber Eduardo:

No volume póstumo *Trajetória no Subdesenvolvimento*, que inclui o texto “Uma Situação Colonial?”, Paulo Emilio Salles Gomes desenvolve a ideia de que, sendo o Brasil subdesenvolvido, seu cinema também o é, com os filmes refletindo, de alguma forma, os traços da própria formação brasileira. Se não sabemos copiar o “outro”, o “ocupante” (o cinema americano), só nos restaria fazer um “outro” cinema, que espelhasse a condição de “sub”.

e

O comunicado escrito no começo dos anos 70 para um congresso, a rigor, retoma com diferenças o manifesto “Por uma Estética”, de uma década antes, ao entender a condição periférica no capitalismo como estímulo para uma estética adequada à realidade. Nesse sentido, *Amigos de Risco*, sem ser *glauberiano* em nenhum fotograma, traz de novo essa questão à tela – agora em um momento histórico no qual o padrão de imagem e de som é rigoroso, com código técnico de exibição pautado pelo “perfeccionismo”, mas sem necessariamente uma postura estética em relação a seu material (EDUARDO, 2007).

Se as condições de produção são radicalmente diferentes das que Paulo Emilio encontra em seu tempo, modificações substanciais também ocorrem do momento em que Cléber Eduardo escreve sobre o lançamento de *Amigos de Risco*, em 2007, até agora. A Mostra de Tiradentes, da qual Eduardo é curador, por exemplo, torna-se um local importante de discussão, como veremos no capítulo seguinte. Por hora, gostaríamos de entender melhor quais condições de produção ligadas ao financiamento público de cinema em Pernambuco possibilitaram o atual panorama, em que o estado aparece como um dos principais contextos de produção, pesquisa e reflexão sobre cinema autoral do país. Interessa explicitar os movimentos que se fazem entre o trabalho de uma produtora importante no cenário contemporâneo, as práticas de produção e a presença do Estado nessas práticas; para isso nos centraremos em um filme: *Pacific*.



1. Uma política de Estado

Antes de prosseguirmos é importante ressaltar que as políticas de editais estaduais e municipais não são as únicas possibilidades que o realizador possui junto ao Estado para financiar seus filmes no Brasil. Existe uma política pública federal para o setor, formulada pelo CSC (Conselho Superior de Cinema) e gerenciadas pela ANCINE (Agência Nacional de Cinema) e SAV (Secretaria do Audiovisual), onde estão detalhados outros mecanismos de fomento, como a lei Rouanet (Lei 8.313/91), Lei do Audiovisual (Lei 8.685/93), Medida Provisória 2.228-1/01, além do Fundo Setorial do Audiovisual³². O Fundo Setorial do Audiovisual, administrado pela Ancine, possui linhas de financiamento que seriam mais próximas do modelo que estamos investigando (embora não sejam a fundo perdido, o chamado pelos produtores de “dinheiro caro”, pois pressupõe uma volta) por possuir um mecanismo de patrocínio direto - com a seleção decidida por comissão convidada pelo próprio edital - diferente dos citados anteriormente, que funcionam através de um sistema de fomento indireto. Este fomento indireto consiste em

³² Quanto aos modelos de financiamento federais, recomenda-se a leitura da dissertação "O modelo das leis de incentivo fiscal e as políticas públicas cinematográficas a partir da década de noventa", de Marcelo Gil Ikeda (2011).

permitir que contribuintes, pessoas físicas e jurídicas, tenham abatimento total ou parcial de certos impostos, desde que financiem projetos aprovados em conformidade com a disposição das leis. Cabe às empresas, então - grandes telefônicas, petroleiras e empresas de energia, por exemplo - a decisão sobre a destinação de tais incentivos.

Não há legislação no Brasil que regule incentivos estaduais para o audiovisual. Não existe uma unificação, sendo cada estado do país responsável por desenvolver suas próprias políticas para cultura. Entretanto, um alinhamento dessas políticas estaduais e municipais com o Plano Nacional de Cultura (PNC)³³, formulado em 2010 pelo Ministério da Cultura, possibilita a inclusão do estado ou município em uma rede mais ampla, podendo se engajar em projetos e receber fundos. A lei do Funcultura prevê que uma de suas fontes de receita pode ser o FNC (Fundo Nacional de Cultura)³⁴ e exemplos de aproximações efetivas entre esferas federal e estadual podem ser encontradas no Programa Cultura Viva, por exemplo, redigido durante a gestão do ex-ministro Gilberto Gil (2003-2008), tendo ao seu lado como Secretário-Executivo, e seu sucessor no Ministério (2008-2010), Juca Ferreira, hoje secretário de Cultura da cidade de São Paulo. O projeto aponta para uma maior descentralização dos recursos destinados para projetos culturais no país, criando os Pontos de Cultura e as Conferências de Cultura, buscando redefinir a própria relação entre o Estado e a sociedade. As premissas que regem esses princípios estavam dispostas, por exemplo, no discurso de posse do então Ministro da Cultura Gilberto Gil:

Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, criar condições de acesso universal aos bens simbólicos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, proporcionar condições necessárias para a criação e a produção de bens culturais, sejam eles artefatos ou mentefatos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade. Porque o acesso à cultura é um direito básico de cidadania, assim como o direito à educação, à saúde, à vida num meio ambiente saudável. Porque, ao investir nas condições de criação e produção, estaremos tomando uma iniciativa de consequências imprevisíveis, mas certamente brilhantes e profundas já que a criatividade popular brasileira, dos primeiros tempos coloniais aos dias de hoje, foi sempre muito além do que permitiam as condições educacionais, sociais e econômicas de nossa existência. Na verdade, o Estado nunca esteve à altura do fazer de nosso povo, nos mais variados ramos da grande árvore da criação simbólica brasileira (GIL, 2013, p. 230).

Ao falar das "consequências imprevisíveis" que as iniciativas partindo do Ministério devem buscar, podemos inferir uma diferença histórica de postura assumida pelo próprio órgão em sua compreensão de cultura. Diferença essa que aparece em relação a momentos de massivo investimento em políticas públicas culturais no país. O governo de Getúlio Vargas, por exemplo, foi responsável pela criação de vários institutos culturais - Serviço Nacional de Teatro (SNT),

³³ Sobre o Plano Nacional de Cultura, consultar o site: <http://blogs.cultura.gov.br/snc/legislacao/do-snc/>

³⁴ Art. 5, lei 12.310 de 19 de dezembro de 2002.

Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, entre outros - no entanto, havia também mecanismos de supervisão, controle e censura (como o DIP) e uma agenda em torno da construção de uma identidade nacional:

a valorização da nacionalidade como política de Estado orienta a ação do governo na área cultural ao glorificar a cultura popular mestiça, elevando-a a símbolo nacional. O “popular”, ou o folclore, retirado do local onde é elaborado, ocultando assim as relações sociais das quais é produto, funciona, nesse momento de constituição da “cultura brasileira”, como força de união entre as diversidades regionais e de classe. A mestiçagem amalgama os tipos populares em um único ser, o Ser Nacional, cujas marcas são a cordialidade e o pacifismo. (...) Há a tentativa de criar uma “cultura do consenso” em torno dos valores da elite brasileira, e o projeto de uma “cultura nacionalista” é o espaço para aproximar parcelas da intelectualidade, mesmo aquela não alinhada diretamente ao regime. Para implementar tais tarefas, o Estado getulista promove a construção institucional de espaços, físicos ou simbólicos, onde os intelectuais e artistas possam trabalhar em prol do caráter nacional (BARBALHO, 2007, p. 04).

Outra momento de forte intervenção estatal nas políticas culturais é o do regime militar instituído em 1964. A intenção "não é mais 'criar uma nação', e sim garantir sua integração"³⁵. Em 1975 é criado o PNC (Plano Nacional de Cultura), primeiro instrumento estatal norteador de políticas públicas culturais do país. Segundo Barbalho, a "perspectiva essencialista de identidade" do plano está exposta em alguns valores: "originalidade, genuinidade, peculiaridade, enraizamento, tradição, fixidez, personalidade, vocação, perenidade, consciência nacional". Valores esses que estariam em uma lógica binária que imputava um respaldo maior à dimensão nacional, diluindo as diferenças regionais nessa primeira: "A pluralidade que surge em algumas regiões se dilui no sincretismo, marca da brasilidade. Este é o significado peculiar da cultura brasileira e da personalidade de seu povo, “esta capacidade de aceitar, de absorver, de refundir, de criar”.

Entendemos que o papel do incentivo à cultura (e mesmo do Estado) é diferente em cada um dos momentos citados, ainda que algumas estruturas tenham permanecido, como a Fundação Joaquim Nabuco (que na contemporaneidade desempenha um papel agregador no audiovisual pernambucano). Nosso foco é pensar nos desdobramentos das políticas públicas atuais com atenção à produção que estamos investigando.

Voltando então ao momento da gestão de Gilberto Gil (considerada aqui como marco conceitual que baliza o edital de Pernambuco e toda uma série de políticas públicas culturais que se apresentam a partir daí em diante), nos interessa saber como projetos como o Programa Cultura Viva oferece possibilidades para que novos arranjos possam aparecer:

³⁵ Idem.

Mais do que um conjunto de obras físicas e equipamentos, implica a potencialização das energias criadoras do povo brasileiro. Não pode ser considerado um simples "deixa fazer", pois provém de uma instigação, de uma emulação, que é o próprio *do-in* antropológico. Mas os rumos, as escolhas, as definições ao longo do processo, são livres³⁶.

Celso Turino, na época Secretário de Programas e Projetos Culturais, Coordenador do Programa Cultura Viva, acrescenta: "A rede cultura viva deve ser maleável, menos impositiva na sua forma de reagir com a realidade, e por isso ágil e tolerante como um organismo vivo"; e, citando Paulo Freire - "Quando há vida, há inacabamento", Turino afirma: "...mais processo e menos estruturas pré-definidas, menos fossilização e mais vida".

Uma política pública de fomento com enfoque no audiovisual³⁷ e que congregou diretamente federação, estados e municípios dentro dessas premissas apresentadas (trabalho em rede, descentralização, imprevisibilidade) foi o Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DocTv), lançado em 2003 e descontinuado em 2010. O DocTv foi responsável, ao longo de suas sete edições, pela co-produção de (quase) duzentos documentários em todo Brasil³⁸, contribuindo para discussões em diversos âmbitos, entre econômicos e estéticos, apontando para uma relação intrínseca entre os campos. O programa previa a realização de pelo menos um documentário por estado da federação, sendo que os Governos estaduais poderiam aumentar esse número; e, a partir da quarta edição, outros parceiros locais (empresas) poderiam também entrar com apoio. Além de garantir sua produção, fazia parte do programa a exibição em rede nacional, na Tv Cultura, que também funcionava como um ponto de apoio nos estados. Após aprovados, os realizadores de todo o Brasil eram reunidos em Brasília, onde passavam por uma oficina de acompanhamento dos projetos, do qual faziam parte pensadores, cineastas e críticos ligados ao documentário. A cada edição, os gestores locais (dois por estado) também passavam por oficinas de planejamento executivo para que pudessem acompanhar o desenrolar do programa em seus respectivos estados. Dessa forma, estados com pouca ou nenhuma tradição em produção audiovisual teriam suas produções exibidas em rede nacional. A experiência do DocTv também é co-responsável pela fundação de seções locais da Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas (ABD) em estados como Amapá, Acre e Roraima e colocada como exemplo em vários pontos das reivindicações em relação ao edital que é nosso objeto, como veremos à frente. Alguns realizadores transformaram seus documentários televisivos de cinquenta e dois minutos em longas-metragens, fazendo com o que o filme percorresse um caminho entre os festivais de

³⁶ Disponível em: <http://www.iteia.org.br/mapeando-as-acoas-dos-pontos-de-cultural1>.

³⁷ E que incide fortemente nos grupos que estamos estudando, já que todos eles puderam produzir a partir de fomento ligado ao programa DocTv - *Sábado à Noite* (Ivo Lopes Araujo, Alumbramento), *Avenida Brasília Formosa* (2010, Gabriel Mascaro, na época membro da Símio Filmes, embora o filme seja uma produção Plano 9) e *Acidente* (2006, Cao Guimarães e Pablo Lobato, esse último membro da Teia).

³⁸ Além de co-produções com América Latina, Portugal, África Portuguesa e Espanha. Livro DocTv, operação de Rede

cinema contrário ao habitual (quando o festival de cinema é usualmente a primeira “janela”, ou local de exibição), como o próprio Ivo Lopes em *Sábado a Noite*; Gustavo Spolidoro, com *Morro do Céu* (2009) e Gabriel Mascaro, com *Avenida Brasília Formosa* (2010). A experiência do programa DocTv é retomada em alguns momentos pelos realizadores entre suas observações de aprimoramento do edital ao qual vamos nos dedicar.

Com esse panorama em mente, consideramos que investigar e explorar o modo de funcionamento do edital em questão nos oferece a possibilidade de estar mais próximo a um poder local em sua interface direta com os produtores e realizadores e suas práticas, trazendo a chance de perceber que aspectos modulam a criação dos filmes e do próprio edital.

2. O Edital do Programa de Fomento ao Audiovisual do Estado de Pernambuco

Analisaremos a partir de agora o Edital do Programa de Fomento ao Audiovisual do Estado de Pernambuco, através de seu texto e sua constituição, contando com relatos de atores envolvidos em diferentes níveis de envolvimento com a sua existência. Com essa análise que não possui o edital como objeto final, pretendemos entrar nas “trocas” entre políticas públicas, organizações do trabalho e os desdobramentos nos próprios filmes.

O instrumento referido é um aporte singular para o audiovisual no território brasileiro, oferecendo em sua sexta edição (2012/2013) onze milhões e quinhentos mil reais de incentivo direto em audiovisual, o maior edital financiado por recursos de um governo estadual do país em dois mil e doze. O investimento é dividido, nessa edição, em produção, difusão, formação, pesquisa e cineclubismo.

2.1 Constituição

Atualmente em sua sexta edição, o *Edital do Programa de Fomento ao Audiovisual do Estado de Pernambuco* começa a se constituir como instrumento para fomentar exclusivamente ações ligadas ao audiovisual apenas no ano de 2007. Até então, era parte de um edital que incluía todas as linguagens artísticas, com fundos provenientes do Fundo de Cultura Estadual de Pernambuco (Funcultura).

O Funcultura foi consolidado a partir de 2003, através da lei nº 12.310, de 19 de dezembro de 2002³⁹, como parte do SIC (Sistema de Incentivo à Cultura) criado pela Lei nº 11.005, de 20 de dezembro de 1993. A categoria audiovisual possuía um aporte de menos de um

³⁹ Sendo depois modificado pelas leis: LEI Nº 12.629, DE 12 DE JULHO DE 2004; LEI Nº 13.304, DE 25 DE SETEMBRO DE 2007 E LEI Nº 13.407, DE 14 DE MARÇO DE 2008.

milhão de reais, divididos com projetos de fotografia. Em 2007, a categoria ligada ao audiovisual organizou um encontro com o governador de Pernambuco Eduardo Campos, reivindicando maiores investimentos, como nos conta Carla Francine, atual Coordenadora da Coordenadoria de Audiovisual da Diretoria de Políticas Culturais da Secretaria de Cultura de Pernambuco (SECULT-PE):

Primeiro fizeram um jantar, uma coisa mais informal com o governador, em um momento perto do Cine-PE⁴⁰.(...) Aí nós chamamos o setor pra conversar e veio um grupo para uma reunião ampla que ocorreu no Teatro Arraial, que fica no mesmo prédio da Fundarpe e Secretaria de Cultura. Eu entrei neste período, logo após esta reunião. Nesta reunião o setor formou um grupo de trabalho para sugerir algumas linhas para o audiovisual em Pernambuco. Então, basicamente, o que eles sugeriram e que está documentado numa carta do setor para o Governo foi a criação de um edital específico, colocando a necessidade de investimentos em produção, difusão, preservação, inclusive prevendo aportes para estas áreas (FRANCINE, 2013).

A carta comentada acima era endereçada ao governador - devendo passar pela então presidente da Fundarpe Luciana Azevedo - e intitulada "Programa Pernambuco Audiovisual - Propostas dos profissionais de audiovisual ao Governo do Estado de Pernambuco". O documento ressalta fatores que considera fundamentais para investimento no audiovisual: em primeiro lugar, a geração de emprego e renda, que não se resumiria a profissionais de audiovisual, afetando artistas e técnicos ligados a outras linguagens, tornando-se "uma espécie de 'guarda-chuva', síntese das outras artes"⁴¹. Em seguida, ressalta uma dupla contribuição que viria através dos filmes: a divulgação do "destino Pernambuco" para o turismo, incrementando a economia do estado e a percepção de que " o audiovisual – através do cinema de ficção ou documental e da produção de TV – participa decisivamente da consolidação da identidade cultural de um povo: que o diga o significado de Hollywood para a massificação da cultura americana..." – uma fala que curiosamente se aproxima da Era Vargas. Por último, a carta ressalta a importância de um edital específico para o audiovisual, que leve em conta seu custo elevado, justificado pelo número de empregos e alcance da produção:

⁴⁰ Festival de Cinema de Pernambuco, realizada por BPE - Bertini Produções e Eventos Culturais e Esportivos LTDA. Disponível em: <http://www.cine-pe.com.br/>.

⁴¹ Programa Pernambuco Audiovisual - Propostas dos profissionais de audiovisual ao Governo do Estado de Pernambuco.

Por isso é tão importante desvencilhar o incentivo ao audiovisual das outras áreas de produção artística. Até para que haja a compreensão de que o custo do produto audiovisual é proporcional ao seu alcance enquanto valor cultural e enquanto gerador de emprego: um curta-metragem emprega 40, 60 pessoas durante um mês, aproximadamente; e um longa – durante as fases de pré-produção, produção e finalização – gera cerca 3 meses de trabalho para 100, 200 pessoas⁴².

Naquele momento, a única entidade com alguma representatividade era a ABD-PE/APECI (Associação Brasileira dos Documentaristas - Seção Pernambuco/ Associação Pernambucanas de Cineastas). A Fundação Joaquim Nabuco⁴³, na época dirigida por Isabela Cribari, já existia como uma instituição com importante papel agregador, por oferecer cursos de formação e possuir uma sala de cinema, que a partir de 1998 fica a encargo de Kleber Mendonça Filho (*O Som ao Redor*, 2012), ao assumir a programação do cinema da Fundação (hoje em dia em parceria com Luiz Joaquim, crítico, professor de cinema e jornalista) e utilizar a sua experiência com o cineclube *Jurando Vingar*⁴⁴ para criar um novo perfil de programação, que "valorizaria a cinefilia em um formato diário, trazendo para a sala o tipo de cinema, que de outra maneira, não chegaria a Recife"⁴⁵. Além disso, Mendonça Filho é crítico de cinema e mantém uma mostra chamada Janela Internacional de Cinema⁴⁶, que terá sua sexta edição em 2013, acontecendo simultaneamente no Cinema da Fundação Joaquim Nabuco e no Cinema São Luiz, este último adquirido pelo Governo do Estado de Pernambuco em 2011 de seu antigo dono, o grupo Severiano Ribeiro. A partir de 2008, também começa a funcionar na FUNDAJ o CANNE (Centro Audiovisual Norte-Nordeste), unidade regional do CTA⁴⁷ (Centro Técnico Audiovisual), responsável por empréstimos de equipamento e serviços para o audiovisual das regiões norte e nordeste.

Francine nos conta dos primeiros momentos de elaboração do edital, cujo texto foi disponibilizado para consulta pública:

⁴² idem.

⁴³ A FUNDAJ foi fundada em 1949, pelo então deputado federal Gilberto Freyre. É ligada ao MEC (Ministério da Educação). Mais informações em: <http://www.fundaj.gov.br/>.

⁴⁴ Que tinha à frente o cineasta Marcelo Gomes, diretor de *Cinema, Aspirinas e Urubus*.

⁴⁵ Disponível em: <http://cinemadafundacao.blogspot.com.br/2010/10/o-comeco.html>.

⁴⁶ Um dos importantes locais de exibição para o cinema que estamos pesquisando.

⁴⁷ O CTA existe desde 1985, através de uma parceria da Embrafilme e *National Film Board* do Canadá. Desde 2003 é vinculado à Secretaria do Audiovisual.

...a gente começou um diálogo e construiu com várias cabeças esse edital do audiovisual. As três pessoas que estavam lá discutindo, presencialmente, eram Antônio Carrilho, que era o presidente da ABD-PE/APECI na época, Germano Coelho Filho⁴⁸, que era um representante da área de longa- metragem (...) e tínhamos Marcelo Luna, mais ligado ao segmento de TV. Depois disso foram chegando outras pessoas como a Cíntia Falcão, que foi uma pessoa importante dentro desse processo, e que logo depois que Carrilho saiu, assumiu a ABD (...) depois a Mannu Costa e agora o Pedro Severien. Fora isso, a gente tinha outros atores, parceiros, como Isabela Cribari, que tava na FUNDAJ pessoa super protagonista, e que estava sempre com a gente nesses debates. As vezes que ela não vinha, mandava o Kleber (Mendonça) ou Luis Joaquim, então a gente construía, mais ou menos, essa parte de difusão também junto. Além da Tarciana Portela, que estava na regional MinC e que era do setor. A gente ia atrás dos editais dos outros estados pra ver o que é que tinha, o que não tinha, como também dos Editais do MinC. No nosso a gente conseguiu juntar tudo num guarda-chuva só, toda a cadeia viva do audiovisual é, de certa forma, atendida dentro do edital (...) Claro que a gente enquanto funcionários do Estado, a gente fazia uma minuta do regulamento do Edital para propor, mas essa minuta foi discutida sim. Toda lida e debatida com o setor antes de ser lançada, tanto com os interlocutores presenciais, como com as listas, através das entidades (FRANCINE, 2013).

Porém, por conta dessas mesmas especificidades relatadas na carta dos realizadores, o edital só começa a existir em sua forma atual⁴⁹ em 2009, com o Decreto 34.747:

Na verdade, os dois primeiros editais, pra gente conseguir formatar, foram feitos fora do Funcultura, porque... bom, o Funcultura tem uma Lei que é muito amarrada, então ela determinava que tinha que ser julgado “assim”, que a comissão julgadora é “assim”, que isso é “assim”, isso é pontuado “assim”. E a gente queria encontrar o nosso método, nossa fórmula. O governador facultou, a realização dos dois primeiros editais com o dinheiro do Tesouro Estadual, então a gente não fazia parte do dinheiro do Fundo da Incentivo à Cultura, que tem essa legislação muito amarrada... foi quando a gente realmente, de fato, formatou o nosso modelo e depois, no terceiro ano, que era um ano já de pré-eleição, a pedido da ABD⁵⁰ voltamos ao Funcultura (idem).

Algumas importantes reivindicações são feitas pelas entidades representativas dos realizadores⁵¹ para esse ano de 2009, como a alocação de cinquenta por cento dos recursos para longas-metragens (o que estava previsto desde a primeira carta), ao mesmo tempo em que recusa a ideia de um prêmio nos moldes do Prêmio de Longa Metragem de Baixo Orçamento do MinC (que fomenta longas-metragens com um aporte de um milhão e duzentos mil reais), optando pela liberdade de captação para os projetos de longa e pela pulverização dos recursos

⁴⁸ Falecido em 2010, o produtor era filho do ex-prefeito de Olinda, Germano Coelho. Produziu, entre outros, *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, ano), *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000) e *Deserto Feliz* (Paulo Caldas, 2007).

⁴⁹ Estamos considerando sua sexta edição como sua forma atual, pensando em sua fonte de recurso e no dispositivo jurídico que o qualifica. No caso, o Decreto 34.474, o que influencia no texto do edital e se traduz em vantagens e/ou demandas para os realizadores.

⁵⁰ "Carta dos Trabalhadores do Audiovisual Pernambucano ao Governo do Estado de Pernambuco, na pessoa da Presidente da FUNDARPE - Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, Sra. Luciana Azevedo".

⁵¹ Rascunho de texto da ABD-PE/APECI em email disponibilizado por Gabriel Mascaro.

entre mais filmes:

Com este R\$ 1 milhão pode-se incentivar mais projetos para produção, finalização, distribuição, e assim incrementar a própria dinâmica dos bons projetos e suas demandas. Os próprios projetos irão conduzir o incentivo, e não estaria colocado nas mãos da comissão a postura de ditar a produção local ao oficializar um longa por ano. Não vemos isso como conquista, e sim dependência e isolamento (FRANCINE, 2013).

Essa indicação de que mais filmes são mais interessantes que a concentração de recursos em uma grande produção aponta para o crescente número de realizadores em Pernambuco. Aqui também fica registrada uma recusa em seguir algum programa ou representação oficial de governo. E explicita a adequação às palavras do ministro de então, Gilberto Gil, como apresentamos acima.

Outra importante reivindicação que traz o documento refere-se à inscrição de projetos de documentários e incide sobre o entendimento do edital sobre o filme documentário, alterando suas exigências e seu formulário. Os realizadores fazem uma pesquisa que envolve compreensões e formatos dos programas DocTv, do edital Documenta Brasil (que já citamos como patrocinador de KFZ) e do edital Rumos, do Itaú Cultural para sugerir modificações no Funcultura. Segundo a carta, esses programas conseguiram chegar em um “modelo revolucionário que põem em cheque a ideia do roteiro clássico para documentário”, sugerindo que a Fundarpe faculte, ao invés da exigência de um roteiro, a possibilidade de uma justificativa conceitual para o filme. A carta sugere que a comissão responsável pela escrita do edital busque o manual de elaboração de projetos do DocTv, um “instrumento didático catalisador desta nova política pública para documentário”, pois reconhece que nesse modelo um que o “investimento de realizadores, pesquisadores e Governo Federal certamente terá um impacto positivo nas políticas locais.

Assim, a cada nova edição, o texto final do edital é feito junto a representantes do setor. Esse texto é submetido ao departamento jurídico e à diretoria do Funcultura, devendo ser também apreciado pela comissão deliberativa. Caso haja alterações, volta para o setor jurídico. "A gente pode dizer que o edital é um instrumento de apoio à produção cinematográfica de Pernambuco que está em constante processo de aprimoramento. A gente não o vê como uma coisa fechada", defende Francine, que faz questão de atribuir o incremento da produção ao encontro entre a articulação da classe audiovisual e um estado sensível, ainda que este último continue representando um papel centralizador:

Em primeiro lugar tem a vontade política (...) Eduardo Campos é de uma família que tem envolvimento com a cultura, um pai poeta, uma mãe, também envolvida com as artes. E ele tem, naturalmente uma grande sensibilidade com a questão cultural. (...) tinha um contato muito próximo com Germano Coelho Filho, ele era amigo pessoal, entendeu? Com o próprio Claudio Assis também, com o Lírio (Ferreira), com Kleber (Mendonça), que também é muito próximo dele, hoje em dia. Então não é uma pessoa inacessível à categoria, tem esse diálogo, ele e o secretário da Casa Civil Tadeu Lira, inclusive. Então os aumentos dos aportes financeiros sempre foram tratados pelos Secretários de Cultura com ele mesmo, que tem um acompanhamento muito forte de toda a gestão estadual - estabelecendo metas e focando em resultados - ou (e) com a Casa Civil (FRANCINE, 2013).

Uma das ações propostas pelos realizadores e que é apresentada no planejamento anual de 2012⁵² é a transformação do edital em projeto de lei. Essa medida garantiria a continuidade da política pública independente do quadro de funcionários ou partido que ocupasse a gestão estadual. A possibilidade foi anunciada pelo governador durante a solenidade de aniversário de sessenta anos do cinema São Luiz, em 2012. A ocasião foi comemorada com a presença da Banda Sinfônica de Recife, que executou *Moon River*⁵³, tema do filme *Bonequinha de Luxo* (Blake Edwards, 1961) para a entrada do governador Eduardo Campos e sua família no cinema. Sobre a transformação do edital em projeto de lei, Campos declara:

Essa precisa ser um conquista do Estado, reconhecendo a cena cultural pernambucana. A gente precisa acabar com essa história de que o cinema está acontecendo fora do eixo, para que o eixo passe a ser Pernambuco. Nós já temos talento para isso, precisamos colocar dinheiro para que a gente chegue a 2014 no pódio do financiamento do cinema brasileiro. Queremos estar entre os três editais com mais expressão financeira porque nós temos expressão de gente que sabe fazer cinema de qualidade⁵⁴.

A fala do governador faz uma conexão entre o financiamento público e os mega-eventos que o Brasil está prestes a sediar (Copa do Mundo e Olimpíadas) e uma ponte direta entre “expressão financeira” e “qualidade”. O “pódio do financiamento do cinema brasileiro” em 2014 pode não significar muita coisa para essa produção se não houver a consolidação de uma política específica para a área. Alcançar essa especificidade requer a conexão entre conhecimentos que orbitam entre gestão pública, o mercado (em várias esferas, mais ou menos formalizado) e entidades representativas do audiovisual. Ao perceber que sujeitos colaboram para a constituição do edital, percebemos várias combinações: atores que participam da gestão pública

⁵² Planejamento Estratégico Situacional 2012/ Setorial de Audiovisual.

⁵³ Música de Henri Mancini com letra de Johny Mercer, foi primeiro executada no filme de Edwards, ganhando o Oscar de melhor canção original, cantada por Audrey Hepburn.

⁵⁴ Disponível em:

http://www.cepe.com.br/diario/index.php?option=com_content&view=article&id=880:governador-garante-mais-investimentos-para-o-cinema&catid=1:noticias&Itemid=2.

que já participaram de processos criativos de filmes; realizadores e donos de festivais que participam de representações de entidades (locais e nacionais) e poder público e quantas permutas mais forem possíveis entre essas instâncias. Também podemos perceber gerações diferentes e suas experiências de produção distintas, convivendo nesse cenário, dialogando e participando ativamente do panorama atual.

Carla Francine, que atualmente representa o Estado através da coordenadoria de audiovisual da secretaria de cultura, trabalha com produção cultural desde mil novecentos e noventa e cinco. Trabalhou na produtora Pólo de Imagem, com Cláudio Assis (*Febre do Rato*, 2012), Lírio Ferreira (*Árido Movie*, 2005), Hilton Lacerda (*Tatuagem*, 2013), todos esses cineastas importantes na cinematografia pernambucana e com filmes exibidos internacionalmente. Também participava da Polo de Imagem Isabela Cribari, que ocupou o cargo de coordenadora da FUNDAJ de 2003 a 2011. Foi na gestão de Cribari em que foram criados o CANNE e o concurso de roteiros para documentário Rucker Vieira, entre outros projetos⁵⁵. Francine já possuía uma experiência anterior com gestão pública, durante o mandato de Germano Coelho, ex-prefeito de Olinda⁵⁶, trabalhando na secretaria de cultura. Segundo Carla, essas experiências anteriores foram decisivas para a escolha da composição da equipe de sua coordenadoria no sentido de valorizar o diálogo entre realizadores e instituição:

Tem uma assessora que tá comigo desde 2007, Milena Evangelista, ela vem da equipe da Fundaj. (...) de uma experiência de assistência mesmo, de produção (...) a gente tinha muito pouco dinheiro, mas coloquei ela como minha assistente, agora tá como minha assessora. Temos mais dois integrantes, inclusive, um deles foi coordenador de Pontos de Cultura aqui no governo de Pernambuco, durante a primeira gestão (de Eduardo Campos), que é Mauro Lira, ele foi também da Regional MINC e é cineclubista. Quando vi que ele saiu do governo convidei-o, já neste segundo mandato; e também chamamos Shirley Hunter que vem da Fepec⁵⁷. A nossa estratégia é investir no cineclube e precisamos ter na equipe essas pessoas que tenham esse diálogo, como essa galera que quer trabalhar mesmo por uma causa (FRANCINE, 2013).

Entre as entidades que participam ou já participaram com propostas para o edital estão a ABD-PE/APECI, a FEPEC (Federação Pernambucana de Cineclubes⁵⁸), a Associação das Produtoras Brasileiras de Audiovisual (APBA⁵⁹) seccional Pernambuco, a Associação de Produtores de Cinema do Norte e Nordeste (APCNN) cujo presidente atual é Cláudio Assis e a

⁵⁵ O diário de Pernambuco traz uma matéria de sua despedida, assim como uma carta, onde a própria Cribari se despede e faz um balanço dos princípios norteadores da gestão, assim como de suas ações efetivas. Disponível em: <http://www.old.diariodepernambuco.com.br/nota.asp?matéria=20110905114151>

⁵⁶ Em duas ocasiões, 1977-1983 e 1993-1996, gestão em que Francine teve participação.

⁵⁷ Federação Pernambucana de Cineclubes, criada em 2008, durante o Festival de Triunfo.

⁵⁸ Criada no primeiro Festival de Triunfo, em 2008, ocupa um lugar estratégico na iniciativa de interiorização da Secretaria de Cultura atualmente.

⁵⁹ Disponível em: <http://apbacomunica.blogspot.com.br/>.

secretaria geral é ocupada por Isabela Cribari, além de contar com Sandra Bertine⁶⁰ na tesouraria.

Esse esforço de "co-gestão", como se refere Francine, é animado por uma visão que ecoa premissas do MinC de Gil e Juca, na sua postura diante do mercado e de que papel o Estado possui diante do incentivo às artes, em "não ser apenas uma caixa de repasse de verbas para uma clientela preferencial":

Acredito que o mercado - as empresas privadas e seus departamentos de marketing - deveriam investir mais nestes patrocínios - se arriscando um pouco mais, como fazem quando investem nas bolsas de valores - mas não com renúncia fiscal de 100% - como pelo art. 18 da Rouanet - na minha visão este tipo de incentivo deveria ser facultado apenas para projetos que são abertos ao público e gratuitos. Não tenho formulada uma equação de percentuais mas deveria ser gradativa de acordo com o retorno desses projetos para a população. Mas a ideia do estado ter lucro com esses projetos não me parece o mais adequado à criatividade e ao desenvolvimento das linguagens, tampouco beneficiaria mais a sociedade que já paga pelos produtos culturais com dinheiro público, portanto deve ter acesso a ela. Desde 2009 que o estado de Pernambuco não incentiva projetos que não deem retornos sociais (decreto do governador Eduardo Campos), por exemplo quando o Cine Pe é incentivado ele tem que dar alguma contrapartida à população, como mostras gratuitas, por exemplo - eles fazem para alunos das redes públicas. Também não acredito em filmes como puro entretenimento, para fazer bilheteria, isso já temos muito vindos dos EUA e até aqui mesmo no Brasil. O papel do estado deve ser de promover a diversidade e pluralidade das produções... Aí está incluída a contra-hegemonia, visto a dominação cultural imposta a séculos, não só pelos estrangeiros, mas também pelas camadas mais ricas da população, que pasteuriza e enquadra em fórmulas pré-estabelecidas a arte... A arte, ao meu ver serve para transcender, questionar e modificar a sociedade - e enquadrada, padronizada perde a sua principal função (FRANCINE, 2013).

Um posicionamento oficial que não coloca o lucro como motor central da produção dos filmes é certamente um alento. O que não significa dizer que o "filme de arte" esteja mais fora do mercado do que o "filme com pretensões comerciais". O que é radicalmente diferente, na maioria das vezes, é a forma de acesso e a valoração dos seus respectivos circuitos; como essa produção vai ser oferecida, como ela é valorada socialmente, como se pode mensurar seu alcance. Por último, vale notar que essa produção também é capitalizada pelo estado, como já observamos a respeito de outros períodos em que o incentivo às artes esteve em alta. Sendo algo dinâmico, é sempre uma questão de estar atento aos fluxos entre arte e mercado, pois favorecendo-se o que é exceção em um momento, pode-se acabar criando uma nova regra.

⁶⁰ Diretora do Festival Cine PE, junto com seu marido Alfredo Bertini.

2.2 Estrutura do Edital

Atualmente, a verba para realização do *Edital do Programa de Fomento ao Audiovisual do Estado de Pernambuco* vem do ICMS (imposto sobre operações relativas à circulação de mercadorias e sobre prestações de serviços de transporte interestadual, intermunicipal e de comunicação) arrecadado da Celpe (Companhia energética de Pernambuco). A empresa foi privatizada em 2000 e comprada pela holding Neoenergia⁶¹ (Consórcio Guarani, na época), a mesma que controla as distribuidoras Coelba, na Bahia; e Cosern, no Rio Grande do Norte, além de outros negócios relacionados à geração e distribuição de energia no país⁶². As flutuações experimentadas pelo setor, então, estão intimamente ligadas aos recursos destinados ao audiovisual. Desde que começou, esse recurso aumentou de dois milhões de reais para onze milhões e meio, quase alcançando os doze milhões reivindicados pela categoria quando de sua primeira carta, em 2007:

...desde o início do Edital a gente aumentava em 2 milhões a cada ano... Ele mesmo (Eduardo Campos) dizia, todo ano: “Vamos aumentar em mais 2 milhões”. Se ele não pudesse ir presencialmente ao anúncio, ele mandava um Assessor ou o Chefe da Casa Civil que já dava o recado... E neste edital de 2011-2012, surpreendeu a todos, colocando R\$ 3,5 a mais, passamos de R\$ 8 para R\$ 11,5 milhões. Neste último ano (2012) mantivemos o valor de R\$ 11,5 milhões, a gente não tinha verba pra aumentar porque, além da seca que atinge grande parte do Estado, o nosso Funcultura, ele é constituído pelo dinheiro que vem do imposto da Celpe e a gente teve, com essa redução das tarifas de energia assinada pelo governo federal, um prejuízo grande do setor elétrico. O fundo não vai aumentar esse ano, nem aumentou ano passado. É até provável que ele caia, mas mesmo assim não reduzimos o dinheiro dos editais. Provavelmente a gente vai ter que botar o dinheiro do Tesouro pra atender e cobrir todos os projetos, mas é uma determinação política de não retroceder, pelo menos. Se não avançar nesses aportes, retroceder, jamais! Com a seca temos cortes de orçamento em todas as Secretarias, mas esses estão sendo feitos em outras despesas da Cultura, não nos investimentos para o Funcultura (FRANCINE, 2013).

Diferentes instâncias do Governo do Estado de Pernambuco participam em uma ou mais etapas do andamento do edital, mais ou menos intensamente: a Coordenadoria do Audiovisual

⁶¹ Do qual fazem parte PREVI (Caixa de Previdência dos Funcionários do Banco do Brasil) com 49%, IBERDROLA com 39%, BB-BI (Brasilcp Capitalização S.A.), com 12%. A IBERDROLA é uma empresa espanhola, uma das cinco maiores no ramo energético do mundo, com investimentos em quarenta países. Em 2011, o faturamento da Neoenergia foi da ordem de quatorze bilhões de reais, sendo R\$ 1,55 bilhões de lucro líquido. Consultar: <http://www.neoenergia.com/ri/file/download/1.pdf>

http://www.celpe.com.br/ARQUIVOS_EXTERNOS/Relatório de Sustentabilidade 2011;;20121011.pdf

⁶² O grupo também é dono da concessão para construção e comercialização da energia da Usina Hidroelétrica Baixo Iguaçu, no rio Iguaçu (PR), possui 50% dos nove parques de geração de energia eólica a ser construídos no RN e PE em 2013, possui 10% o capital social da Norte energia S.A., empresa constituída para explorar a concessão para construção e comercialização da Usina Hidroelétrica de Belo Monte.

da Diretoria de Políticas Culturais da Secretaria de Cultura⁶³ (que convida as Comissões Técnicas e Temáticas do edital), a Comissão Deliberativa do Funcultura⁶⁴, o departamento jurídico da Secretaria de Cultura, a Secretaria da Controladoria Geral do Estado⁶⁵, a Secretaria da Fazenda e a Companhia Editora de Pernambuco (CEPE)⁶⁶, órgão ligado à Casa Civil e que publica o Diário Oficial de Pernambuco.

A Coordenadoria do Audiovisual tem um papel central. É sua a equipe responsável pelo bom andamento do trâmite de todo o edital - da escritura ao acompanhamento dos projetos. Ela lida diretamente com as entidades representativas dos realizadores e com os órgãos do governo. Ainda assim, ela é a ponta de um processo, que depende da aprovação ou do movimento (no caso da publicação do Diário Oficial) dos órgãos citados.

A Comissão Deliberativa do Funcultura é a mesma para todas as linguagens, ainda que o edital do audiovisual seja separado do Funcultura Independente, edital que abriga as demais linguagens artísticas. Sua finalidade é deliberar sobre aprovações dos projetos submetidos ao Funcultura, assim como acompanhar e julgar quaisquer pedidos de modificação dos projetos, em suas reuniões mensais. É composta por dezesseis membros, sendo seu Presidente o Secretário de Cultura. O restante dos quinze membros vem de indicações que partem de três lugares: cinco indicados pelo governador, cinco de instituições culturais e mais cinco de entidades representativas dos artistas e produtores culturais. As instituições culturais e entidades representativas devem indicar seus nomes a partir da participação em um Edital de Convocação anual, realizado pela Secretaria de Cultura⁶⁷. Já participaram dessa comissão sujeitos indicados pela ABD-PE/APECI, IPHAN, União Brasileira de Escritores, Centro de Arte e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (CAC), Associação Carnavalesca dos Caboclinhos Índios de Pernambuco, Secretaria da Casa Civil e muitas outras entidades, formando gestões bastante heterogêneas, que não obrigatoriamente possuem a expertise de julgar um projeto de uma linguagem específica, criando a necessidade de constituir uma nova comissão, que julgaria os projetos submetidos ao edital:

⁶³ Disponível em: http://www.fundarpe.pe.gov.br/fundarpe_sec_cult_diretorias_politicas.php

⁶⁴ Disponível em: http://www.fundarpe.pe.gov.br/fomento_funcultura_comissao.php

⁶⁵ Disponível em: <http://www.pe.gov.br/secretarias/secretaria-da-controladoria-geral-do-estado/>

⁶⁶ Disponível em: <http://www.cepe.com.br/>

⁶⁷ Disponível em: <http://fundarpe2.achanoticias.com.br/convocatoria-da-comissao-deliberativa-do-funcultura-2013>.

(...) a gente conseguiu colocar no nosso Decreto (...) uma comissão que se chama Comissão Técnica Temática que analisa os projetos e subsidia a Comissão Deliberativa com conhecimento de causa, propriedade no assunto, e só depois os projetos são vistos e homologados pela Comissão Deliberativa, e geralmente eles respeitam as deliberações dessa comissão específica, de notório saber. Mas ainda assim, se não tivesse essa entidade deliberativa, talvez fosse mais tranquilo, o julgamento. Por outro lado, a gente sabe que o controle social desses fundos é uma coisa importantíssima, então a gente tá naquela encruzilhada: nem quer, de fato, acabar a deliberativa, que é uma comissão que tem poder sobre o Fundo e de ver, monitorar e de fiscalizá-lo e tudo, e isso é importantíssimo... Mas também temos que garantir que os projetos sejam julgados por pessoas que de fato tenham conhecimento das áreas específicas (FRANCINE, 2013).

As Comissões Técnicas e Temáticas são compostas por quatro membros, sendo um obrigatoriamente da comissão deliberativa do Funcultura e os outros três, sugeridos pelas entidades representativas do audiovisual em Pernambuco. Os membros devem ser obrigatoriamente de outros estados do país. Cada um recebe uma tabela com itens a ser julgados no edital e seus respectivos pesos. Atualmente, são cinco comissões, divididas entre as nove categorias do edital, da seguinte forma: longas-metragens, curtas-metragens e produtos para televisão, cada categoria com uma comissão; difusão, formação, pesquisa e preservação com uma comissão só e Revelando os Pernambucos⁶⁸ e cineclubismo, também com uma só comissão. Entre as pessoas que já participaram de comissões de julgamento, estão intelectuais, produtores, cineastas, programadores e curadores de mostras e festivais, vindos de todas as regiões do país, de diferentes idades e campos de atuação.

O estabelecimento dessa comissão técnica e temática potencializa uma troca que já acontece entre os coletivos de realizadores. É um avanço, sem dúvida, pois tal instância está, em tese, muito mais conectada com questões sensíveis do que a instância deliberativa, de cunho mais regulador. Entretanto, a existência das duas comissões coloca automaticamente uma questão estrutural, a distância entre o centro tomador de decisões e os anseios presentes nos projetos. Consideramos que o estabelecimento da comissão técnico-temática ajuda a atenuar essa distância, ao mesmo tempo que a revela. Seria interessante que os membros da comissão deliberativa tivessem que acompanhar os filmes em sua inteireza, pudessem debater sua importância social, saindo do seu aspecto estritamente jurídico, experimentando um movimento análogo ao do realizador, ao propor seu filme.

⁶⁸ Categoria reservada a curtas e difusão de baixíssimo orçamento, dividido entre doze Regiões de Desenvolvimento (RD) no estado. Inspirado no projeto Revelando Brasil, do MinC, em parceria com o Instituto Marlin Azul.

3. O Projeto/Filme e a Trajetória de Pacific

Por essa descrição podemos perceber que o bom funcionamento do edital está ligado a uma disposição para o diálogo e criação de uma sintonia entre estado e entidades representativas. Mas como essa política pública de cultura pode transcender seus atores atuais, pessoas físicas e se fixar como algo perene? Um projeto de lei que assegure os recursos para o audiovisual será suficiente para assegurar uma visão de fomento que não está visando prioritariamente o mercado? E mais, como a atual política implantada tem sido capaz de atender a arranjos produtivos que escapem aos tradicionalmente colocados por esse mesmo mercado e que possam, na qualidade de arte, como se referiu Francine, "questionar e modificar a sociedade", sem ser "enquadrada, padronizada"?

A organização dos produtores e realizadores, através de suas entidades, tem encontrado um terreno fértil na relação com o Estado. Não há, no texto do edital, nada que sugira um direcionamento estético ou temático, além de um Parágrafo Único no Artigo Primeiro do Capítulo I, Do Objeto: "Os projetos deverão abordar temática e valores culturais que expressem características brasileiras". É um parágrafo muito vago, a julgar pela variedade temática dos projetos que já foram premiados. Entretanto, ao examinarmos o texto do edital e do formulário, encontramos algumas pistas que gostaríamos de trazer para discussão.

Sem pretensão de esgotar os questionamentos colocados, partiremos para explorar questões suscitadas a partir da conexão entre projeto/filme de *Pacific* e o Edital de Fomento - seu texto e seu formulário de inscrição. Esse cotejo, esperamos, nos permitirá discutir algumas questões técnicas e estéticas, e também como pode haver uma modulação mútua. Pensamos que uma noção que nos pode ser útil vem dos conceitos molar e molecular, como colocam Gilles Deleuze e Félix Guattari, sendo que: "as duas formas não se distinguem simplesmente pelas dimensões, como uma forma pequena e uma forma grande; e se é verdade que o molecular opera no detalhe e passa por pequenos grupos, nem por isso ele é menos coextensivo a todo o campo social, tanto quanto a organização molar". O edital se constitui através de relações molares e moleculares, em suas demandas geralmente formadas de segmentaridades mais duras, de feição industrial, e com os fluxos propostos por outros arranjos produtivos, praticados pelos filmes:

Toda sociedade, mas também todo indivíduo, são pois atravessados pelas duas segmentaridades ao mesmo tempo: uma molar e outra molecular. Se elas se distinguem, é porque não tem os mesmos termos, nem as mesmas correlações, nem a mesma natureza, nem o mesmo tipo de multiplicidade. Mas se são inseparáveis, é porque coexistem, passam uma para a outra, seguindo diferentes figuras, mas sempre uma pressupondo a outra. Em suma, tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo macropolítica e micropolítica (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 90).

Se existe essa indissociabilidade entre os dois campos é porque os arranjos existentes na cadeia da produção cinematográfica não podem prescindir completamente de uma estrutura e uma retórica industriais (que sejam capazes de mobilizar os vários poderes que operam no estado) para sua existência em alguns níveis; ao mesmo tempo em que também desafiam essa estrutura, propondo diferentes maneiras de operar na realização e difusão dos filmes, demandando outras formas do Estado de potencializar essa produção. Ou seja, não basta que o dinheiro esteja disponível, é necessário que as leis e a burocracia ligadas aos setores que estão conectados ao instrumento modifiquem suas maneiras de entender os filmes como uma produção diferenciada na atividade humana.

Se começamos o capítulo com ênfase na música-tema de *New York New York*, foi com o objetivo de ressaltar a força de um imaginário centralizador que o cinema industrial possui e que atua em níveis molares e moleculares. Quando a música toca no prólogo do filme, ela soa como fazendo parte de certo *locus* próprio, ainda que requeitado, do ramo do entretenimento. Esse imaginário atua num nível molecular, quando por exemplo os passageiros do navio encenam para seus afetos uma paródia com a música *My heart will gon on*, de *Titanic* (1997, James Cameron⁶⁹) na proa do navio⁷⁰; mas também atua em nível molar, como na entrada triunfal do governador do Estado no cinema São Luiz ao som de *Moon River*, outra trilha sonora clássica, como já apontamos, do filme *Bonequinha de Luxo*. Apesar dessa última ocorrência também soar como paródia, haja vista o descompasso entre o valor de representação envolvido na música e o cinema produzido no estado, não estamos querendo determinar seus efeitos - diferentes em cada ocasião - passíveis de deslocamentos, como o própria filme coloca. Nesse último exemplo, modos de produção completamente diversos encontram-se em uma solenidade promovida pelo Estado: por um lado, era o anúncio de mais verbas para uma produção de contornos pós-industriais; por outro, mantém uma organização estética em seu cerimonial que celebra, em primeira instância, um tipo de produção completamente industrial. Ou antes, o que o espectador entende que só pode se apropriar como paródia, o estado vê como um ideal a ser alcançado.

⁶⁹ Aliás, um dos diretores que mais simboliza o cinema industrial na contemporaneidade.

⁷⁰ Segundo o realizador, existiam muitas cenas similares, feitas por famílias diferentes, remetendo à mesma cena.

São essas relações que constituem o desafio do filme, ao nosso ver, que se coloca entre as expectativas de um projeto estético pré-estabelecido (o edital); as demandas de um mercado que tenta organizar a experiência (o cruzeiro) e de formas expressivas a serem inventadas, que não estejam dadas antes de vivenciar a experiência (o filme).



3.1 Deslocando o Objeto

A trajetória do projeto que vai culminar no filme *Pacific* entra em contato com o edital em duas ocasiões distintas: inicialmente, através de um projeto chamado *Cruzeiro*, foi contemplado como pessoa física na categoria curta-metragem - documentário do II Concurso do Programa de Fomento à Produção Audiovisual de Pernambuco - edição 2008/2009, com o valor de sessenta mil reais. Em outro momento, no IV Edital, foi premiado como o já longa-metragem *Pacific*, finalizado em digital, na categoria distribuição, dessa vez através da pessoa jurídica da Símio Filmes, com o valor de cento e vinte e seis mil reais:

Então o filme foi inscrito como curta por isso: porque eu sabia que com sessenta mil reais eu conseguiria financiar a ida das pessoas até o navio, o cachê pra pagar as pessoas (que cederam as imagens), que acabamos nem pagando, pois as produtoras acharam que não era necessário, mudaria a relação; e conseguir uma graninha pra ficar editando uns três, quatro meses. Depois da primeira viagem, uma viagem experimental, de pesquisa (foram quatro ao total, todas antes da premiação do edital, viagens que eu banquei com dinheiro meu e de outros projetos. A premiação do edital me possibilitou ressarcir esse dinheiro), que serviu pra dizer: sim, temos material! Sim, as pessoas estão dispostas a ceder o material pra gente! As três viagens seguintes aconteceram enquanto o filme tava tramitando no edital. Então eu fui pro *pitching* defender um projeto o qual já tinham sido feitas as viagens, já tinha o material, mas não sabia ainda se rendia um longa. Então o filme tava sendo inscrito como curta por cautela. Enquanto iam sendo percorridas essas instâncias de avaliação do edital, já tínhamos o material captado, já tínhamos financiado com recursos próprios a ida das meninas, mas não sabíamos ainda que era um longa. Somente depois de três meses do filme ter sido aprovado, quando parei pra ver o material, foi que eu percebi que o filme realmente podia ser um longa (PEDROSO, 2013).

Chama nossa atenção que o projeto, nas duas vezes em que é submetido ao edital, crie uma situação onde seu contrato inicial não é concretizado plenamente de acordo com o texto do edital. Primeiro, o projeto foi submetido para a realização de um curta-metragem digital, no valor de sessenta mil reais. Com esse valor, foi finalizado como longa-metragem digital. Ao acessar o edital novamente, pleiteou a distribuição do filme, sendo contemplado com cento e vinte e seis mil reais. Nesse momento, um novo desvio: o edital indica que a distribuição deve acontecer prioritariamente para salas de cinema, visando alcançar o maior público possível. É uma “estratégia semântica”, segundo Francine, já que “prioritariamente não significa exclusivamente”, como faz questão de frisar, reconhecendo que o filme fez uma carreira muito bem sucedida com a distribuição que escolheu, começando por sessões em escolas públicas. O caso de *Pacific* nos apresenta uma situação em que o desvio ocorreu de forma relativamente tranquila. Em outras situações, esse tipo de desvio cria uma situação em que a decisão não passa só pela equipe do filme, mas depende da compreensão da Comissão Deliberativa do Funcultura, intermediada pela ação da Coordenadoria do Audiovisual:

Em alguns casos a gente pede que você faça um curta, nem que seja pra constar aquele produto, porque senão, você "desloca o objeto". Aí, por exemplo, quem é curta, vai ter que finalizar com o dinheiro do curta, porque ele já se comprometeu a finalizar com aquilo, mas se virou um longa aí a gente diz "não, você apresenta o curta, mesmo que não seja pra botar na rua, mas internamente e aí a gente, depois de sido aprovado e passado aqui, você vai poder concorrer a uma finalização, ou uma distribuição de longa. Outros dois filmes, inclusive, que foram feitos nesse sistema (Edital Ary Severo/Firmo Neto⁷¹) de 80 mil, que agora estavam pedindo no edital dinheiro pra finalizar (mais 50 mil) foram negados, inclusive, com respaldo jurídico. O objeto da gente com esse edital específico era um filme que se realiza com 80 mil do começo ao fim. (...) Se depois, com as imagens ele quiser fazer um longa, aí a gente faculta que seja feito, mas sem isso não pode, a gente corre um risco de responder a um processo administrativo, porque tá dando dinheiro pra mesma coisa, duas vezes. São situações diferentes. Cada caso é um caso. Acho que quem tá julgando tem que ter sensibilidade e quem acompanha e monitora os projetos também, pra perceber suas singularidades (FRANCINE, 2013).

A situação de *Pacific* não era inédita. Além da experiência pioneira de *Amigos de Risco*; *Um Lugar ao Sol* (Mascaro, 2009) e *A Balsa* (Pedroso, 2009), também sofreram mutações parecidas. Esses dois primeiros, contemplados para produção de curta-metragem com finalização em 35mm, tem desfechos diferentes. Mascaro aprovou um curta-metragem em 35mm através do Ary Severo/Firmo Neto e entregou um longa digital. Sua justificativa passava pelo fato de que estava entregando um produto que, pensando na hierarquia do mercado, era mais valorizado, oferecendo mais visibilidade e possibilidades de circulação. O caso de *A Balsa* foi diferente, pois sua duração de média não agregava o mesmo valor. A solução pensada por Pedroso foi propor uma distribuição diferenciada, lançando o filme com debate em cinco escolas públicas e uma tiragem de mil cópias, além de disponibilizar o filme na internet, através de um blog⁷².

Após essas experiências, outros filmes seguiram o mesmo caminho. Todas as histórias semelhantes que pudemos perceber, curiosamente, vieram de proposições de coletivos⁷³. Assim aconteceu com *Vigias* (2007), premiado no edital Rucker Vieira, e *Eles Voltam* (2012), ambos de Marcelo Lordello (Trincheira Filmes). Este último foi contemplado no edital do Funcultura de 2007 como curta-metragem de ficção, e em 2010 com incentivo para finalização já como longa-metragem, recebendo duzentos e cinco mil reais. Sobre *Eles Voltam*, Lordello relata que o projeto enviado como curta já era pensado como prólogo de um filme mais longo. Entre o resultado do primeiro edital e a filmagem (o que só aconteceu em 2010), o realizador fez outros curtas⁷⁴, realizados como forma de experimentar algumas estratégias narrativas e de produção. Lordello destaca sua experiência como assistente de direção de *Amigos de Risco* de Daniel Bandeira e

⁷¹ Essa categoria é financiada pela Prefeitura de Recife em parceria com o Governo do Estado. Chamava-se Concurso Ary Severo/Firmo Neto de Roteiros, e desde 2010 foi incorporado ao Edital do Funcultura.

⁷² Disponível em: <http://docbalsa.blogspot.com.br/>.

⁷³ A exceção à regra é o filme *Ferrolho* (2013) de Taciano Valério, de Caruaru.

⁷⁴ *Fiz Zum Zum e Pronto e N° 27*, ambos de 2008.

principalmente o aprendizado junto aos companheiros da Trincheira como fatores decisivos para insistir no projeto de longa *Eles Voltam*, com os meios que tinha à mão. Diferente das outras experiências, Lordello afirma ter passado por alguns desafios burocráticos para conseguir finalizar o filme. Com *Vigias* as dificuldades burocráticas também estiveram presentes. O edital que permitiu a feitura de seu filme exigia a apresentação de um curta-metragem, a ser exibido na TV Brasil. Segundo Lordello, não houve nada a fazer além de entregar uma cópia nos moldes do edital, sob seus protestos, que considera que o seu filme, de fato, é a versão finalizada em setenta minutos.

Marcelo Lordello faz parte da Trincheira Filmes, junto com Leonardo Lacca e Tião, grupo que completa dez anos em 2013. Lacca e Tião também passaram por situações parecidas com seus filmes, com variações. Tião foi contemplado no segundo edital com um curta-metragem de ficção, chamado *Animal Político* (cujo personagem principal é uma vaca) e conseguiu no quinto edital o financiamento para finalização do filme, agora longa-metragem:

Antes de começar a rodar, fiz um tratamento no roteiro e o filme já se apresentava bem maior. Por ter recursos para a produção de um curta, além de fatores complicadores na produção como o clima, número de locações, dinâmica de filmagem da vaca, precisamos rodar em algumas etapas espaçadas. No meio tempo eu voltava pro roteiro ou pra montagem e tentava ir melhorando o filme, reescrevendo *offs* ou pensando em novas sequências. Acho que esse tempo de gestação vai ser muito importante pro que o filme será no final do processo. Pra mim, só foi possível fazer esse filme em um grupo. Acredito que eu não teria força pra levar esse projeto por tanto tempo "sozinho". Seria muito difícil, por exemplo, ter um produtor durante todo esse tempo, com todas as demandas específicas de filmar com um animal durante todo esse tempo, ou ter um fotógrafo durante o filme todo, com o dinheiro que a gente tinha (LORDELLO, 2013).

Sobre esse caso específico, relata Francine:

(...) (Tião) passou um texto extensíssimo dizendo que não podia mais ser um curta e pedimos: "então mande as imagens e tudo, que a gente vai analisar". Eu dei meu parecer e defendi na comissão deliberativa do Funcultura, não foi uma decisão individual. Mas fui lá defender e dizer "olha, a pessoa que tá com esse projeto precisa dessa mudança..." mostrei as imagens. A gente tem reuniões bem extensas quando é uma mudança dessas, que muda o objeto. Nem sempre é facultado, mas a gente procura sempre, atender às demandas da produção (FRANCINE, 2013).

Já o caso de Lacca é revelador do que significa a segmentação das categorias do edital ou da "cadeia viva" do audiovisual, como aludiu Francine, condição que facilita que esses projetos possam ter "deslocado seus objetos". Independente de ser um curta ou longa, pode-se optar por pleitear o incentivo para a realização de um filme com todas as suas etapas - desenvolvimento, produção, finalização, distribuição - ou optar por uma por vez. Ou seja, embora a formatação do edital remeta a uma forma industrial, com todas as etapas da fabricação padrão de um filme, a

possibilidade de acessar cada etapa isoladamente coloca outras possibilidades para os realizadores. Lacca aprovou a finalização de *Ela Morava na Frente do Cinema* (2011) como curta-metragem, no valor de aproximadamente quarenta e cinco mil e finalizou um média-metragem⁷⁵; e recentemente aprovou a finalização de *Seu Cavalcante* (em fase de finalização) como longa-metragem, com setenta e cinco mil reais. Sobre esse último, fala Lacca:

Eu só pedi finalização mesmo porque o processo de produção é muito íntimo e alternativo, imprevisível. Não teria como propor isso a um edital de cinema. Talvez um de artes plásticas, não sei. Até porque o processo do filme é totalmente de se descobrir fazendo o filme. Imagens despretensiosas que vão tomando um corpo. Filmo ele há uns 10 anos. Não teria como prever. Quando percebi que o material seria suficiente, pedi finalização. Mas, ainda é difícil abandonar o ato de filmá-lo de vez em quando. E novas ideias foram surgindo. Decidi arcar com tudo e se for pra filmar algo que precise produção mesmo, seria por conta própria (LACCA, 2013).

Essa segmentação de molde industrial, mas que apresenta uma faceta flexibilizadora na relação com o edital, é comentada por Mascaro como uma conquista dos realizadores, que conseguiram sensibilizar o estado para perceber que “segmentar é perceber a dinâmica da produção local”:

(...) que não é só concebida a partir de edital e não é só concebida dentro de uma lógica industrial, existe uma produção à margem que de alguma forma pode recorrer à esfera institucional do edital para potencializar alguma das fases e não tudo ou nada, sabe? E eu acho isso muito bom. Tem projetos que você diz assim: vou fazer um filme doído e não quero nem depender de edital para não me comprometer em ter que finalizar um filme e entregar, entendeu? Eu posso fazer um filme doído e se o resultado da experiência me conforta como realizador, eu posso tentar um prêmio adicional pra contemplar uma das fases que eu necessito e que agora me sinto confortável para pedir, porque na lógica dele talvez não rendesse filme nenhum (MASCARO, 2013).

Gabriel Mascaro acessou o fundo para finalização/distribuição de *Um lugar ao Sol* no segundo edital, no valor de cento e vinte mil reais. Além de exibição em salas de cinema através da Sessão Vitrine⁷⁶, a verba foi utilizada na elaboração de um material pedagógico destinado às escolas de ensino médio, elaborado por Rachel Ellis (produtora do filme). Também distribuiu o filme *Avenida Brasília Formosa* (que já destacamos como financiado pelo programa DocTv e distribuído com verba do Funcultura), este contando com uma publicação com artigos acadêmicos e estratégias de distribuição diferenciadas, inclusive em parceria com *O Céu sobre os Ombros* - estratégias essas que serão melhor abordadas no capítulo seguinte. Em relação a esses deslocamentos, pondera Pedroso:

⁷⁵ A Ancine considera como curta-metragem obras com até quinze minutos. Muito embora alguns festivais consideram, por vezes, uma obra de trinta minutos como curta-metragem.

⁷⁶ A Sessão Vitrine será abordada no próximo capítulo.

...a gente agia mais em relação à nossa consciência do que propriamente pra atender a instrumentos legais de fiscalização, de patrulha do que tava sendo feito com o dinheiro. O filme ficou pronto, virou outro produto, então vamos tentar, cada um de acordo com suas crenças pessoais, encontrar formas de negociar isso com o Estado. Foi muito mais uma conversa protocolar. Entreguei um calhamaço de papéis, com fotos que a gente fez e tudo certo, sem propriamente uma conversa (PEDROSO, 2013).

A existência do grupo de realização acaba por criar uma camada situada entre a vontade individual de realizar um projeto e o contrato estabelecido com o Estado. Camada capaz de criar novas regras, embalada por sua própria produção, a partir da observação dos processos na sua singularidade, colocando questões para as duas outras pontas citadas. O realizador coloca seu projeto para o grupo, que pode opinar, permitindo que o potencial criativo de seus cúmplices se efetive. Ao mesmo tempo, o grupo o empodera na relação com o Estado, podendo pensar juntos soluções para determinados entraves burocráticos, explorando alternativas, criando volume para que essas reivindicações não sejam fato isolado, mas constituintes de uma nova forma de produzir. É como se Josef K. não estivesse mais sozinho.

3.2 Equipes

Outro ponto de inflexão, ao nosso ver, diz respeito à configuração das equipes. Existe a obrigatoriedade de oitenta por cento da equipe ser pernambucana, ou residente há no mínimo um ano em Pernambuco. E o edital acaba criando um sistema de hierarquia na sua distinção de funções. A começar pelos proponentes, que, no caso de ser pessoa física, para qualquer categoria de produção audiovisual (curta ou longa), só podem ser o diretor ou o produtor. Para os longas-metragens, são solicitadas à empresa produtora cartas de anuência da equipe principal, adicionando o roteirista aos dois já citados, que são definidos em suas funções:

I -Diretor (para todos os produtos audiovisuais) e/ou roteirista (para a linha de desenvolvimento de projetos): é aquele que responde pela criação e qualidade artística do projeto, que roteiriza ou dirige, artística e tecnicamente, a equipe de produção e o elenco, por meio da análise e interpretação do roteiro do filme, adequando-o à sua realização de acordo com os prazos e condições estabelecidas neste Edital;

III - Produtor: é aquele que assume a responsabilidade técnica pelo projeto e seu desenvolvimento de acordo com as condições e prazos estabelecidos neste Edital.

Apesar de bem abrangentes, há uma diferença grande no tratamento dado aos dois papéis. Cabe ao diretor ocupações como "criação", "qualidade artística", "análise", "interpretação". Também existe uma preocupação que ele tenha alguma consequência com o projeto, pois ele deve adequar o roteiro aos "prazos e condições" do edital. Por outro lado, o

produtor é mais facilmente definível como alguém que possui uma responsabilidade técnica. Sabendo que as definições são importantes, pois trata-se de um documento oficial, aqui percebe-se como a técnica é claramente secundária em relação ao poder de criação de um artista, pois é um a mais. "Artística e tecnicamente" para o diretor; só "tecnicamente" para o produtor. Essa discussão da técnica já foi colocada no capítulo anterior, através de Simondon, mas poderia ser feita em muitas etapas da produção cinematográfica. Em uma equipe, ela pode definir quem participa dos aspectos "sensíveis" do filme e quem participa dos aspectos "meramente operacionais", como se houvesse possibilidade de distinção entre eles, sendo que ambos concorrem para a feitura de um mesmo filme.

As possibilidades de formatos que uma equipe de cinema pode assumir são infindáveis. Já observamos isso nas experiências dos coletivos que ressaltamos historicamente - Medvekin, Dziga Vertov, Zanzibar. Para além dessas experiências instantâneas, existem exemplos de equipes-padrão, herança de um sistema industrial de produção hollywoodiano, com profissionais responsáveis por campos muito especializados e segmentados - onde a descrição das funções disposta pelo edital encontraria um ambiente ideal. Ao mesmo tempo, ao observar com mais proximidade a trajetória de alguns autores, temos exemplos de equipes compostas de um só indivíduo, como no cinema de Stanley Brakhage ou Jonas Mekas. Entre esses dois extremos, várias configurações: as em que o elenco é parte da equipe - John Cassavetes⁷⁷, Chantal Akerman; que se acompanham por muitos anos, com alguns de seus membros ocupando a mesma função a vida inteira - Ozu; equipes sem funções ditas básicas, como roteirista, ou pelo menos sem um roteiro tradicional - Godard. O arranjo das equipes não garante um resultado determinado em termos de filme, embora condicione alguns fatores, como agilidade da equipe, interação entre seus membros, custos operacionais.

Sobretudo, as equipes dos filmes que estamos investigando apontam para uma urgência de estar no mundo com o cinema. As subjetividades são atravessadas pelas imagens e os modos de se acompanhar como equipe tendem a refletir uma busca por aliar um modo de vida ao modo de trabalho. Diferente de um modo industrial de produção, que delimita o campo de ação dos indivíduos como em uma linha de montagem, a cooperação faz parte do que se chama profissionalismo e horizontaliza as relações. Prescindir de hierarquias não é prescindir de responsabilidades, onde cada componente vai continuar tendo um olhar mais dedicado a uma ou mais funções, já que as equipes, mais reduzidas, apresentam funções que dependem da especificidade do projeto.

Os grupos tornam-se centros de atração e os filmes consolidam as parcerias. As funções passam a ser demandadas por um processo que é posto em movimento, que está em constante

⁷⁷ Cassavetes, aliás, que mereceria um estudo sobre as muitas formas de resistência para existir e fazer "cinema de equipe". Nossa pesquisa não foi capaz de localizar nenhum estudo nesse sentido.

fricção com o real e precisa responder a ele de acordo com a necessidade. Em *Eles Voltam*, Lordello acaba assumindo as funções de direção, fotografia e produção por um motivo que é completamente alheio ao mecanismo de funcionamento do filme – sua protagonista Malu (Maria Luiza Tavares), pré-adolescente, estava crescendo. Esse tipo de urgência, não negociável, fez com que Lordello acumulasse as funções e contasse com a equipe disponível a cada momento de filmagem.

Portanto, podemos afirmar que produtor e diretor não possuem funções tão delimitáveis e estanques. O realizador se torna uma espécie de guardião do desejo que norteia o filme, aquele que vai zelar para que o acontecimento se efetive em sua máxima potência, sem se dobrar por um sentimento de urgência exterior ao próprio filme. O que significa ter que lidar com os acasos e fazê-los trabalhar em favor do filme.

O caso de *Câmara Escura* (2012) é outro exemplo. Pedroso (e a equipe do filme, que inclui Luiz e Ricardo Pretti, da Alumbramento, todos em cena) abandona caixas na porta de casas da classe-média alta de Recife, tocando a campainha e fugindo em seguida. Dentro de cada caixa há uma câmera que já está filmando. Ao abrirem a porta, as pessoas se deparam com aquele "presente". Algum tempo depois, a equipe retorna ao portão das casas e toca a campainha. Explicando a situação, pede para entrar. A maioria das pessoas não responde. Em uma dessas incursões, os donos da casa chamam a polícia. Quem é intimado a ir à delegacia é o diretor, produtor, roteirista, "projetista" e montador Marcelo Pedroso, acompanhado do técnico de som Rafael Travassos. Lá, consegue filmar sua conversa com um policial, cena final do filme. As imagens que constituem o restante do filme são imagens incertas, vacilantes, de pessoas tentando lidar com seus altos níveis de paranoia e a "surpresa". Como em *Pacific*, há algo mais amplo a ser observado, que passa pelas relações público-privado nas cidades, pelo grande negócio que se tornou a "indústria do medo", e também faz pensar sobre o estatuto das imagens que geramos - primeiramente no texto de abertura do filme, de autoria de Stanley Brakhage: "Recuperar, para além das leis da perspectiva e outras mediações, as aventuras da percepção". Depois, percebendo três possibilidades de captação de imagem, ou três mediações, que estão acontecendo simultaneamente: a câmera de uma equipe de cinema, a câmera amadora que está no fundo da caixa (armadilha? olho espetacular? olho inumano?) e a câmera de vigilância que pertence a uma das casas, mirando e vigiando a rua.

Entre os exemplos que problematizam uma ideia tradicional de equipe, vale destacar *Estrada para Ythaca* (2010), da Alumbramento. Como aponta Eduardo Valente em debate da mostra *Cinema Brasileiro Ano 2000, 10 Questões*⁷⁸:

⁷⁸ A mostra reuniu quarenta e cinco longas brasileiros da primeira década do ano 2000, em torno de dez questões, sendo esse debate dedicado justamente às marcas estéticas que tais arranjos produtivos podem sugerir: "Ação entre amigos: opção, afirmação ou necessidade?". Entre os cinco filmes exibidos para essa questão estão *Amigos de Risco*,

é um filme onde quatro pessoas praticamente dividem todas as funções do filme. Não só cada um deles faz tudo, como todos eles fazem juntos tudo. As duas coisas são raras no cinema, principalmente no brasileiro, mas as duas juntas então são muito raras. Se você pegar a maioria das fichas técnicas que temos aqui, todas elas ainda têm um formato que atende a esse modelo clássico. *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* é um exemplo bem grande de mercado: direção, produção, roteiro, fotografia, montagem, cada um deles especialistas nessas áreas. Aí temos a ficha técnica de *Estrada para Ythaca*, que é a seguinte: direção, produção, roteiro, fotografia, montagem e elenco de Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti (VALENTE, 2011).

Em seu filme seguinte, *Os Monstros* (2011, Guto Parente, Pedro Diógenes, Luiz Pretti e Ricardo Pretti), o tema central é justo o descompasso entre o desejo de produzir arte e a prisão que um esquema de produção industrial (presente na forma de paródia de telenovela brasileira) oferece, conectado a valores que aprisionariam a liberdade de invenção dos indivíduos. A sequência final é composta por dois planos (catorze minutos, no total) onde toda a equipe entra em um transe audiovisual – os irmãos Pretti tocam, os primos Parente captam o som e a câmera de Ivo Lopes Araujo (que faz parceria com Victor de Melo) entra no improviso jazzístico. Essa catarse materializa a simbiose entre todas as funções presentes na produção do filme: atores, diretores, fotógrafos, técnicos de som, roteiristas, todos participam do improviso.

O que mais nos chama atenção nesses arranjos produtivos é sua capacidade de lidar com suas próprias limitações e tratá-las como potência. A ausência de uma centralidade muito rígida permite que as trocas possam fluir e todos compartilhem a responsabilidade e o ato criativo das obras. A nomeação das funções nos créditos dos filmes é quando observamos o retorno às exigências das descrições de funções do edital, é um apontamento de como aqueles indivíduos podem se situar no mercado, muito embora vários dos sujeitos possam exercer múltiplas funções, a depender do projeto. Observando bem, muitos nomes se repetem em funções distintas. Outras vezes a repetição é evitada, no intuito de valorizar o trabalho específico de alguém do grupo, como no caso da fotografia de *O Céu sobre os Ombros*, em que Ivo Lopes Araujo, diretor de fotografia e Sérgio Borges fazem as duas câmeras do filme, mas apenas o diretor de fotografia consta nos créditos. O mesmo ocorre com o crédito de montagem, onde figura apenas o nome de Ricardo Pretti. Sérgio narra que dois terços das imagens do filme, aproximadamente, são de autoria de Araujo, responsável pela câmera principal e pela iluminação (quando necessária) dos ambientes. Em relação à montagem, Borges conta que Pretti entrou no projeto após um ano das filmagens, encontrando um corte de aproximadamente três horas (montado

por Borges, com o auxílio de dois assistentes) e mais vinte horas de material sincronizado⁷⁹. Clarissa Campolina foi uma parceira durante todo o filme, creditada então como “Parceria Artística”, classificação criada pelos dois, que recoloca a questão que lançamos anteriormente: como o mercado pode dar conta dessas classificações? Como valorar essa contribuição, essencial para o filme, mas que não encontra sua “caixinha” no formulário do edital ou na ficha de inscrição do festival?

O caso de *Pacific* é um exemplo de formato não-convencional. Sua estrutura de equipe é quase uma “não-estrutura”, já que não possui, a rigor, um *set* de filmagem. O projeto aciona o edital cautelosamente, pleiteando para seu processo apenas o mínimo possível para sua realização, tendo sempre em vista possíveis complicadores. É interessante como o dispositivo do filme acaba denunciando a própria estrutura da qual faz parte. Assim como o navio, o projeto de financiamento público tem o seu roteiro prévio, ainda que este último seja negociável e tenha a possibilidade de ser reinventado a cada novo filme.

E não só em *Pacific*, como em todos os exemplos de filmes que trouxemos, a distribuição de cargos e valores como requisitada pelo edital vai sofrer novas distribuições quando o processo entra em curso. Cada processo terá suas inflexões próprias, suas demandas próprias. O trabalho do produtor, que poderia ser mais criativo, pois este opera em uma ida e vinda entre equipe e tudo o que está fora dela (o mercado, as instituições), acaba tendo bastante tempo tomado pela burocracia, principalmente no que se refere a prestações de contas, como veremos a seguir.



⁷⁹ Sendo imagem e som gravados separados, faz-se necessário o trabalho de sincronização. Hoje já existem softwares capazes de ajuda nesse serviço, embora nem sempre seja possível. *O Céu sobre os Ombros* foi gravado em fitas mini-dv, tornando ainda necessário o processo de captura para montagem com softwares de edição.

3.4 Orçamentos, Cronograma e Prestações de Contas

Esses três itens estão intimamente ligados, pois tudo que for indicado em um primeiro instante, no orçamento e cronograma, deve ser confirmado pela prestação de contas. Esses itens não podem ser uma previsão das situações que possam vir a acontecer, mas sua definição exata. A sucessão das etapas de produção, a duração do filme e os itens em um orçamento - que passarão a ser chamadas de "rubricas" ou "dotações orçamentárias" - devem ser, ao final, exatamente iguais à essa distribuição inicial. Por isso, a Coordenadoria do Audiovisual organiza, a cada edital, um encontro de todos os proponentes com a Controladoria Geral do Estado, órgão que recebe a prestação de contas final. Essa prestação de contas final é o momento de fiscalização sobre a entrega do produto, conferir se ele tem a duração pretendida, inclusive, ou se o proponente apresentará alguma justificativa sobre as alterações. Criar novas possibilidades, se abrir ao acaso e ter imprevistos ao longo do processo do filme, torna-se algo que não envolve apenas a equipe, mas que precisa ser chancelada pela Comissão Deliberativa, tanto em relação ao dinheiro quanto aos prazos, que acabam tornando-se uma coisa só, visto que o filme só está finalizado, para o Estado, quando a prestação de contas está encerrada legalmente:

...você não pode tirar um centavo (de uma rubrica) pra botar em outra sem que seja autorizado pela Comissão Deliberativa, que só se reúne, ordinariamente, uma vez por mês. Ou seja, você tá no meio de uma filmagem e sonha que precisa fazer coisas completamente legais - juridicamente falando mesmo -, e legítimas para o filme, que precisam ser resolvidas na hora - ou o filme para, e hoje não se pode fazer isso. O prazo é o seguinte: a gente faculta pra projetos de longa, até três anos, contando com todas as fases, com todas as prorrogações que ele pode ter. E pros curtas, o projeto vale por um ano e prorrogável por um ano. Porque a gente sabe que tem umas coisas que fazem o filme não acontecer. Como uma seca, por exemplo (FRANCINE, 2013).

A Coordenadoria do Audiovisual faz um papel de mediador no diálogo entre os proponentes do filme e a Comissão Deliberativa, já que um de seus membros pode vir da Coordenadoria. Francine relata que, com a volta do edital para o Funcultura (ele tinha sido facultado em suas duas primeiras edições com dinheiro do tesouro, por determinação do governador, como já comentamos), sua estratégia foi passar a integrar a Comissão Deliberativa, junto com outra pessoa da ABD, até o momento em que membros da ABD que fizessem parte da Comissão não pudessem mais concorrer ao edital. Essa sua determinação visava facilitar o trânsito dos projetos em questões muito específicas ao audiovisual e que poderiam representar um empecilho juridicamente, a depender da interpretação da Comissão:

Uma vez que eu tive que defender com uma senhora da comissão, ela dizendo que “esse povo do audiovisual não sabe fazer projeto porque fica pedindo remanejamento de rubrica toda hora”, eu disse... “amiga, veja só... esse projeto foi feito em 2000 e tanto, foi julgado e passaram-se 6 meses; dois anos depois (tempo da feitura do filme, ao total) ele não pode ter o mesmo orçamento.” Aí eu fui explicar pra ela... “você é dona de casa?” “sou!” “você faz feira?... pegue sua nota de feira do ano de 2007 e pegue uma de agora... aí veja se você é desorganizada ou se as coisas mudam.” Porque quando o dólar altera, você altera nos preços de negativos, de equipamentos, você altera tudo!” (FRANCINE, 2013).

Francine destaca a necessidade de conhecimento do setor audiovisual como ferramenta imprescindível para a boa interpretação das leis que regem o fundo, ressaltando que depende de cada relator, até o limite da lei – “tem que encontrar uma maneira honesta que a roda gire e não pare (...) claro que tem projeto que não vai se resolver. Aí tem que ir pra justiça, ser cobrado, pagar multa, tudo que está contido na lei.”

A ausência desse diálogo dificultaria ainda mais decisões processuais dos filmes, que passam a depender unicamente da interpretação de pessoas muito desconectadas da realidade de produção, tendo como instrumento apenas o edital e a lei que o rege. No decreto 34.474, pode-se ler:

Art. 60 O orçamento analítico de execução do projeto, constante do Anexo Único deste Decreto, deverá ser detalhado em suas especificidades, não sendo admitidos itens genéricos que não expressem com clareza a quantificação e os custos dos serviços e bens (...)

O não cumprimento dessas exigências, dentro dos prazos, acarreta em sanções ao projeto e ao proponente, como apresenta o edital:

Art. 66- O não cumprimento, sem a devida justificativa e sem o aceite por escrito da Comissão Deliberativa do FUNCULTURA, dos prazos estipulados neste Edital, e dos estipulados na assinatura do instrumento jurídico, que será firmado com os proponentes dos projetos contemplados, resultará em suspensão do projeto e aplicação de punições previstas em Lei, inclusive a devolução dos valores, já concedidos como incentivo, corrigidos monetariamente e acrescidos de multa, conforme legislação em vigor.

A definição de "item genérico" e do que seja um "serviço ou bem" necessário a um filme permite muitas interpretações e amarra a quantidade de inserções de cada item. A aparente abertura que isso permite, entretanto, é uma restrição para o realizador:

...existe uma série de processos em que você pode, de alguma forma, ter uma flexibilidade, só que não obedecem a lógica criativa. Por exemplo, essa reunião mensal onde aceitam ou recusam esse pedido de alteração de rubrica ou de alteração de ação. Mas, enfim...é uma vez por mês. Então se o cara tá filmando lá e precisa - ao invés de pagar quatro diárias, pagar apenas três, por exemplo - pra investir em alimentação, isso não pode. Tem que ser quatro!

e

...se você gastar de forma não programada, você tem que devolver, e muita gente tá devolvendo dinheiro, porque é quase impossível obedecer à lógica disso. São várias pessoas que, de repente, terminam com o projeto e devolvem dinheiro. É sempre um fantasma essa coisa, tem que tomar muito cuidado, revisar, a galera que sofre mais são os produtores, que ficam loucos, realmente você vê que é uma tensão muito grande, produzir com o edital de cultura é uma energia emocional grande também (MASCARO, 2013).

3.3 Questão de Gênero

O primeiro passo no preenchimento do formulário após o título do projeto é definir, tanto em curta-metragem ou longa-metragem⁸⁰ entre ficção e documentário⁸¹. Independente dessa escolha, o proponente deve preencher as mesmas seções do formulário. O formulário de inscrição da segunda edição do edital apresenta as seções *Objetivos*, *Justificativa* e *Sinopse ou Argumento*. A sexta edição acrescenta *Objeto*, e desdobra outras duas seções: onde antes havia apenas *Objetivos*, agora há uma divisão entre *Objetivos Específicos* e *Objetivos Gerais*; onde antes havia *Sinopse ou Argumento*, acrescenta-se *Proposta Estética*⁸² (e *Curatorial*, especificamente para mostras). Esses campos tem semelhanças entre si, já que fazem parte do espaço reservado ao proponente para esboçar as questões sensíveis a ser exploradas no trabalho, no que diz respeito a visões de mundo, maneiras de trabalhar a imagem e o som. O resto do formulário diz respeito a questões que seriam "técnicas" (em oposição a estéticas, como se também não o fossem, a exemplo de orçamento e cronograma), ou outras que poderiam ser encaradas como as mais ficcionais, entre as quais "Estimativa de Público alvo (camadas da população/quantos/faixa etária)".

Os filmes que analisamos tem apontado para as categorias de ficção e documentário como insuficientes para dar conta das suas possibilidades processuais, principalmente quando confrontados com debates atuais sobre imagem. No site de Gabriel Mascaro, por exemplo, pode-

⁸⁰ Na sexta edição do edital foi incluída a categoria média-metragem, logo ao lado de curta-metragem.

⁸¹ Na quarta edição do edital é introduzida a categoria animação, disposta como gênero tanto em curta, como em longa-metragem.

⁸² Conforme solicitação feita pelas entidades representativas, sobre quem comentamos anteriormente.

se ver links para informações sobre todos os seus filmes, incluindo *Avenida Brasília Formosa* (2010, DocTv e distribuição com apoio do III Funcultura) e *A Onda traz, o Vento leva* (2012, patrocínio da ARTAIDS Foundation) ambos definidos como “híbridos”. Os mesmos filmes, na versão em língua inglesa do site, são denominados “*creative documentary*” e “*hybrid documentary*”, respectivamente. *As Aventuras de Paulo Brusky* (2010, recursos próprios), por outro lado, é classificado como “*machinima*”, termo empregado para designar obras audiovisuais feitas a partir de imagens eletrônicas (MORAN, XXXX, p.).

Definido como documentário em suas duas participações no edital (primeiro como curta, depois longa-metragem), a proposição do projeto do filme é, desde o início balizada por um pensamento contemporâneo sobre imagem. Em seu projeto (PEDROSO, 2007) podemos ler, logo abaixo do título (aqui *Cruzeiro*), uma epígrafe de Comolli: “Diante da roteirização das relações sociais e intersubjetivas, dos roteiros que se instalam em todo lugar para agir e pensar em nosso lugar, a produção documental precisa inventar pequenos dispositivos de escritura para se ocupar do que resta, do que sobra”. A citação foi retirada do livro *Ver e Poder* (2010), lançado no final de 2008 pela editora da UFMG, e que tornou-se uma referência bastante utilizada tanto pelos realizadores quanto nos estudos de cinema brasileiros. A importância que o aporte teórico que Comolli traz para essa produção documentária (e não só) atual é notável. Outro importante texto seu, que ainda não possuía versão brasileira é *Le Detour par le Direct*, de abril de 1969, publicado originalmente na *Cahiers du Cinéma*. Este foi publicado no Brasil no catálogo do 14 Fórum Doc BH, em 2010. O texto é dedicado ao cinema direto, herança que Pacific leva a um extremo:

Todo documento, toda gravação bruta de acontecimento, a partir do momento em que constituídos em filme, colocados na perspectiva cinematográfica, adquirem uma realidade fílmica que se acrescenta/ ou se subtrai à realidade inicial própria deles (de seu valor “vivido”), des-realizando-a ou super-realizando-a, mas, nos dois casos, ‘falseando-a’ levemente, colocando-a do lado da ficção (COMOLLI, 2010).

O projeto de Pacific passa ainda por Jean-Claude Bernardet, mencionando seu *Cineastas e Imagens do Povo*, utilizando seu conceito de “modelo sociológico” (BERNADET, 1985) do documentário brasileiro para fazer um contraponto:

Longe do modelo de representação sociológica predominante no cinema não-ficcional brasileiro até os anos 70, o documentário *Cruzeiro* não se propõe a uma abordagem classista dos personagens, onde depoimentos particulares de atores sociais são transformados em testemunhos gerais e categorizantes de uma camada social. *Cruzeiro* pauta-se por uma investigação das subjetividades realizada através da auto-representação dos personagens, sem entrevistas (PEDROSO, 2007).

O projeto aposta em um "processamento" das imagens que não busca uma fidelidade ao momento em que as imagens teriam sido colhidas, buscando nessas imagens, ao contrário, indícios de algo que já se constitui como uma "estética amadora":

Partimos em busca da imagem imperfeita, que transborda para uma estética documental de cortes interrompidos, não-ilusionista, sem pretensão de recriar o real, mas de buscar olhares particulares sobre o mesmo. Daí, teremos uma montagem de não-continuidades, ou de continuidades não correspondidas, reflexo potencializado da própria forma de captação espontânea das imagens pelos personagens. (...) Sem saber que as filmagens vão dar origem a um documentário, os personagens-câmera fornecerão um material bruto caracterizado por uma linguagem despojada, às vezes até ingênua, feita para consumo próprio. São imagens que revelam intimidade e espontaneidade. E na montagem, novas esferas interpretativas são lançadas. E por reconhecer a força geradora de sentidos da montagem, lançamos o conceito de "auto-representação parcial". Afinal, os personagens podem filmar, mas não participarão da montagem (idem).

Esses trechos estão divididos entre Justificativa e Sinopse/Argumento. A partir deles, o realizador anuncia uma disposição para leitura de seu projeto. Vemos uma proposição documental que problematiza a própria forma documental, inserindo elementos do campo ficcional, como a ideia positiva de "auto-representação parcial", conceito relacionado a *mise-en-abyme*⁸³ presente na ficção, seja na literatura ou no cinema. Escrever o projeto como documentário tendo em vista apenas as duas opções, no entanto, parece mais adequado para o realizador:

Pra mim, o filme sempre foi um corpo estranho, fincado no que poderia ser reconhecido mais como algo de gênero documental, mas pra mim isso não era absoluto. (...) Agora, quando me deparo com a possibilidade dessa escritura a partir dessas imagens que me eram estranhas, isso começou a virar um teste. Pensava: será que isso que estou sentindo na relação com essas imagem, ao experienciar essas imagens, montadas dessa forma, é passível de compartilhamento? Ou só eu vou sentir, ver? As imagens das pessoas, pra mim configuravam uma escrita tão tênue, tão subliminar, involuntária, à minha revelia, onde eu não tinha o menor controle sobre ela, que eu ficava me perguntando se poderia haver uma comunhão de olhares... (PEDROSO, 2013).

O diretor propõe um filme com imagens que estariam restritas ao seu uso privado, operando um primeiro deslocamento. Um segundo deslocamento acontece em sua combinação, já que as quatro viagens tornam-se uma só:

⁸³ A *mise-en-abyme* denuncia uma dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética activa ponderando a ficção, em geral, ou um aspecto dela, em particular, e evidenciando-a através de uma redundância textual que reforça a coerência e, com ela, a previsibilidade ficcionais (*apud* Dicionário de Termos Literários, http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1564&Itemid=2)

...de alguma maneira, é a decisão por uma construção bem clássica. Desde a saída de um avião em Porto Alegre, o traslado de ônibus, o encantamento com o navio, a descoberta, a espacialidade do navio, a náusea do balanço inicial, tomar dramin... tudo isso propomos que o espectador descobrisse junto com a galera. Então essa ficção de uma viagem só - uma viagem que não existiu, mas ao mesmo tempo existe ou poderia ter existido - acaba existindo pra todo mundo, como se nos tornássemos mais um ali, a identificação primária de um sujeito que está sempre filmando, que não se vê. Nos tornamos esse sujeito. Então por mais que sejam múltiplos pontos de vista, é como se fosse um só, porque o navio é o elemento centrifugador dessa experiência. O navio tem um roteiro próprio e as pessoas vão se relacionar sempre a partir desse roteiro comum, que é o navio. O navio é tão ardiloso, sagaz, que ele cria piadas sobre isso, consegue transformar a própria rotina dele numa anedota, num elemento a mais para que as pessoas não achem que estão seguindo um roteiro, na verdade. Que aquilo ali é singular, feito sobre medida. Mas é uma cronologia oferecida pela experiência do próprio navio (idem).

A fala de Pedroso nos ajuda a compreender o filme como um trabalho de construção de sentido, cuja classificação tem importância secundária. Diante questões do filme, isso surge como mais uma marca de um regime de imagens que a obra põe em questão. Trata-se mais, então, do estabelecimento de um método para poder filmar algo que paira como sensação, ou mesmo como intuição perante um estado de coisas. A esse tipo de procedimento convencionou-se chamar *dispositivo*. Podemos pensar o filme-dispositivo como desdobramento do cinema-verdade (ou do cinema direto, de premissas muito próximas) dos anos 60. Muitos filmes brasileiros contemporâneos tem sua premissa em dispositivos, como alguns filmes de Eduardo Coutinho (*Edifício Master*, de 2002, entre outros) e Cao Guimarães, com *Rua de Mão Dupla* (2003), por exemplo. Pensando a partir desse último em conexão com outros regimes de imagem é que Migliorin define dispositivo em "*O Dispositivo como Estratégia Narrativa*":

O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc.). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões; e mais: a criação de um dispositivo não pressupõe uma obra. O dispositivo é uma experiência não roteirizável, ao mesmo tempo em que a utilização de dispositivos não gera boas ou más obras por princípio (MIGLIORIN, 2005).

No caso de *Pacific*, o dispositivo proposto pelo realizador consiste em não estar presente nas viagens a bordo do cruzeiro (que funcionará como essa metonímia da sociedade contemporânea vista pelos olhos do autor) e apenas trabalhar com a montagem de registros que lhe são doados pelos passageiros:

Eram quatro viagens, entre 2009 e 2010, mas pra mim, o Pacific está acontecendo agora... o navio está lá, em alto mar, ou se não está, tá aqui nesse café, no shopping... é um estado, uma modulação... não está ligado só ao que foi fenomenologicamente, blá blá blá, àquele instante... é uma coisa que está em curso, que é transversal. Então não tinha esse apego realista com o negócio... Estamos falando de um estado de coisas, de ser no mundo, que tá aqui, permeando e atravessando a gente aqui, agora (PEDROSO, 2013).

A importância da conexão das imagens com um real que lhe serve de pano de fundo está colocada o tempo inteiro por essa produção que analisamos. *“Se tudo é cena, se tudo está dado para ser filmado, se “o que funda a imagem já é sempre uma imagem” (Serge Daney), a criação de dispositivos se propõe a filmar o que ainda não existe e só existirá quando o dispositivo entrar em ação. O dispositivo é uma ativação do real”* (Migliorin, 2005). Aqui podemos pensar o dispositivo em sua função metodológica, entrando em contato com poderes, políticas, sendo absorvido e absorvendo ao mesmo tempo. É o dispositivo que permite discutir certos assuntos, sem significar uma adesão ou recusa desses mesmos, tomando posição sem precisar ter uma posição a priori. Ele lida com o real em sua complexidade.

E justo aí parece ser onde o filme busca sua potência. O que *Pacific* nos traz, através de seus personagens, são enunciados coletivos, observações sobre a estrutura em que estão inseridos esses personagens, mais do que o acompanhamento da experiência de cada um. O roteiro que o navio possui previamente, que tem muitas mais escalas em outras cidades, é descumprido pelo filme, que recria temporal e espacialmente a viagem. Poderíamos ainda pensar o dispositivo como uma questão metodológica. O que traçamos aqui foi o modo como esse dispositivo interno ao filme mobiliza e é mobilizado por uma gama de ações, políticas, debates, etc.

4. E La Nave Va

Ao final, o navio fica à deriva, imagem que nos faz considerar em suspenso, sem encerramento possível, a discussão sobre os modos de produção da imagem - do entretenimento, das políticas, do consumo, dos afetos - que afinal, esbarram conosco a todo instante, na maior parte dos ambientes em que transitamos diariamente.

A produção de imagens é, pelo que pudemos constatar ao longo do capítulo, uma questão estratégica que envolve mercado e Estado, como sempre foi, aliás. Ao se constituir como alternativa às demandas do mercado e envolver diferentes segmentos da sociedade, como a universidade, essa política pública específica permite que apostas como a de *Pacific* possam vir a existir, embora o acesso ao fomento ainda possa (e deva) ser objeto de discussão, visando seu aperfeiçoamento. Para que não tenha vida curta como projeto de uma determinada gestão

governamental, os mecanismos que garantem sua existência devem ser garantidos na forma de lei, uma lei que poderia incorporar as discussões estéticas que os filmes apontam em sua composição. Mas o maior desafio talvez seja, além das leis, que essa produção alcance um valor social que a faça parte da vida dos sujeitos na cidade, como sentimento de pertença e lugar privilegiado de reflexão – e quando falamos reflexão não é como contraponto ao entretenimento, mas agenciando o universo das imagens como uma forma de pensar as questões do mundo.

Um gargalo que essa produção enfrenta para tornar-se parte da vida dos indivíduos é a distribuição, como observaremos no capítulo seguinte. As políticas públicas para o audiovisual pernambucano tem voltado sua atenção para isso - o trabalho com os cineclubes é um exemplo. A perspectiva é que essas ações se intensifiquem e diversifiquem, isso claro, se continuar acompanhando as demandas que os processos dos filmes suscitam e as respectivas soluções inventadas pelos realizadores.

TRAJETO



O correr da vida embrulha tudo. A vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem.

Guimarães Rosa – Grande Sertão: *Veredas*

Lembrado pela Presidente Dilma Roussef em seu discurso de posse

Relembrado pela *Carta de Tiradentes*, de 2011

3.1 Luzes na Cidade

Ocupamos o banco do corredor de um transporte coletivo. Em três planos sucessivos, somos apresentados aos três personagens que seguiremos. A montagem elíptica e a decupagem atenta aos detalhes dos corpos no ônibus, será a constante de nossa aproximação a esses sujeitos (olhando bem, conseguimos ver o fotógrafo refletido no vidro da janela). Mãos e rostos são superfícies que nos acompanharão durante todo o filme, revelando pistas das muitas facetas que cada personagem compartilha conosco – suas ocupações, afetos, rituais. Entre os três, uma cidade inteira se ergue e um filme se faz. Marcando a temporalidade do arco narrativo, duas imagens dessa cidade - os enquadramentos mais largos do filme – são mostradas em duas panorâmicas da direita para esquerda. A primeira apresenta a cidade ao amanhecer; mais à frente, uma panorâmica mais breve observa o anoitecer na cidade com as últimas luzes do crepúsculo no céu, a mudança de turno. Ao longo do filme, alguns planos parecem miniaturas que reproduzem a paisagem de prédios: um plano próximo de numerosas peças de xadrez em muitos tabuleiros, um corredor repletos de muitos armários monocromáticos, um sem-número de cabines de telemarketing.

Acompanharemos um dia e uma noite com esses personagens. Por dentro de uma estrutura que organiza espaço (cidade) e tempo (dois dias, com uma noite separando), vamos assistir esses personagens desconstruindo cada categorização que o espectador queira montar sobre eles. Ainda que sempre muito próximos dos personagens, com a câmera colada nas superfícies desses corpos, alguma coisa parece escapar, pois sua profissão, religião ou gênero não delineiam um personagem compacto ou linear. As cenas são lampejos da movimentação desses corpos na cidade, em suas trajetórias erráticas, que se desdobram: a transexual acadêmica que vai se prostituir em frente ao quartel militar; o *hare-krishna* que toma um ônibus de assalto com a torcida organizada Galoucura. O terceiro personagem tem uma obsessão com a finitude, fala de um desgosto pela vida, e não consegue terminar os seus muitos livros. Algo nos sugere também que é o menos solitário dos três, cercado pela presença silenciosa de sua mulher, pela referência provedora que é sua e pelo conflito afetivo com seu único filho, de um relacionamento anterior, reafirmado o filme inteiro.

Um dos desafios de *O Céu sobre os Ombros* (2012) consiste no fato de lidar com personagens excessivos sem ceder ao efeito espetacular que eles podem oferecer. Uma das maneiras que consideramos é encontrada no gesto de observar as pressões temporais internas

aos planos⁸⁴, conservando uma integridade dos movimentos dos personagens. Outra é uma proximidade que ao mesmo tempo que mostra, esconde: por um lado, entramos na intimidade material dos personagens, acompanhando os corpos até no banheiro; por outro, paramos nessa mesma exterioridade, esbarrando na impossibilidade de apropriação de algo que é transformação em movimento e que nos remete imediatamente ao próprio modo de organização dos grupos que pesquisamos.

3.2 Dos Muitos Encontros

Até este ponto buscamos tecer diferentes redes, ambas mais intimamente ligadas ao desenvolvimento e fabricação de um filme. Estivemos nas ruas de uma metrópole filmando sua madrugada, destacando a câmera que integrou a equipe, pensando em como o equipamento tanto faz parte de um projeto de mercado que fabrica suas próprias imagens (assim como o estado que comanda a metrópole em questão) quanto é ator de um filme que se esforça por criar outros trajetos na cidade, e nesse movimento, outras imagens. Em seguida, fomos para alto-mar a bordo de um cruzeiro, focando nossa atenção no financiamento público que possibilitou a feitura da obra (e de tantas outras), refletindo a partir do filme e de suas conexões, que mecanismos são ativados nesse momento e como se relacionam com a produção de imagens, em uma relação de tensionamento mútuo.

Agora vamos nos debruçar sobre uma etapa que acontece com o filme finalizado: sua disponibilização para o público. É uma etapa que se efetiva nesse momento, mas que antes mesmo que o autor considere a obra acabada, já possui uma série de virtuais, de possíveis (e disponibilidades) que interferem em sua circulação. O que nos impulsiona a querer traçar essa rede é presenciarmos um momento de reinvenção das modalidades de circulação. Acompanharemos a estratégia de distribuição do filme *O Céu sobre os ombros*, dirigido por Sérgio Borges, do grupo Teia, tentando pensá-la de maneira ampla, recuando um pouco de que significaria o termo técnico “estratégia de distribuição” – as decisões sobre a circulação comercial que o filme seguirá, explorando as diversas janelas disponíveis, na ordem em que são convencionalmente pensadas - propondo o termo trajetória, tendo em mente uma diferenciação proposta por Michel de Certeau entre estratégia e tática: “O que distingue estas daquelas são os tipos de operações nesses espaços que as estratégias são capazes de produzir, mapear e impor, ao passo que as táticas só podem utilizá-los, manipular e alterar” (CERTEAU, 1994, p. 92).

⁸⁴ Segundo Andrei Tarkovski, a montagem se realizaria inicialmente pela observação dessa “pressão interna” que cada imagem possui, um cuidado para não submeter ou esgarçar a imagem, impondo-a significados ou esvaziando-a de sua potência (TARKOVSKI, 1998).

Michel de Certeau, em seu “A Invenção do Cotidiano”, atribui à estratégia um “cálculo (ou a manipulação) das relações de força que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado” (ibidem, P. 93). Isso daria a esse “sujeito de querer e poder” o estabelecimento de um “próprio”, ou um “domínio do tempo pela fundação de um lugar autônomo”, lugar este que criaria um tipo específico de saber, que justificaria suas próprias ações: “Noutras palavras, um poder é a preliminar deste saber, e não apenas seu efeito”.

A tática, ao contrário, não possui esse “próprio”, ou seja, não há nenhuma estrutura anterior a si que lhe dê a segurança do seu movimento, precisando agir, então, no tempo e na relação:

Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. Este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no vôo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia (ibidem, p. 93)

Apesar da definição poder sugerir um certo binarismo, pensamos que os dois pólos dessa diferenciação se alternam na trajetória dos coletivos com seus filmes. Certeau fala da estratégia como “Gesto da modernidade científica, política ou militar”. Já entendemos, com Latour, que a constituição moderna é condição de grande proliferação dos híbridos. Dessa forma, em nossa compreensão, a cada estratégia consolidada (os próprios do mercado, do estado) com a qual essa produção esbarra, uma tática precisa ser posta em prática, afim de reorganizar o grupo, de fazê-lo possível, para que possa, sim, pensar em possíveis estratégias de afirmação do grupo – que necessariamente acabam passando por lugares mais fluidos.

Não há um “fora” do mercado, mas tentativas de reestabelecimento deste, passando por outro esquema de valoração da produção. Pensando materialmente, a estrutura necessária aos filmes tornou-se muito mais leve – os grupos possuem sedes, equipamentos, despesas (a montagem de *O Céu sobre os Ombros*, por exemplo, é custeada com dinheiro de *Girimunho* (2011), de Clarissa Campolina e Helvécio Marins) e receitas compartilhadas (ainda que essas últimas variem de acordo com a produção) e do ponto de vista imaterial, do estabelecimento de possíveis identidades, não são poucas as ocasiões em que os grupos a recusam, como escrito em texto de apresentação do site da Alumbramento Filmes: “Seria um erro acreditar que um coletivo se apresenta em voz uníssona”;⁸⁵ ou, na apresentação da Teia: “os seis integrantes conduzem seus projetos de forma autônoma, estabelecendo parcerias de acordo com cada nova

⁸⁵ Disponível em: <http://www.alumbramento.com.br/>

obra proposta”. Em uma de suas primeiras apresentações por escrito, a Teia inclusive fazia questão de frisar que não era uma produtora. Os grupos trabalham regidos pela abundância, onde as propostas são todas realizáveis, sem precisar de chancela dos outros componentes, desde que alguém toque com mais intensidade cada projeto. Ao contrário de uma linha de montagem, não há uma concentração de todos os sujeitos em um projeto por vez, mas vários projetos acontecendo, em etapas diferentes. A distribuição é uma delas. Faz-se necessário criar um circuito ou introduzir a diferença em um circuito estabelecido, que possa abrigar essas propostas que não tem como princípio sua instrumentalização pelas forças da produtividade, ou seja, não são concebidos a partir de um pretensão “público-alvo”. Isso não quer dizer que não seja preciso ceder um pouco, descobrir seus limites, precisando sempre tomar posição, fazer escolhas.

Um dado que não mencionamos até agora e que nos parece relevante é o fato de os três filmes analisados são primeiros longas-metragens de seus diretores, pelo menos individualmente (lembremos de *KFZ 1348*, co-dirigido por Pedroso e Mascaro) e estão entre as primeiras experiências de longas dos coletivos que estudamos. Apesar de existir uma experiência partilhada entre os membros de cada grupo (e entre os grupos), cada filme que estamos analisando traz uma carga de ineditismo para o funcionamento dos grupos, que precisam dar continuidade a experimentação já ativa na obra, em outros termos. O sucesso dos filmes não fica condicionado ao alcance das salas de cinema comerciais, batalha inglória que envolve mais do que um bom filme, mas o sucesso está em alcançar possíveis pontos de conexão com a proposta de cada obra. Se isso significar algum retorno financeiro, tanto melhor. O Céu sobre os Ombros pôde contar com experiências de distribuição anteriores, da própria Teia. As trajetórias dos filmes de Marília Rocha, *Aboio* (2005), *Acácio* (2008) e *Falta que me Faz* (2009), acompanhados por Luana Melgaço, foram importantes na hora de pensar a trajetória do filme, assim como a presença de Helvécio Marins, que a essa altura já contava com uma experiência de quase uma década viajando por festivais internacionais, apresentando seus curtas ou participando de encontros de mercado, levando na bagagem “VHS e DVDS dos filmes dos meus colegas”, principalmente da Teia, como frisa, do qual foi parte até 2012 (HELVECIO, 2013).

A forma como estamos pensando a trajetória nos solicita que tracemos alguns fluxos que foram provocadores de encontros anteriores ao filme, que contribuíram decisivamente com sua feitura, como podemos perceber pela presença de dois realizadores da Alumbramento filmes na equipe (Ivo Lopes Araujo e Ricardo Pretti) e tantos outros, inclusive de outros grupos, nos agradecimentos do filme. Já nos referimos anteriormente às permutas e trocas entre os grupos. Os locais de primeiros (e segundos e terceiros) encontros e trocas entre realizadores de estados

diferentes aconteceram, na maior parte das vezes, em mostras e festivais pelo país⁸⁶, que tem sido, já há alguns anos, instâncias privilegiadas de exibição e debate do cinema brasileiro independente.

Pensamos em tecnologia e ressaltamos a agilidade que as equipes ganharam nos últimos tempos com o digital. Esse mesmo ganho pode ser verificado no trânsito das obras, pois ao falar *câmera digital* estamos nos referindo mais ao tipo de armazenamento do que captação de imagens, como já mencionamos. Ao invés das pesadas cópias em película ou mesmo dos leves DVDs pelo correio, muitos festivais aceitam hoje inscrições on line através de serviços especializados, como o Short Film Depot, com armazenamento em sites como o Vimeo, acessados a partir de senha, ou mesmo envio por ftp. Outro fator que não poderíamos deixar de mencionar refere-se ao deslocamento dos sujeitos. Segundo dados da Agência Nacional da Aviação Civil (Anac), o valor da tarifa aérea teve redução de mais de 36% no período de 2002 até 2012⁸⁷. Entre flutuações no preço dos barris de petróleo e alterações cambiais, um fator decisivo foi a abertura de novas empresas como a Gol, que começa a operar a partir de 2001, com aeronaves menores e mais baratas, enquanto Vasp, TransBrasil e Varig, gigantes da aviação no Brasil, fecham as portas. Isso incide em tudo o mais: valor de passagens para equipes de filmes, profissionais individuais, técnicos especializados que oferecem cursos específicos, equipamentos, bens de consumo, convidados de mostras e festivais, intercâmbios entre grupos, seminários e debates. Em dado momento, Minas Gerais, Fortaleza e Recife ficaram bem mais perto, ou com mais possibilidades de intercâmbios, inclusive com o eixo Rio-São Paulo. Não que isso signifique que os fluxos migratórios continuariam nessa direção. Em Recife, por exemplo, verificou-se o contrário, vários artistas atraídos de volta pelas leis de incentivo e pela possibilidade de continuar fazendo trabalhos em outros lugares, com um deslocamento mais acessível. Em Fortaleza, iniciativas como a Escola de Audiovisual da Vila das Artes surgem, com um curso modular de dois anos, em que a cada semana um professor convidado aborda assuntos técnicos e/ou teóricos, vindos de várias cidades do país (e do exterior). Aí voltamos a lembrar das propostas de descentralização do MinC, que ocorrem paralelamente a esses deslocamentos e apontam para vários focos de produção, onde se verificam possíveis distâncias e proximidades entre as diversas realidades de um país continental como o Brasil.

⁸⁷ Disponível em: http://www.anac.gov.br/Noticia.aspx?ttCD_CHAVE=776.



A Mostra de Cinema de Tiradentes

Antes de prosseguirmos com a trajetória de *O Céu Sobre os Ombros*, gostaríamos de destacar a Mostra de Cinema de Tiradentes⁸⁸. Acontecendo nas primeiras semanas do ano, a Mostra abre o calendário dos festivais de cinema no país. Sua sexta edição, em 2003, marca a primeira apresentação oficial de trabalhos da Teia (ainda sem nome), um ano após começarem a se acompanhar. A Mostra também foi responsável por destacar *Sábado à Noite*, em 2007, e *Estrada para Ythaca*, em 2010, ambos da Alumbramento. Também os filmes da Símio foram exibidos por lá, com os debates que reúnem críticos, acadêmicos, curadores. A mostra é parte de um projeto chamado *Cinema Sem Fronteiras*, realizado pela Universo Produções, do qual fazem também fazem parte o CineOP – Mostra de Cinema de Ouro Preto, dedicado à preservação, patrimônio e educação, e a Mostra CineBH, em que acontece o Brasil CineMundi, mercado do audiovisual brasileiro. A Universo Produções em seu site, se apresenta como empresa que “Pensa, elabora e apresenta ao mercado conjunto de ações, propostas, projetos nos segmentos empresarial, político, da comunicação turismo, cultura e responsabilidade social”⁸⁹. O patrocínio é proveniente de “empresas públicas e privadas através das leis Federal, Estadual e Municipal de

⁸⁸ Poderíamos mencionar uma lista de outros festivais que tem como premissa um olhar sobre essa produção: o Cine Esquema Novo, de Porto Alegre com uma nova ênfase nas artes visuais em sua programação bienal; o Janela Internacional de Cinema, de Recife, dirigido por Kleber Mendonça; o Panorama Coisa de Cinema em Salvador, dirigido por Cláudio Marques e Marília Hughes, também realizadores; a Semana dos Realizadores, no Rio de Janeiro, dirigido por Lis Kogan; a Mostra do Filme Livre, da mesma cidade, coordenado por Guilherme Whitaker, entre outros, cada um com sua estratégia de apreensão da produção contemporânea, principalmente a brasileira.

⁸⁹ Disponível em: <http://www.universoproducao.com.br/site/atuacao.php>.

Incentivo à Cultura”, entre elas a Petrobrás, que patrocina o evento desde 2001. Todo ano uma estrutura é montada na cidade de Tiradentes, incluindo um cinema de setecentos lugares. A cidade de pouco mais de seis mil habitantes chega a receber um público estimado em mais de trinta mil pessoas.

A coordenação de programação da mostra, a partir de 2007, é encabeçada por Cleber Eduardo, crítico, realizador e professor de audiovisual. Cleber fala do ponto de convergência que a mostra se tornou, ressaltando a escolha dos realizadores em optar pela mostra, que desde esse momento (vale lembrar que em 2008 *Sábado a Noite* foi destacado com um prêmio do Júri Jovem) aposta em uma produção que ainda não possuía muitas janelas de exibição, mas que agora é presença em todos os festivais do Brasil. Convidando crítica, academia e realizadores, os debates diários que lotam um auditório de cento e cinquenta lugares se tornam foco de atenção, passando por discussões sobre estética, economia do cinema e políticas públicas, como relata Cleber em 2008⁹⁰, observando a demanda de discussões, raras em eventos com curadorias muito extensas, em que os filmes facilmente podem passar sem nenhum comentário, caso não sejam premiados.

É usar do inevitável poder de decidir o que passa e o que não passa para beneficiar determinados projetos que, independentemente de eu gostar ou não, um determinado de pessoas que estaria naquelas salas deveriam, pelo menos, conhecer. Eles deveriam ser conhecidos para além dos filmes já legitimados daquela temporada, nos festivais do Rio de Janeiro, Festival de São Paulo, Brasília. O Festival de Tiradentes poderia, então, dar este primeiro “diplominha” a estes filmes que não iriam recebê-lo em outro lugar. Na segunda curadoria, que seria a da décima primeira edição, aí sim foi um trabalho mais amplo. Eu lancei o tema do jovem, da juventude em trânsito, a programação, de certa maneira, respondeu a este tema, embora eu não tenha ido buscar primeiro o tema e depois os filmes. O tema surgiu por que eu estava vendo que, naquele momento, este universo estava sendo tratado por um número razoável de filmes e que, por isso, seria interessante. O tema meio que se impôs. Aí, com uma contribuição expressiva do Eduardo Valente, criamos o prêmio Aurora, para diretores no início de trajetória, no primeiro, segundo ou, no máximo, terceiro longa, para configurar uma programação bastante específica, de olhar, destacar e discutir a nova geração que está chegando, para pensar o que há nestes filmes, quais estilos estão sendo desenvolvidos, quais os universos temáticos, que formas de captação estão sendo usados (EDUARDO; MECCHI; VALENTE, 2008).

A partir dessa fala, fica evidente a vontade de diálogo com uma produção em que o engajamento da equipe na feitura do filme é uma condição mais determinante que os imperativos do mercado. Ainda assim, Eduardo pondera sua posição de poder e a do evento, ao

⁹⁰ Disponível em: http://www.cinecaidoscopio.com.br/ponto_cinetica_3.html.

escolher quem é convidado, que discursos apoiar. A bússola, segundo ele, seria “não cair no comodismo da previsibilidade independente”, “ter coragem constante de implodir as facilidades”. A produção que se apresentava como uma aposta ganhou força, ressalta Cleber Eduardo já em 2013:

Quando cheguei a Tiradentes, um outro momento começava, ainda tímido: o dos micro filmes, os miuras, os sem quase tudo, só com vontade, as vezes com habilidade, as vezes só com vontade mesmo. Mas um cinema com vontade desinibida me parece mais fecundo de se semear como plataforma do que um cinema com metas a cumprir que não foram determinadas por seus realizadores. Muitos desses micro filmes eram digitais, alguns com câmeras melhores, outros com piores, e aos poucos esses filmes, que antes eram as provocações da programação a uma plateia ainda incomodada demais com essas provocações, começaram (esses filmes provocações) a ocupar o centro da atenção, da programação, da crítica e dos curadores internacionais, que foram lá olhar o que acontece fora da esfera VideoFilme, O2, Barretos e Sara Silvera, e, se só se interessam por um ou outro, ao menos ficam sabendo que o cinema brasileiro é mais vasto, mais complexo e mais imperfeito do que os poderes do cinema podem fazê-los supor lá fora (ibidem).

A decisão por esse perfil também é proveniente de uma observação da produção que Eduardo já possuía em sua atuação como crítico de revistas eletrônicas como *Contracampo*⁹¹ e *Cinética*⁹², que também possuem bastante relevância para o momento atual, como locais de informação e criação de repertório crítico. As revistas que citamos se organizam a parte de patrocínios, motivadas pela ação de grupos unidos em torno da cinefilia, outra característica presente nos grupos que estamos estudando, em graus distintos⁹³. Eduardo destaca ainda o papel importante de formação que um espaço como a mostra possui e aponta um papel estratégico para os filmes exibidos em praça pública durante o festival, uma programação composta apenas por documentários, de onde tem saído, nos últimos anos, o filme escolhido como mais interessante na escolha do público do festival.

Algo que materializa o encontro entre realizadores, crítica, academia, mercado e poder público é a escrita da *Carta de Tiradentes*⁹⁴, na 14ª edição da Mostra de Cinema de Tiradentes. Essa carta foi endereçada a nova Secretária do Audiovisual, Ana Paula Santana, que também esteve presente no evento. A carta traçava um panorama geral dos últimos acontecimentos no Brasil, entrelaçando mercado e políticas públicas para cultura. As reivindicações passavam por fortalecimento de políticas de descentralização já em vigor, como os Pontos de Cultura e os CTAV's, ampliação de instâncias públicas de formulação de políticas para o setor, assim também como uma melhor estruturação comercial para o audiovisual brasileiro. A carta ainda trazia

⁹¹ Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/>

⁹² Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/>

⁹³ E com um acesso particular aos filmes, proporcionado pela circulação na internet, como veremos adiante.

⁹⁴ Disponível em: <http://www.peticaopublica.com.br/?pi=TIRADENT>.

indicação da possibilidade vista tantas vezes naquele festival e na produção mundial, de se fazer filmes com um custo menor, sugerindo a criação de editais de baixíssimo orçamento. Ao retomar a citação de Guimarães Rosa repetida pela presidente Dilma Roussef quando do seu discurso de posse, os signatários pedem por coragem para radicaliza processos já em curso, o que infelizmente não se confirma com a gestão da ministra Ana de Holanda, que estanca a propulsão que os projetos citados estavam tomando.

O Céu e os Festivais

Para essa produção que analisamos, os festivais de cinema são o primeiro destino de exibição por motivos óbvio: são numerosos e com mais variados perfis (filmes universitários, filmes de um minuto, filmes trash, primeiros filmes, filmes feitos por mulheres, filmes LGBT, filmes ecológicos), as inscrições são gratuitas (alguns internacionais cobram taxas), existem dos mais variados perfis, reúnem a imprensa e a crítica especializada, são uma divulgação para o filme (principalmente se premiado), alguns festivais reúnem distribuidoras, curadores de outros festivais e representantes de fundos para cinema (algumas vezes tendo, inclusive, espaço reservado para negócios) e a premiação pode ser em serviços ou mesmo em dinheiro. Oferecer uma premiação em dinheiro para os filmes, algo que tem se tornado cada vez mais comum, diga-se de passagem, é uma forma de atrair os realizadores, que “guardam” seu filme inédito para inscrição nesse ou naquele festival.

O *OCSO*⁹⁵ estreou no circuito de festivais no 43o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 2010. Por uma regra do evento, só eram aceitos filmes finalizados em 35mm, exigência que foi abandonada no ano seguinte⁹⁶. Sendo o filme captado em digital (com a Sony Z1, como já dissemos) Borges teve então o apoio de Helvécio Marins – na época ainda integrante da Teia e que produziu essa finalização do filme – na empreitada. Marins se refere a esse momento como “a época mais sofrida do *Céu*, já que não havia nenhum recurso para a cópia 35mm. Através de empréstimos e dinheiro próprio, haviam decidido por um *transfer* em Los Angeles⁹⁷, o que barateava consideravelmente os custos, totalizando doze mil reais, apesar de ser necessário o deslocamento - bancado por programa de milhagem dos envolvidos. Com tudo já acertado, receberam uma resposta da Telemig celular (hoje Vivo) que já havia patrocinado o filme através do edital Filme em Minas, colaborando com sessenta mil reais, investidos na finalização em

⁹⁵ Como iremos nos referir a *O Céu sobre os Ombros* a partir daqui.

⁹⁶ Lembremos do “valor agregado” que a cópia em 35mm representou na negociação dos cineastas de Recife com o edital de fomento.

⁹⁷ A partir dessa técnica, imprime-se direto um positivo, a película a ser exibida. Uma questão é que não é gerado um negativo *master*, de onde se tiram outras cópias, precisando sempre repetir o processo para novas cópias.

35mm a ser feita no Brasil, que acabou custando noventa mil reais. Através do acordo com uma casa de finalização, que aceitou o “risco”, assim como a equipe (incluindo o produtor de finalização Felipe Duarte), a cópia ficou pronta dois dias antes do festival começar.

O filme acabou sendo selecionado e premiado nas categorias Melhor filme, Melhor direção, Prêmio Especial do Júri para os atores, Roteiro e Montagem, totalizando cento e cinquenta mil reais em prêmios (sobre os quais incidem impostos), parte usado para pagar o restante da finalização e o resto dividido entre a equipe, a depender das funções destacadas.

O Festival de Brasília é o mais antigo do país. Fundado por Paulo Emilio Salles Gomes em 1965, já exibiu uma vasta filmografia, premiando cineastas como Rogério Sganzerla (*O Bandido da Luz Vermelha*, 1968), Julio Bressane (*Miramar*, 1997; *Filme de Amor*, 2003; *Cleópatra*, 2007), Eduardo Coutinho (*Santo Forte*, 1999 e *Peões*, 2004), Cláudio Assis (*Amarelo Manga*, 2002 e *Baixio das Bestas*, 2006), só para citar alguns que já mencionamos ao longo da nossa jornada. Receber uma menção de um Festival com essa trajetória é atrair para o filme uma atenção de críticos e outros festivais. O festival tem um alto índice de competitividade (o prêmio de melhor filme subiu no ano seguinte para duzentos e cinquenta mil reais), criando uma expectativa enorme diante de sua seleção e premiação.

Em 2011, ano seguinte a premiação de OCSO, o festival é duramente criticado, com desdobramentos que nos interessam pelo que trazem de disputa entre realizadores e circuito, que terá desdobramentos em outros espaços. Algumas modificações são anunciadas para o festival, nenhuma delas sem suscitar polêmicas: o fim das exigências de ineditismo e de cópia 35mm, o aumento do prêmio de melhor filme, o menor destaque dado à produção local e uma nova data, antecipando sua realização anual⁹⁸. A seleção dos curadores não agradou, segundo carta⁹⁹ redigida por J. Procópio, então presidente da ABCV-DF (Associação brasileira de cinema e vídeo – seção Distrito Federal). Segundo Procópio, a escolha não seguiu nenhuma das indicações da associação, que “contemplava uma pluralidade representativa nacionalmente, artística e politicamente”, gerando protestos veementes da associação, que viu a escolha como algo “arrogante e demagógico”. Após anunciada a seleção de filmes, um artigo do crítico João Carlos Sampaio (na época secretário da Associação Brasileira de Críticos de Cinema – ABRACCINE) no jornal A Tarde, da Bahia, põe em xeque a legitimidade da mesma, através de um exercício de lógica: segundo ele, as seiscentas e vinte e quatro inscrições (sendo 110 longas - entre eles cinquenta e seis inéditos) não caberiam nos oito dias destinados ao visionamento dos filmes.

⁹⁸ O que, para um festival, faz parte da sua estratégia, já que os filmes, uma vez lançados em festivais, tem dois anos de exploração no circuito de festivais. Participar de um festival que acontece no fim do ano faz com que o filme “perca” um ano de circulação nesse circuito, já que fica marcado com aquele ano que já estava no fim. Geralmente, um bom lançamento faz com que o filme receba convites de outros festivais.

⁹⁹ A carta traz várias outras ponderações, como o aumento do prêmio para longa-metragem, que foi feito em detrimento espaço e premiações destinados aos curtas, entre outras. Disponível em: <http://setarosblog.blogspot.com.br/2011/05/fest-brasilia-2011-provoca-polemica.html>.

O movimento que vemos a seguir é o mais importante em nossa concepção e mostra o empoderamento que o grupo de realização pode assumir. O coletivo Ceicine decide retirar o filme *A Cidade é uma Só?*¹⁰⁰ (2011), de Adirley Queirós, da mostra brasiliense. Em carta aberta, o grupo explicita os motivos da ação¹⁰¹: após reconhecer a importância do festival, a carta reproduz um trecho do artigo de Sampaio, onde menciona ainda a ausência de filmes muito aguardados, como *O Som ao Redor* (2012), de Kleber Mendonça e *Girimunho*, ambos exibidos posteriormente em festivais importantes, como Rotterdam e Veneza, respectivamente. O documento traz um questionamento sobre a atuação das políticas públicas ligadas ao audiovisual em Brasília, relata a omissão do estado em seminário que tratava de demandas relacionadas a salas de exibição e escolas de formação em cinema na Ceilândia, cidade-satélite de Brasília e afirma a postura do grupo:

Somos um coletivo periférico participando desta esquizofrenia que é Brasília. Como todos os periféricos, somos bem vindos quando submissos, cooptáveis, dóceis. (...) Fazemos filmes buscando outra perspectiva estética e política (não partidária, e sim política). Fazemos filmes para que eles sejam, no mínimo, um pequeno reflexo da nossa condição cultural, social e econômica. Fazemos filmes do local onde estamos, do nosso local de fala. Ir contra esses princípios mínimos seria uma incoerência. Exibir o filme neste Festival, neste momento que se configura, seria legitimar posturas arrogantes, autoritárias e, acima de tudo, reacionárias. Esta é a nossa posição. Nosso discurso é claro¹⁰².

A retirada do filme é um gesto contundente, ainda mais ao considerar que, conforme o título sugere, a partilha desigual das possibilidades dos indivíduos de acordo com seu local de nascimento. Mais do que temática, essa investigação é estética e política, misturando grandes narrativas oficiais, pequenas narrativas pessoais, entre a invenção de mise-en-scène o registro, apontando a construção de ambos em torno da construção da imagem oficial da cidade, no caso, a capital do país.

O filme de Queirós encontra acolhimento em festivais no ano seguinte, a exemplo da Mostra de Tiradentes, onde é destacado como melhor filme da Mostra Aurora. O filme também tem surgido daí seguindo seu caminho em outras exibições, integrando a distribuição da Sessão Vitrine, da qual trataremos mais a frente.

¹⁰⁰ Sinopse do filme: Reflexão sobre os 50 anos de Brasília, tendo como foco a discussão sobre o processo permanente de exclusão territorial e social que uma parcela considerável da população do Distrito Federal e do Entorno sofre, e de como essas pessoas restabelecem a ordem social através do cotidiano. O ponto de partida dessa reflexão é a chamada Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), que, em 1971, removeu os barracos que ocupavam os arredores da então jovem Brasília. Tendo a CEILÂNDIA como referência histórica, os personagens do filme vivem e presenciam as mudanças da cidade.

¹⁰¹ Disponível em: <http://zagaiaemrevista.com.br/carta-de-esclarecimento-do-ceicine-sobre-a-retirada-do-filme-a-cidade-e-uma-so-do-festival-de-brasilia-agosto-de-2011/>.

¹⁰² Idem.

No ano seguinte, Sérgio Borges integra a equipe de seleção da mostra competitiva, em edição do Festival de Brasília na qual *Eles Voltam* (2011), de Marcelo Lordello é eleito o melhor filme, dividindo a premiação com *Era uma vez Eu, Verônica* (2011), de Marcelo Gomes, ambos pernambucanos e patrocinados pelo Edital de fomento ao audiovisual de Pernambuco.

É interessante perceber, entre Tiradentes e Brasília, uma disputa de imaginários, que passa quase didaticamente por um elogio a sistemas pós-industriais e industriais de produção, com revezamentos entre ambos. Como já notamos, o Festival de Brasília foi fundado por um dos intelectuais mais comprometidos com o cinema brasileiro em sua história, Paulo Emilio Salles Gomes e presenciou muitas transformações no país e na economia do cinema. Um bom estudo poderia ser feito pensando analogias entre outros momentos da história do festival e a Mostra de Tiradentes, por exemplo.



O Céu “lá fora”

Após o Festival de Brasília, OCSO começou uma carreira que compreende uma lista extensa de festivais e mostras, passando de trinta eventos, em mais de quinze países. Um

levantamento junto ao realizador e à organização de alguns festivais¹⁰³, nos levam a número superior a catorze mil espectadores, durante os dois anos em que foi exibido ao redor do mundo, quase sempre em exibições gratuitas.

Os festivais de cinema são categorizados pela Agência nacional de Cinema (Ancine) em forma de *ranking*, com duas listas. Uma delas serve para que realizadores brasileiros possam pleitear um apoio para circular com seu filme em festivais internacionais¹⁰⁴. Divididos em A, B, C e D, a cotação designa o apoio oferecido pela Ancine aos setenta e sete festivais listados, indo da concessão de cópia legendada, envio de cópia e apoio financeiro, no caso de festivais A, até o envio de cópia, no caso de festivais D.

A segunda lista¹⁰⁵ engloba os festivais brasileiros e é referente ao *Programa Ancine de Incentivo à Qualidade do Cinema Brasileiro*, que valora os filmes de acordo com sua participação em festivais. Essa valoração é calculada por um sistema de pontos, em que os festivais, divididos aqui em “Especiais”, A, B e C valem de quatro a um ponto cada, caso receba prêmio de melhor filme/diretor ou metade dos pontos, caso seja apenas uma indicação. O prêmio oferecido é de cem mil reais para cada uma das sete produções selecionadas e foi instituído em 2006, visando o cinema brasileiro independente. Desde então, apenas quatro produtoras são premiadas fora de Rio de Janeiro e São Paulo, sendo uma de Pernambuco (a REC produtores, que recebeu duas vezes, em anos distintos), uma do Paraná (Citizencrane Produções Artísticas LTDA.), uma do Rio Grande do Sul (Casa de Cinema de Porto Alegre) e uma do Ceará (Iluminura Cinema Multimídia)¹⁰⁶. O Assessor internacional da Ancine, Eduardo Valente, explica que essa lista é elaborada pela Ancine e revista ano a ano e que os critérios são “uma mistura de várias coisas: a importância internacional do festival, sua importância histórica na relação com o cinema brasileiro, e também a relação recente que o mesmo tenha mantido com o nosso cinema, em termos de seleção constante de filmes (ou não)” (VALENTE, 2013). Então temos que relações diplomáticas, econômicas e estéticas estão implicadas nessa escolha, sendo do interesse da instituição promover os filmes fora do país. Mais uma ação nesse sentido é inaugurada em 2013, numa parceria entre Ancine e Ministério das Relações Exteriores (MRE). O programa chamado *Encontros com o Cinema Brasileiro*, consiste em convidar realizadores a inscrever seus longas inéditos e concorrer a rodadas de exibições com curadores de festivais internacionais, para que os filmes tenham a possibilidade de ser selecionados e começar sua carreira no exterior.

¹⁰³ Confirmaram público, por email, os Festivais de Tiradentes, com a contagem de 700 espectadores, e o Festival de Brasília, com 1.300. Muitos festivais exibem mais de uma sessão dos filmes. O realizador esteve presente em muitas sessões, apresentando e debatendo o filme, contribuindo para a estimativa.

¹⁰⁴ Disponível em : <http://www.ancine.gov.br/sites/default/files/anexos/Anexo I LISTA FESTIVAIS POR MES - Programa Apoio 2013.pdf>.

¹⁰⁵ Disponível em: <http://ancine.gov.br/sites/default/files/paq/PAQ 2013 Anexo III criterios pontuacao.pdf>.

Algumas produtoras tem nos festivais seu mercado principal, pois através deles conseguem articular vendas para tvs e serviços de internet, que estão começando a aumentar sua demanda.

Nenhum dos filmes que mencionamos até agora foi contemplados pelo programa. Luana Melgaço, produtora de OCSO, aguarda a inscrição para participação no Programa de 2013, para filmes exibidos dois anos antes do ano vigente, respeitando a janela de exploração dos festivais, que costuma ser de dois anos a partir da primeira exibição pública do filme. O Rotterdam Film Festival foi o festival internacional mais importante, de acordo com a classificação da Ancine, em que *OCSO* esteve presente na competição principal. Perguntado sobre a importância da premiação em Brasília para a carreira internacional do filme, Helvécio Marins, presente na trajetória do filme na circulação pelos festivais, aponta o mérito do filme, mas fala das dificuldades com essa peneira:

Claro que qualquer filme que ganha Brasília vai interessar a Roterdã, Berlim, etc... Eu tinha uma história muito grande em Roterdã, iniciada pelos meus curtas em 2001 e isso ajuda, estive no festival 8 vezes com meus curtas ou projetos para o Cinemart e uma outra vez com um filme da Marília (Rocha)... mas o fundamental é o filme em si. Eles amaram o *Céu* e o filme entrou. É uma disputa dura, silenciosa, pois além dos brasileiros, uma vaguinha no tigre é muito disputada por latinos, orientais e gente do mundo todo... mas a gente sabe que acaba brigando com os latinos. Numa seleção de 14 filmes, uns 2, 3, dependendo da safra, vão ser latinos. No ano do *Céu* em Roterdã, tinha a gente do Brasil e um outro mexicano. O resto era o mundo... (HELVECIO, 2013).

A participação nos festivais internacionais aponta para uma demanda a mais por parte dos realizadores que quiserem ter um melhor desempenho na trajetória de seus filmes, que é a contratação de um agente de vendas, ou sales agent, como se costuma chamar. A função desse profissional é “representar, vender, negociar e receber as taxas dos festivais, ajudar na assessoria de imprensa... acaba virando praticamente um ‘produtor associado’”, classifica Helvecio Marins (2013).

Marins conta da escolha de Sandro Fiorin, da Figa filmes, que passou a representar o *OCSO* como um encontro propício, de encantamento da parte de Fiorin pelo filme, já que são poucos os filmes brasileiros que conseguem ter um *sales agent*. A Figa filmes é sediada em Los Angeles e especializada em cinema latino, representando alguns dos filmes que já mencionamos¹⁰⁷, como *O Som ao Redor* e *Avenida Brasília Formosa*. Marins também destaca a tranquilidade no diálogo ocasionada pelo próprio porte da Figa Films, que permite uma troca com os realizadores e um maior afinco no trabalho com cada filme, ao contrário do que costuma ocorrer com empresas maiores, representantes de produções mais caras, logo, com maior margem de lucro nas negociações.

¹⁰⁷ Disponível em: <file://localhost/Disponível em/ http://figafilms.com>:

Através do trabalho com a Figa Films, OCSO participou de alguns encontros de mercado internacionais, como o Ventana Sur. Isso possibilitou sua exibição em circuito comercial durante duas semanas no México e Portugal.

Alguns convites de universidades pelo mundo também surgiram, como da Universidade Chulalongkorn, na Tailândia e a Duke University, nos Estados Unidos. No Brasil, foram muitos os convites e exposições, que resultaram em textos acadêmicos, críticas e debates, levando a ações como o lançamento na revista Piauí, por exemplo, que relataremos a seguir. Além da produção de filmes e obras de artes visuais, o circuito acadêmico também faz parte do cotidiano do grupo de uma forma geral. Em 2012 o grupo lança uma publicação que aproveita o mote dos dez anos de atividades do grupo para continuar pensando sobre as possibilidades das imagens em vários aspectos estéticos, técnicos e econômicos. Contando com organização do professor da UFMG Andre Brasil, reúne ensaios de vários pesquisadores, críticos e realizadores, como Cezar Migliorin, Cláudia Mesquita, José Carlos Avellar, Julia Reboucas, Ilana Feldman, Cléber Eduardo. O grupo também promove o *Tecer*, um evento definido como “espaço de intercâmbio de novas formas de produção e pensamento em torno das linguagens audiovisuais”. O evento conta com oficinas, debates e exibição de filmes, tudo acessado gratuitamente pelo público, com o patrocínio do BDMG, através do Fundo de Cultura do Governo do Estado de Minas Gerais¹⁰⁸.



¹⁰⁸ Disponível em: http://www.teia.art.br/sites/tecer/images/tecer/layout/downloads/jornal_tecer_web.pdf

“Entre o comercial e o alternativo”

Primeiro Passo – Encarte na Revista Piauí e Salas de Cinema

A distribuição de *O Céu sobre os Ombros* foi feita a partir de três “frentes de trabalho”: enquanto Helvecio Marins e Sandro Fiorin cuidaram preferencialmente do circuito de festivais, Luana Melgaço ocupou-se de uma distribuição “alternativa”, envolvendo o circuito de cineclubes e Sílvia Cruz, através da Vitrine Filmes, desenvolveu a exibição no circuito comercial, do qual vamos nos ocupar agora. Vale salientar que em todos esses passos a presença de Borges foi fundamental, participando das escolhas e estratégias. O filme contou com dois aportes financeiros através de editais públicos: primeiramente Petrobrás, com o valor de cento e setenta mil reais e meses depois, através do edital Filme em Minas, cem mil reais.

O filme, que havia custado cento e vinte mil reais ao todo (setenta mil reais do fundo municipal de cultura e cinquenta mil reais da lei estadual de incentivo a cultura), tinha mais que o dobro de verba para sua distribuição, o que no circuito comercial, é uma verba muito reduzida de P&A (*printing & advertisement* - termo técnico de mercado para os custos de comercialização de um filme).

Por considerar insuficiente um lançamento exclusivamente em salas de cinema comercial com esse valor, diferentes ações foram testadas em paralelo. Inicialmente, o filme foi lançado nas salas de cinema ao mesmo tempo em que saiu encartado para vinte e dois mil assinantes da Revista Piauí, junto com o filme *Avenida Brasília Formosa*, de Gabriel Mascaro, acompanhados de um texto chamado *A Invenção da Cidade*, de autoria do professor e pesquisador Cezar Migliorin. Essa ação já tinha um precedente na Símio Filmes, quando *Pacific* foi disponibilizado para os assinantes da Revista Continente, junto com o curta *Fantasma* (2009), de André Novais, da Filmes de Plástico.

As principais empresas distribuidoras em atividade no Brasil (trinta e nove, segundo o site Filme B¹⁰⁹) estão prioritariamente situadas no sudeste do país, sendo dezenove em São Paulo - incluindo a Vitrine e as majors Sony Pictures e Warner Bros. - e treze no Rio de Janeiro, contando com a RioFilme, empresa pública ligada à Prefeitura do Rio de Janeiro. Ainda no sudeste, temos duas distribuidoras em Minas Gerais. Fora da região, temos apenas mais cinco: duas na região sul (uma no Paraná e outra no Rio Grande do Sul) e três no nordeste, sendo uma na Bahía e duas no Maranhão, uma delas a Lume Filmes, responsável pelo lançamento em DVD

¹⁰⁹ Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/portal/html/distribuidores.php>.

de alguns títulos da Teia (incluindo o *Céu Sobre os Ombros*, ao qual voltaremos) e que acaba de lançar um box com uma coletânea de trabalhos da Alumbramento filmes.

Quando falamos de empresas exibidoras no Brasil, a distribuição permanece parecida com a das empresas distribuidoras¹¹⁰: das sessenta e sete empresas listadas no Filme B, vinte e cinco estão em São Paulo e doze no Rio de Janeiro. Os estados de Minas Gerais e Rio Grande do Sul sediam seis cada um, enquanto Goiás e Paraná, três. O Distrito Federal, junto com Bahia e Maranhão abrigam duas distribuidoras por estado, enquanto Espírito Santo, Santa Catarina, Piauí e Pernambuco uma empresa exibidora cada.

Essa concentração torna o caso da Vitrine Filmes ainda mais interessante, como distribuidora que une muitas pontas do país, através dos títulos e das salas por onde decide circular. Sua fundadora, Silvia Cruz, é formada em administração e sua primeira incursão no cinema foi com seu projeto de graduação, que envolvia o funcionamento de um cinema. Pela especificidade e pouca literatura disponível sobre o tema, Cruz foi aconselhada a buscar orientação com profissionais do mercado, e teve o auxílio de André Sturm, dono da distribuidora Pandora Filmes, onde começou a trabalhar. Após um período de aprendizagem, que inclui sua passagem por uma segunda distribuidora, a Europa Filmes, decide abrir sua própria distribuidora, a Vitrine Filmes, mantendo sempre o contato com outras distribuidoras, como faz questão de salientar. O que a motivou, conta, foi ter presenciado o afinco com que projetos eram realizados, muitas vezes em condições bastante adversas, “onde os profissionais precisavam abrir mão de seus egos e salários” (CRUZ, 2013), através de um método de trabalho que unia as pessoas em torno da realização. Inspirada por esse modo de operar, pensou em uma solução que pudesse diminuir custos e levar aos cinemas comerciais esses filmes, que em sua maioria, são os filmes aos quais nos referimos ao longo dessa pesquisa. Foi inaugurado então um programa de comercialização de filmes em pacotes, chamada *Sessão Vitrine*, que se comprometeu em fazer o primeiro lançamento comercial desses filmes em pelo menos dez cidades. A primeira leva da Sessão Vitrine reuniu doze filmes em dois programas, lançados em 2011, incluindo *Pacific*¹¹¹. Para que ela pudesse existir, Sílvia Cruz propôs uma parceria com o Canal Brasil: “eles precisam de conteúdo para a grade de programação e pagam por isso. Se esse conteúdo foi exibido antes em salas de cinema, ele tem mais valor, então eles pagam por isso, adiantado, e a Vitrine pode usar esse valor para arcar com as despesas de distribuição”, conta.

Nesse mesmo ano, a Vitrine lançou *O Céu sobre os Ombros*, com cinco mil espectadores e *Além da Estrada* (2010, Charly Braun), que fez dezesseis mil espectadores. Os resultados em termos de público são modestos, com cada filme da *Sessão Vitrine* fazendo uma média de pouco

¹¹⁰ Fonte: Site *Filme B*: <http://www.filmeb.com.br/portal/html/exibidores.php>

¹¹¹ A lista de filmes também inclui filmes da Alumbramento já citados aqui, como *Estrada para Ythaca* e *Os Monstros*. Lista completa disponível em <http://www.sessaovitrine.com.br/sobre.php>.

mais de dois mil espectadores. Porém, intuímos que considerar apenas os números absolutos das bilheterias pode nos revelar muito pouco do movimento interno que essa ação provoca. Embora ainda seja diminuto o público em cinemas, a quase totalidade desses filmes nunca seria exibido em circuito comercial nem atrairia atenção de um público fora do circuito especializado. Ela é impulsionada, claro, por um desejo de transformar a atividade em algo rentável, mas é também a tática de inserção num mercado já estabelecido e resposta a um sistema de valoração baseado no mérito dos filmes em relação ao mercado, como o proposto pela Ancine, em dois circuitos: o primeiro, como já vimos, referente aos festivais (PAQ) e o segundo diz respeito ao número de ingressos vendidos em sessões comerciais, o Prêmio Adicional de Renda. Esse programa contempla todos os filmes que são lançados no mercado comercial das salas de cinema, independente do público, que por sua quantidade, altera o valor a ser recebido. Em 2011, a Vitrine Filmes recebeu trinta e quatro mil reais do prêmio, que deve aumentar em 2013 - a referência são os filmes lançados em 2012, como *Vou Rifar meu Coração* (2011, Ana Rieper), que fez dez mil espectadores e *Girimunho*, que alcançou quatro mil e quinhentos espectadores.

Sérgio Borges conta que foi procurado pela Vitrine na época do lançamento em Brasília. Com a carreira do filme começando, Borges e a equipe do filme chegaram a começar contatos com distribuidoras maiores, que segundo ele, não deram tanta bola, fazendo com que a opção pela Vitrine se desse por uma afinidade também estética, do modo de “enxergar” e cuidar da carreira do filme que condissesse minimamente com uma preocupação de valores contidos no filme. Ambos, de certa forma, estão “começando” um caminho que pode perdurar e verificar-se viável em uma estrutura que não seja apenas um “serviço prestado” de um a outro, ou mesmo um “colaborador” no sentido que o marketing moderno coloca na relação entre patrão e empregado. Ambos se dizem interessados em estruturas mais “humanas”, em que as questões dos filmes “vazem” para as vidas e vice-versa.

Nessas condições e depoimentos se evidenciam processos subjetivos que buscam relações com os modos de fazer cinema que estejam impregnados por crenças e desejos de encarar a vida, o trabalho e arte que se distanciam do que é normalmente demandado dos sujeitos e coletivos que colocam o cinema como modo de vida, como atividade profissional central.

A estrutura da Vitrine muitas vezes nos lembra as descrições das estruturas dos grupos que estamos investigando: ao todo, são cinco pessoas, com apenas um funcionário no departamento mais definido, que é o financeiro. O departamento de produção engloba o que seria criação, atendimento, marketing, mídias sociais, planejamento, estratégia, sendo tocado pela própria Sílvia e mais duas pessoas e um estagiário, que faz trabalhos gerais, desde planilhas de relatórios para Ancine, a idas aos correios. Por último, junto as departamentos financeiro e de produção, Cruz fala da importância do trabalho do que seria o departamento mais importante,

tocado por ela e um parceiro de produção: o departamento de programação, responsável pelo contato com os exibidores para colocar os filmes em cartaz.

Basicamente oferecemos os filmes com base em perfil de salas e tamanho dos filmes. Na hora de oferecer um filme, ou seja, solicitar que ele seja programado, começamos uns dois meses antes, enviando o trailer, o cartaz, e "vendendo" o filme, ou seja, contando a carreira dele em festivais, prêmios, mostrando a estratégia da assessoria de imprensa, que contata os jornalistas para que esses vejam os filmes e façam críticas e matérias.(...)O exibidor pode se interessar pelo filme mas não ter sala disponível para a data de estreia, ou querer programar o filme em outra sala que não achamos a mais adequada, ou com poucos horários...é tudo uma negociação. A relação com os exibidores é a mais importante, é duradoura (estaremos em contato com eles durante toda a vida da distribuidora) e por isso é necessário sempre usar do bom senso e estratégia. (...) Em relação as negociações, os exibidores ficam com 50% da renda da bilheteria na primeira semana e normalmente, 40% nas demais. (CRUZ, 2013).

Quando perguntada sobre que possíveis estratégias de distribuição são vislumbradas para a empresa daqui pra frente, Silvia aponta dois caminhos: um relacionado ao subsídio estatal, como continuação de uma política pública de fomento ao cinema nacional e outro que aprofundaria relações com empresas nos moldes da parceria feita com o Canal Brasil:

Com a nova lei para TV a cabo¹¹², cada vez mais os canais de TV precisam adquirir produtos nacionais, e se pudermos fazer essa venda antecipada (como com o Canal Brasil), existe uma escolha de utilizar esses recursos (ou parte deles) para um lançamento em salas. Além da Tv a cabo, existem outras "janelas" que querem adquirir esses conteúdos, como o VOD (iTunes, Netflix) e TV aberta. Estar em contato e negociar com todas as janelas me parece uma maneira viável de construir um mercado com esses filmes (produtos) (CRUZ, 2013).

O ano de 2013 marca o maior retorno de público que a distribuidora obteve até o momento, totalizando noventa e quatro mil espectadores para assistir *O Som ao Redor*, de Kleber Mendonça Filho, filme também maior se comparado com os outros da seção (orçamento de produção de 1,8 milhões), mas muito menor se comparado com filmes da indústria cinematográfica que também trabalham um cinema de gênero, com o qual ele flerta.

Segundo Passo – Lançamento em DVD e Cineclubes

¹¹² Lei 12.485/2011, que introduz a obrigatoriedade de toda emissora de tv a cabo de transmitir três horas e meia diárias de programação "nacional qualificada", certificada pela Ancine. Certamente é algo a ser levado em conta nas discussões sobre produção nacional daqui pra frente.

Um segundo momento da trajetória de distribuição também ocorre com duas ações paralelas: o lançamento em DVD comercial, feito pela Lume Filmes e o lançamento no circuito de cineclubes através da rede Cine Mais Cultura ação do Ministério da Cultura. O lançamento conta com apoio da própria Lume e do Conselho Nacional de Cineclubes (CNC) . Essa fase custou cem mil reais, provenientes dos fundos que já mencionamos.

A Lume filmes, que traz na página inicial de seu site o slogan “Filmes que você não encontra nem no camelô¹¹³”, tem sido responsável pelo lançamento em DVD de diversos títulos da filmografia que estamos tratando. O DVD traz o filme e alguns extras, como uma montagem de material que não entrou no filme. Além do próprio CSO, temos os lançamentos anteriores de *Aboio*, *Acácio* e *A Falta que me Faz*¹¹⁴, todos filmes dirigidos por Marília Rocha e realizados pela Teia. Posteriormente, um box com alguns títulos da primeira fase da Alumbramento Filmes também foi lançada. O catálogo é extenso e se dedica a filmes mais difíceis de ser lançados no Brasil. A Lume tem sede em São Luiz do Maranhão, e seu proprietário, Frederico Machado, também é realizador. A Lume realiza o Festival Internacional Lume de Cinema, com recorte que busca seguir as mesmas premissas do catálogo.

A distribuidora mantém contratos com 2001 filmes, loja paulista especializada em cinema que atua há 30 anos no mercado e com a Livraria Cultura, além de realizar vendas pelo próprio site. Entre os meses de outubro e novembro de 2012, foram vendidas cerca de cento e cinquenta cópias do filme.

Esses DVDs são os mesmos que são enviados para mais de mil cineclubes da rede Cine Mais Cultura, em processo que ainda está em andamento enquanto finalizamos a pesquisa¹¹⁵. O DVD é acompanhado por um pôster do filme, um relatório a ser preenchido pelos cineclubes onde são contabilizados público e feita uma avaliação do debate, além da possibilidade de realizar conversas com o realizador – tanto presenciais (são previstas algumas viagens) quanto via skype. A experiência de *Acácio* e *A Falta que me faz*, distribuídos em 100 cineclubes, traz o retorno de dois mil e quinhentos espectadores. Ao final, os filmes ficam para o acervo de cineclubes.

O projeto Cine Mais Cultura, que reúne cerca de mil e quatrocentos cineclubes espalhados por todo o país, aponta para a necessidade de pensar outros circuitos, junto com novos meios de valorar os filmes. O documentário *Terra Deu, Terra Come* (2010), de Rodrigo Siqueira, foi lançado, em parceria com a distribuidora VideoFilmes, simultaneamente em circuito

¹¹³ www.lumefilmes.com.br

¹¹⁴ No período de junho a dezembro de 2012, os três filmes venderam, juntos, cerca de 200 cópias.

¹¹⁵ A lista de cineclubes cadastrados pode ser encontrada em:

<http://site.oceusobreosombros.com/imagens/cineclubescadastrados.pdf>

comercial e na rede Cine Mais Cultura, em 165 cineclubes de variados locais do país, nos vinte e sete estados. O resultado fala por si: onze mil, setecentos e vinte e sete espectadores na rede de cineclubes e dois mil, trezentos e oitenta e nove espectadores nas salas do circuito comercial¹¹⁶. Infelizmente, como os Pontos de Cultura, o projeto encontra-se em estado de desagregação, já não se sabe ao certo quantos cineclubes estão em operação, os novos cineclubes já não são mais contabilizados. Entre os kits de OCSO enviados pelos cineclubes, vários (mais de duzentos até o momento) foram devolvidos pelos correios, alegando inexistência de destinatário. O que, em um momento, foi marca e filosofia de uma política de Estado¹¹⁷ que trouxe muitos frutos e que fez com que vários sujeitos se conhecessem, criassem parcerias¹¹⁸ e inserissem uma discussão sobre imagem no cotidiano de cidades que só possuíam a televisão e, muito timidamente ainda, a internet como forma de acesso à imagem. A estratégia de interiorização das políticas públicas através dos cineclubes, garantindo o acesso da população aos filmes produzidos através de incentivo, tem sido uma preocupação em Pernambuco, como mencionamos no capítulo anterior, ainda que exista uma preocupação em não contrariar o ritual de um modelo de mercado já estabelecido:

¹¹⁶ Disponível em: <http://terradeuterracome.com.br/cineclubes>.

¹¹⁷ A Programadora Brasil (iniciativa ligada à Cinemateca Brasileira, que enfrenta graves crises) também é voltada aos circuitos não comerciais de exibição, chegando a cobrir 15% do país através de contatos com várias instituições públicas ou privadas, contra 8,5% das salas do circuito comercial. Em seu catálogo, constam oitocentos e vinte e cinco títulos nacionais, divididos em duzentos e cinquenta e cinco programas, que podem ser adquiridos por diversas instituições pelo país. Entre os títulos mais assistidos em 2012, podemos ver, em quinto lugar, o curta *Perto de Casa* (2009) de Sérgio Borges, que foi visto por mais de cinco mil pessoas durante o ano.

¹¹⁸ O primeiro longa-metragem em episódios da Alumbramento, o *Praia do Futuro* (2008), contou com dois episódios de realizadores egressos do interior do Ceará, mais precisamente da região do Cariri, Ythallo Rodrigues, membro da primeira formação da Alumbramento, e Salomão Santana, realizador de *A Curva* (2007). A mudança para Fortaleza e deu após uma série de cursos realizados pelo Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura em cidades do interior, aproveitando-se de uma demanda já colocada por essas cidades que possuíam capacidade instalada através de Pontos de Cultura. Esse é apenas um dos muitos casos.

Atualmente o setor está produzindo, pelo menos, trinta curtas por ano; seis, sete, oito longas por ano... então, aumentamos bastante a produção, mas a gente tem uma preocupação muito grande de como essa produção vai chegar na nossa população. Então por isso que a gente tá com uma estratégia forte no cineclubismo. Por isso que a gente tá fazendo nos Festivais Pernambuco Nação Cultural – temos 12 atualmente em todas as regiões de desenvolvimento do Estado, do Cais ao Sertão - o projeto Cinema na Estrada, que atende a uma Lei, de 2010 que instiui que o Estado tem obrigação de exhibir filmes, dando preferência a produtos do estado nas cidades que não possuem salas, fazemos geralmente seis dias de mostras, além de oficinas cineclubistas, que ocorrem em vários locais diferentes, priorizando o interior. Então a gente quer que essa produção tenha essa capilaridade. Porque não chega em todo país...? Até chega, através de um festival, ou outro, mas é porque queremos botar lá na base mesmo, pelo menos aqui no estado de Pernambuco. Aqui, os cineclubes que quiserem exhibir tem produção, porque quando a pessoa se inscreve no edital, ela já faculta ao governo, ao Estado, a exibição desses filmes em projetos de ações culturais e educativas. (...) A gente respeita o período de comercialização dos filmes de longa metragem – está textualmente no edital respeito de dois anos de exploração comercial - já os de curta, a gente também respeita, mas isso não está escrito no papel [risos], é uma questão, assim, da própria gestão (FRANCINE, 2013).

Entre circuito de festivais, salas comerciais, encarte na revista Piauí, rede de cineclubes, vendas de DVDs e a venda para o Canal Brasil¹¹⁹ (como OCSO não fez parte da Sessão Vitrine, a venda aconteceu em separado), como contabilizar o público? Para a Ancine, em termos numéricos, valem os festivais renomados por onde passou, sem contar público; em termos de público, são contados apenas os cinco mil que compraram seu bilhete no guichê do cinema. Isso não é um terço do público que o filme alcançou apenas em sua passagem por festivais. E como ampliar esse público para além de nichos, sem criar guetos, como (temática e esteticamente inclusive) nos provoca a pensar OCSO ou outros filmes brasileiros que estamos pesquisando?

Detalhes tão pequenos de nós todos

As marcas que o circuito deixa no filme nem sempre ficam visíveis, já que o filme já está finalizado¹²⁰. No caso de OCSO refletimos a partir de uma marca deixada pelas modificações na sinopse do filme, em três etapas. Em uma primeira versão do DVD, enquanto ainda circulava pelos festivais, podíamos observar uma dupla sinopse para o filme:

¹¹⁹ A venda foi feita por vinte mil reais, dos quais doze mil ficaram para a produtora.

¹²⁰ Vimos alguns casos em que alterações foram feitas no próprio filme, como nas exigências dos editais sobre duração e na ampliação de duração realizado por alguns autores em filmes do DocTv para chegar aos 70 minutos e entrar no circuito de longas. A duração de 52 minutos, de telefilme, é considerada média-metragem, encontrando pouquíssimas janelas de exibição.

O Céu sobre os Ombros conta a história de três pessoas anônimas, comuns. São histórias inventadas pela vida, de pessoas que vivem num contexto entre a simplicidade, o exótico e a marginalidade. O filme é um gesto para revelar o quanto somos todos humanos. E quão semelhantes são nossos medos e desejos."

E, na mesma capa do dvd:

Quero mais esse instante
 Que é maior que a vida.
 Se te pergunto me respondes?
 Quem sou eu? Não sei
 Quem sou eu? Sou
 Quem sou eu? Amor

Por sobre os ombros,
 o peso dos desejos
 Por sobre os ombros,
 a leveza do céu

Em ambos os casos, temos indícios do acordo que é proposto ao espectador: observação à fragmentação e à multiplicidade. Há uma diferença decisiva de forma. A primeira sinopse é agregada à capa do DVD, após o episódio que Borges relata: ao passar o filme em Brasília, Borges recebeu críticas a respeito da sinopse original, no sentido de que ela não deixava claro o que o espectador estava prestes a ver. A crítica surgiu durante um debate do festival, partindo da jornalista e pesquisadora Maria do Rosário Caetano, que também é organizadora de uma publicação a respeito do DocTv. Ressaltamos esse fato por conta de um texto no livro que nos parece apontar para o mesmo lugar da crítica. Além da organização, seu texto no livro é intitulado: "Uma criativa fábrica de produção de documentários" e dedica-se a apresentar alguns números e nomes que compuseram o programa DocTv. Jean-Claude Bernardet é citado como autor do "seminal Cineastas e Imagens do Povo" e "entusiasta" do programa: "Para ele, neste programa, 'o processo' é mais importante que 'o resultado dos filmes'". Mais à frente, no texto, Rosário retoma a idéia: "O 'processo', tão valorizado por Bernardet, torna-se ainda mais estimulante quando o 'resultado' se apresenta criativo e provocador." Daí pra frente, o que é chamado de "resultado" é a repercussão em festivais, crítica e o encontro com o mercado exibidor que alguns filmes transformados em longa-metragem obtiveram. Do nosso ponto de vista, as noções de "processo" e "resultado", como expostas colocam posições quase antagônicas, problema que seria corrigido pelo mercado estabelecido de festivais e circuito exibidor. O que se perde de vista é que um dos fatores que esse "processo" coloca é a demanda por produção de alguns sujeitos que estão geralmente alijados do processo produtivo cinematográfico. A

comparação com a fábrica não nos parece por acaso nem um trocadilho inocente, mas fruto de uma compreensão da atividade audiovisual restrita ao processo industrial de produção, sem outras opções possíveis. Filmes como os que estamos pesquisando trazem para o primeiro plano regiões que historicamente não tem forte tradição audiovisual, entre outros fatores, por um mercado que não enxerga valor em certas sensibilidades ou tipos – até que aquilo possa ser capitalizado. O cinema como produto não-massivo, mas viável economicamente em menores proporções, ainda é algo misterioso para essa concepção de cinema, que tende a ver essa produção como um “cinema jovem”, participando da peneira por onde todos vão passar um dia, sobrando espaço para poucos, ou apenas um cinema “fracassado”.

Uma terceira versão da sinopse foi feita para o DVD lançado pela Lume, visando o público consumidor de lojas e locadoras:

O Céu sobre os ombros retrata alguns momentos das vidas de três pessoas comuns, anônimas, que vivem um contexto entre o cotidiano, o exótico e a marginalidade: uma prostituta transexual e acadêmica, um Hare Krishna, chefe de torcida organizada de futebol e um escritor estrangeiro suicida.

Essa sinopse é tão informativa quanto a primeira, apresentando os personagens que estarão em cena, mas menos misteriosa, recorrendo a um procedimento que não parece ser o mesmo do filme, que é a necessidade de classificar os personagens. Não queremos afirmar que exista algo de errado com a sinopse, apontamos para o fato de que a linguagem empregada no filme é muitas vezes mais sofisticada do que essa sinopse pode prever. É como se o fato de estar em um mercado com uma oferta muito ampla cobrasse do filme - um produto sem o poder de fogo de publicidade das grandes produções – um comportamento redutor - que desde o começo é quase o que não interessa ao filme – para poder ampliar sua circulação. Novamente: trata-se apenas de um detalhe, quiçá ajude a vender mais cópias, não saberíamos dizer. O que nos interessou foi constatar como esse pequeno detalhe é revelador dos motivos que culminam na sua modificação. Na ânsia de corresponder às classificações que supostamente são as que as pessoas teriam interesse, como classificar o filme em gêneros como encontrados nas prateleiras das locadoras, a especificidade do filme se perde. Enquanto a matriz de feitura dos filmes parte de um processo, as táticas para vendê-lo parecem existir antes do filme, obedecendo à lógica do produto. Parece existir uma tendência em transformar toda a compreensão do que o filme pode alcançar no(s) circuito(s) a partir da lógica do “público-alvo”, que existe antes do filme, como se essa produção não percebesse e operasse mudanças (ou tivesse potência para) diante dos circuitos de circulação.

Um último acontecimento em relação à circulação começa de forma anedótica e nos demandaria mais fôlego do que possuímos para seguir seu rastro: Sérgio Borges relata que em

uma caminhada na rua Augusta, em São Paulo, reconhece uma imagem na banca de um camelô. Chega mais perto e percebe tratar-se de seu filme, exposto. Aproxima-se e leva sua cópia por três reais. A capa do DVD, o clássico saquinho de plástico com um papel com as informações do filme, é uma gambiarra: Uma imagem do filme (que não é a capa original) na frente e no verso, a formatação de um DVD padrão, com todas as informações e símbolos... de um outro filme qualquer, com atores famosos do circuito hollywoodiano! Sobre essa circulação incontrolável, pondera o coletivo Ceicine em entrevista a revista Zagaia:

Os filmes são feitos para circular. Desta forma, compartilhá-los, disponibilizá-los se faz necessário. Quem não quer que seus filmes sejam vistos? Os filmes que fazemos dificilmente terão circulação no circuito tradicional brasileiro. Infelizmente, não há o interesse, nem políticas públicas para exibição. Os poucos espaços, na maioria cinemas de shoppings, estão nas mãos de poucos distribuidores. Então onde dar vazão aos nossos trabalhos? Cineclubes, internet, escolas e festivais: este é um caminho possível de compartilhamento de filmes. A “pirataria” é outra forma dos filmes chegarem ao público. A circulação, quando intermediada por essas pessoas, é eficaz. Todavia, não podemos ter ilusões. Mesmo na “pirataria” há uma ordenação de quais filmes estarão “mais disponíveis”. Há, por exemplo, relatos de músicos que pagam para o “pirateiro” dar mais visibilidade aos seus trabalhos. A não ser que você já esteja dentro de um esquema de mídia tradicional, dificilmente terá possibilidades de que seu trabalho simplesmente circule. Além disso, não haverá o mínimo retorno econômico. Mas, por outro lado, o filme pode ter uma circulação e uma visibilidade, coisa que nos modelos tradicionais dificilmente vamos conseguir (ZAGAIA, 2013).

As políticas de exibição são voltadas para o cinema que supostamente faria público, para a ideia de indústria que concentra o máximo de recursos na mão do mínimo de produtores e realizadores. Essa observação nos servirá de mote para pensar outro ponto da trajetória dos realizadores e sua maneira de lidar com os filmes que é própria desse tempo de primeiras décadas de internet, que tensiona fortemente essa lógica.

Um Passo dado e outro à revelia: O Céu na Web

Um item que sempre esteve presente na trajetória do OCSO foi um site exclusivo para o filme¹²¹. Esse elemento tem sido recorrente na divulgação dos filmes. Bilíngue, lá pode-se ter acesso a fotos, trailer, algumas anotações do diretor, a trajetória no circuito de festivais, notícias sobre sua exibição. A descrição do filme mescla as sinopses a que nos referimos anteriormente. O site traz ainda uma parte da fortuna crítica que o filme constituiu. A seção destinada aos cineclubes serve como espaço de interação, onde novos cineclubes podem se cadastrar e os que

¹²¹ Disponível em: <http://www.oceusobresombros.com/>

já realizaram a sessão, deixar seu relatório. O destaque do site fica por conta das seções destinadas aos personagens, onde cada um possui um blog com anotações pessoais, contendo poemas, emails, orações, videoclips, etc., e uma seção com vídeos dos personagens, parte do material bruto que não entrou no filme, assim como os extras do DVD, mas nesse caso, pequenas montagens, vídeos curtos, todos hospedados no Youtube e com links para o site. Esses vídeos contabilizam alguns milhares de acessos, sendo o mais visitado o trailer do filme, com mais de dezessete mil acessos. Paralelo ao site, foi criado um perfil no Facebook¹²², outro elemento que os filmes vem utilizando bastante, divulgando as exhibições, alertando sobre novos textos e opiniões sobre o filme, elencando acontecimentos do cotidiano com elementos presentes no filme, movimentando o site, divulgando filmes “irmãos”, como *Os Residentes* (2010), de Tiago Mata Machado, também de Minas Gerais e eventos em que membros da equipe do filme estiveram presentes, como a ida da produtora Luana Melgaço ao Palácio da Alvorada, junto com uma comitiva de produtores para a exibição de *O Palhaço*¹²³ (2011) para a presidente Dilma Rousseff, na campanha para indicação do filme ao Oscar de melhor filme estrangeiro (o que não aconteceu).

Outras iniciativas reúnem filmes pensados para disponibilização direto na rede. O *Vurto*¹²⁴ é um exemplo, criado Felipe Peres Calheiros e Marcelo Pedrosa, contando com colaborações de outros realizadores de Recife. A página, muito simples traz a coleção de vídeos, todos hospedados no Vimeo e um link com o significado do verbete que dá nome ao projeto, o nome dos idealizadores e o aviso que o conteúdo está licenciado sob Creative Commons. Os vídeos, curtas-metragens de durações variadas, tematizam a tensão urbana produzida em uma metrópole onde os interesses estão em franca disputa, entre grandes construtoras que possuem poder de pressão sobre o Estado e a sociedade civil organizada, por exemplo. Outro exemplo é o Sincera Forma do Mundo, mantido por Gabriel Martins, da Filmes de Plástico e que reúne conteúdo feito para o site por outros realizadores do Brasil. A própria Filmes de Plástico mantém seu site com filmes, assim como a Alumbramento, que ao lado de alguns títulos do catálogo, periodicamente disponibiliza alguns filmes no site, muitas vezes de parceiros que não necessariamente participam da produtora. Os filmes geralmente são acompanhados por textos críticos feitos para a ocasião.

A disponibilização na internet, prática também não utilizada pela Ancine, nem para filmes que foram integralmente financiados pelo estado, nem depois de um tempo de exploração comercial pelos produtores, faz com que o realizador participe de uma comunidade

¹²² O gerenciamento de conteúdo ficou a cargo da empresa A mesma Cinnamon, que também atende clientes como a Sony Pictures, a Europa Filmes e a 20th Century Fox. Disponível em: <http://www.cinnamon.com.br/>.

¹²³ <http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/o-palhaco-no-alvorada-por-flavia-castro>

¹²⁴ Disponível em: <http://www.vurto.com.br/>.

internacional de colaboração, na qual disponibiliza seu filme, ao mesmo tempo que acessa uma infinidade de títulos de difícil aquisição, muitas vezes por que a distribuição convencional não pôde ou não quis dar conta. Vale lembrar que essa relação com a internet é algo novo, estamos falando de uma geração de realizadores cuja formação inclui o acesso aos filmes de maneira facilitada, se pensarmos nas tecnologias disponíveis há duas décadas atrás. Isso não impede, por exemplo, que veteranos como Jean-Luc Godard tenham um interesse especial pelo meio e vejam ali uma mudança na própria maneira das pessoas se relacionarem com o cinema, vide o lançamento simultâneo de *Filme Socialismo* (2010) no Festival de Cannes e por streaming.

Poderíamos arriscar uma analogia da conformação dos grupos com uma tecnologia de compartilhamento vigente, no tocante a distribuição via internet praticada de modo não-comercial: os grupos que estamos investigando funcionam de modo análogo a uma rede P2P¹²⁵ (par-a-par). Não há um centro irradiador, as trocas são de mão dupla, o que fortalece e aumenta a “transferência” e só existe enquanto você puder manter uma troca minimamente paritária, com flutuações que não necessariamente rompem os elos. Por fim, ambos trabalham nas micro-relações, participando dessa rede ampla, o que requer um cuidado constante, uma vigilância continuada. Essa analogia nos parece interessante, além do mais, por situar esse conjunto de realizadores em seu tempo, com uma tecnologia que é muito utilizada, formadora de olhares. Grande parte das referências cinematográficas desses realizadores vem de conteúdos disseminados através da internet, filmes que de outra maneira não poderiam ser acessados, ou que necessitariam de um acesso privilegiado, o mesmo “tipo” de conteúdo que eles produzem. As barreiras espaço-temporais de outrora se diluem. Filmes antigos e/ou fora de catálogo, filmes feitos em nações distantes, em idiomas radicalmente ¹²⁶ diferentes, são constituintes da sensibilidade cinematográfica tanto quanto (ou mais, em alguns casos) o cinema comercial disponível nas salas ou o cinema moderno europeu e o cinema clássico hollywoodiano encontrados nos canais de filmes, locadoras ou serviços de streaming. Um filme que aponta diretamente pra isso é *Longa Vida ao Cinema Cearense* (2008, Irmãos Pretti), título e inspiração em referência a *Vida Longa ao Cinema Filipino* (2007), do jovem realizador da República das Filipinas, Raya Martin. Ambos os filmes são ficções que são sátiras aos respectivos modos de produção locais, onde jovens realizadores são intimidados pela presença de uma “máfia” que dita o que deve ser produzido. Esse encontro é fruto de uma época como a nossa, de redes intrincadas que possibilitam esses encontros. O filme de Martin estava rapidamente disponível

¹²⁵ Sistema de compartilhamento de dados onde não há um núcleo, um servidor que concentra os dados a ser enviados para os clientes. Nessa modalidade, todos são servidores e clientes ao mesmo tempo, alimentando uns aos outros. Os arquivos que são disponibilizados na rede são chamados torrent e contém metadados com os “endereços” da rede.

¹²⁶ De raiz mesmo, provenientes não só de países com línguas derivadas do latim ou das antigas línguas germânicas, mas muitas produções da Tailândia, Filipinas, China, Taiwan, Irã e tantas outras, marcaram o cinema mundial nesse começo de século XXI.

na internet e pôde ser compartilhado com a equipe. Toda essa dinâmica configura um campo novo e controverso, que necessita de muita discussão e que movimenta muitos interesses, inclusive de quem é detentor dos meios de produção e/ou do acesso aos bens culturais.

Entre os muitos sites dedicados ao compartilhamento de arquivos na internet, o site brasileiro Making Off¹²⁷ é um exemplo¹²⁸, com atenção especial para a cinematografia nacional, sendo responsável pela disponibilização dos arquivos torrent de vários filmes a que já nos referimos e a uma infinidade de filmes raros, como a maior parte de nossa cinematografia costuma ser. Além disso, reúne muitos títulos do mundo inteiro, com criação de legendagem em português (muitas vezes traduções de traduções para o inglês), disponibilizando filmes que nunca seriam assistidos no Brasil de outra maneira¹²⁹. O OCSO está disponível e tem mais de duas mil e seiscentas visitas em sua página, onde constam sua ficha técnica, imagens do filme e como de praxe, um texto crítico de quem posta o filme ou algum apreciador, além de muitos comentários de usuários, a maioria deles de cunho colecionista ou indicando uma revisão do filme, como esses dois que seguem¹³⁰:

assisti esse filme no festival e até troquei uma ideia com a Everlyn. mereceu o prêmio!"¹³¹; seguido de "Assisti esse filme duas vezes, a primeira no Fest Cine Goiânia e depois no Cine Cultura em Goiânia com a presença do diretor, melhor filme brasileiro de 2011 fácil." E ainda: "Filme muito bom, já assisti no cinema, e para quem mora em BH vai passar de novo no Cine Humberto Mauro na semana que vem ou na seguinte. Recomendo fortemente que assistam. Mandou bem em trazer este filme para o fórum :)

e

Essa galera do grupo Teia está fazendo coisas geniais. Assisti ao *Girimunho* no cinema e é lindo, poesia pura. Recomendo...Infelizmente não deve ficar em cartaz por muito tempo, mas quem morar em capital, por favor, vá ver esse filme no cinema que vale muito a pena. Obrigada pela postagem.

Outros filmes da Teia que já citamos estão lá, como o *Girimunho*, com muitos elogios e apreciações críticas, fazendo comparações com outros títulos da cinematografia brasileira:

¹²⁷ Disponível em: <http://www.makingoff.org/>.

¹²⁸ Seguindo a regra da oferta das salas de cinema ou televisão, a maioria dos filmes disponíveis são os grandes lançamentos comerciais. Os sites que reúnem cinéfilos (como o Karagarga ou o SurrealMoviez) não são poucos, no entanto.

¹²⁹ Com o perdão da ocasião, aqui não podemos deixar de esconder nosso entusiasmo e gratidão por esses heróis do compartilhamento, que não recebem nada por isso e são responsáveis pela possibilidade de circulação de alguns milhares de filmes, essenciais, inclusive, para essa produção.

¹³⁰ Referências das páginas do Fórum Making OFF.

¹³¹ Referindo-se ao Festival de Brasília.

Cacetada, que esse foi o melhor nacional que eu vi ano passado, depois de *Febre do Rato*! Não que um tenha algo a ver com outro, foram apenas marcas profundas deixadas no meu olhar, cada uma com sua tonalidade própria. Filme-memória de grande intensidade, só não arrisquei escrever nada a respeito, porque senti que precisava de uma nova sessão. Que agora viverei por sua causa, luc! Valeu mesmo!!!

e

Lindo ver esse filme chegar aqui! Melhor nacional que eu vi ano passado ao lado de *Trabalhar Cansa*. Apaixonado por esse filme.

e

“Junto com “Sudoeste” do Eduardo Nunes e “Histórias que só existem quando lembradas” de Julia Murat os três melhores filmes brasileiros que vi nos cinemas ano passado. Pela temática quase que formam, indiretamente, uma trilogia.”

O usuário responsável pela postagem ainda precisa informar os aspectos técnicos e qualidade da cópia disponível. Em alguns casos, como neste do *Girimunho*, o usuário ainda informa a procedência (de onde “ripou”, ou seja, extraiu a cópia) e deixa o link para a compra do produto original: “Rip meu do DVD lançado na Espanha! Comprei em Janeiro via Amazon e só chegou semana passada”, postado em 08 de março de 2013.

Outros comentários no espaço de fórum, servem para conversar sobre os filmes, incentivar a ida ao cinema para “prestigiar o cinema nacional”, e em alguns casos criam-se verdadeiras campanhas para frequentar o cinema na semana de lançamento do filme, no intuito de garantir que o filme possa ficar mais tempo em cartaz, para que outras pessoas possam ter acesso. O site conta atualmente com 34220 usuários cadastrados. Alguns filmes, como *Os Monstros*, contam mais de três mil acessos.



O Céu são sempre os outros

É do trânsito dos sujeitos entre os poderes – (econômicos, políticos, ideológicos), aliás, que os filmes parecem extrair sua potência. Entre os três que elegemos, *O Céu Sobre os Ombros* é o que parece levar mais a fundo a constituição de um personagem como forma de investigar as relações estéticas que o sujeito estabelece com seu meio. Assim parece nos colocar Everlyn, o terceiro personagem a ser apresentado pelo filme no ônibus, como nos referimos no início do capítulo. Em sua aula sobre gênero, relata sua curiosidade em realizar a operação de mudança de sexo e do motivo de desistência: a possibilidade de perda de sensibilidade na genitália. A operação, que frisa ser estética, não dá conta de seu desejo, que coloca em primeiro lugar. Em alguns momentos do filme, ela ressurgiu lendo um texto de ficção de sua autoria sobre uma relação amorosa. O texto cita divindades e uma gama de valores que vão da libertinagem à união romântica, encarnada na figura feminina. Seu hibridismo sexual é intensificado. O corpo não nos dá a medida dos personagens, nem tampouco está divorciado das sensações. É um móvel só, com todas as contradições aparentes. A última sequência parece querer nos remeter de volta ao “real”. Everlyn, sozinha em seu quarto, fuma um baseado ouvindo *Feel*, de Robbie Williams, vindo do rádio. Entra uma notícia sobre a crise financeira global. A macro-estrutura, nesse momento, parece atropelar os micro-movimentos, as micro-percepções que testemunhamos durante o decorrer da projeção, atravessando e constituindo nossa percepção, em movimento. Mas não seria aí, entre os nós das redes, ou como Certeau se refere, nesse “espaço praticado”, onde todas as nossas relações tomam lugar?

Entre as tantas formas que acompanhamos do movimento do filme, nos fica a constatação que esse agenciamento constitui um campo aberto. A ousadia que os filmes trazem

na forma e no conteúdo precisam ser levados em conta no momento de sua disponibilização, como um valor, como possibilidade de diferença e não como gueto mercadológico. O poder público chancela um tipo de exploração das imagens e sua circulação que está aquém da produção nacional, privilegiando um formato e uma abordagem que visa uma indústria que nunca se firma e que já perdeu seu momento histórico no modo de organização das cidades. Além disso, não contempla uma cadeia que cresce exponencialmente, no caso a internet, nem faz a ponte entre a própria produção que banca e suas concessões públicas de televisão. Para que essa produção possa ter ressonância local e internacional ela precisa circular, mas precisa circular com integridade de suas propostas, que podem ser vetor de mudanças (ou de simples percepção de diferenças) nas formas de relação dos sujeitos. O potencial revolucionário da arte não pode ser divorciado de um potencial revolucionário do contato com a mesma, sob risco de ser capturada e submergir diante de uma lógica do produto qualquer, a espera de ser substituído por outro. O mercado, assim como o espectador, ainda está para ser inventado. E talvez em um momento falemos mais a partir da ideia de povo e de trocas mais paritárias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fragmentação entre os assuntos que constituiu nosso trabalho está espelhada, não sabemos precisar até que ponto, na própria escritura dos filmes. O hibridismo entre formas canônicas do cinema e as muitas formas de organização das equipes acabam nos encorajando a continuar pensando as imagens desse cinema como forma viva, que reflete e problematiza a organização social em curso. Filmes que fogem da “constituição moderna”, como nos fala Latour, que estão pouco interessados em processos de “purificação”, que buscam sua potência na resultante de um acúmulo de observações particulares do mundo, assumindo sua hibridização e potencializadas pelo fato de se reconhecer como esforço em grupo, nosso impulso encantatório seminal para a pesquisa. Estar em grupo possibilita que os projetos a ser realizados sejam considerados não a partir de uma estrita demanda comercial, mas a partir de necessidades expressivas, estéticas, afetivas compartilhadas. Ao colocar esses fatores em primeiro plano, um filme feito em grupo também precisa apresentar um processo poroso o suficiente para contemplar as necessidades expressivas, estéticas e afetivas de cada sujeito envolvido, uma atenção constante às diferenças, um exercício diário de alteridade. Entre o coletivo e o individual, existe o que podemos, existe o que existe. “Somos todos *grupúsculos*”, como diz Guatarri, e a experiência dos grupos parece radicalizar essa assertiva.

Fomos acompanhados em todo esse percurso pela iminência de convocar outros atores e mediadores que poderiam compor, talvez até de maneira mais eficiente, nossa compreensão sobre a produção com a qual decidimos dialogar. São muitos os artefatos sócio-técnicos em intensa relação com uma equipe de cinema, como os equipamentos de áudio e seus vários itens - de microfones a pilhas - as cada vez mais portáteis ilhas de edição, a batalha dos softwares de edição para se firmar como a melhor escolha - poderíamos falar da Apple ao invés da Sony. Poderíamos convocar os editais públicos dos outros estados e suas disposições locais, as leis de fomentos federais e suas mutações frente às mudanças de quadros de gestões governamentais. Poderíamos ainda pensar ideias de financiamento conjunto internas aos grupos, ou o *crowdfunding*, modalidade que vem ganhando cada vez mais espaço no imaginário e nos números de financiamento direto bancados por pessoa física. Ao mesmo tempo, os circuitos de exibição convencionais estão em franca batalha por manter-se enquanto que a circulação pela internet resiste à completa normatização. Ao longo da pesquisa, muitas novas parcerias se

firmaram, novos filmes aconteceram, locais de exibição foram inventados, tecnologias foram aprimorando possibilidades de circulação dos filmes – um streaming em 2013 já é bem superior a 2011. Não se trata apenas da dinâmica de trabalho em um país continental, mas de um espaço-tempo como a humanidade nunca presenciou, com as imagens como constituintes decisivas das dinâmicas ligadas ao modo de organização das civilizações contemporâneas. Enumeramos essas possibilidades não como um a menos da pesquisa, mas como abertura de horizonte e maneira de internalizar que o esforço do pesquisador precisa ser continuado e a atenção às associações cada vez mais desdobradas, pelo que constituem de sociedade.

Destacamos esses grupos enquanto poderíamos estar falando de vários outros da mesma região ou de locais diferentes do Brasil. Se não o fizemos, é porque o momento inicial da pesquisa nos fez reconhecê-los como pontos de concentração e circulação de obras, informações e parcerias. As trocas entre esses grupos já estavam em curso, o que acabava por materializar desde aquele momento a intuição de que, ao falar de cada um dos grupos ou coletivos, já falávamos de um gesto mais amplo e que englobava uma série de outros atores. Ainda assim, gostaríamos de ter tido mais fôlego para falar de diversas iniciativas que consideramos excepcionais, como a *Cavideo*, de Cavi Borges, e os filmes de baixíssimo custo (já conta com mais de cem títulos) que vem produzindo, além da locadora que funciona como local de convergência no Rio de Janeiro. Ações como a *Filmes a Granel*, de João Pessoa, reunindo vários realizadores em forma de uma cooperativa fugaz, que se dissolve quando cada realizador, com a colaboração dos outros envolvidos, consegue concretizar seu filme, também é um tipo de configuração original e que aponta para conexões diretas com instituições como o SEBRAE, patrocinadores de ações culturais. Poderíamos enumerar muitos outros pontos separados geograficamente que se encontram a partir de valores estéticos e éticos.

Sobre os filmes, desde o começo nos acompanhava a sensação de que estávamos falando de uma só obra, modulada de formas distintas a partir da mesma matéria. Essa sensação foi reforçada diante dos recentes levantes populares ao redor do Brasil, nos meses de Junho e Julho de 2013. *Sábado à Noite* e *O Céu Sobre os Ombros* filmam locais onde ocorreram (ocorrem?) conflitos em suas respectivas cidades, locais onde habitam populações de baixa renda ou que são zonas comerciais, abandonadas durante a noite. Ainda assim, por paradoxal que seja, nos parece que o cenário comum aos filmes seria melhor definido como sendo formas de organização das cidades contemporâneas do que uma contingência de cidade ou uma vizinhança, já que esses filmes criam circuitos em locais onde geralmente as representações do espetáculo não estão. *Pacific* traz um questionamento estrutural sobre trabalho, tempo livre e espetáculo, talvez não muito diferente do tempo livre dos personagens que vimos nos outros filmes, enquanto que os passageiros e o navio são parte da mesma forma-cidade. Em todas as obras, nossos personagens são emanações desses embates, são percebidos em contato com as asperezas do mundo,

encontrando seus modos de existir mediante alguma porosidade que apresentam os eventos particulares, as instituições, as ruas em horários desfuncionalizados, quando a cidade dorme. Algumas vezes, a hierarquia entre humanos e não-humanos é reavaliada e o mobiliário urbano, os objetos de uma casa, os meios de transporte deixam de ser paisagem e passam para o primeiro plano. A rua e os interiores se confundem em suas funções de pontos de passagem e pontos de repouso. A vida privada das pessoas só interessa a essas obras enquanto o impessoal e a instituição de um comum puderem ser investigadas. Para esses desafios, novos olhares. Novos não como algo decalcado de uma pretensa originalidade, mas mais próximo de um *re specto*, olhar de novo para o que se naturaliza e teima em limitar o campo perceptivo.

Por último, nos fica a esperança de que essas formas vivas de organização e de expressão artística possam fundar novos modelos de continuidade para seus trabalhos, que esse momento não seja uma moldura para a nostalgia futura, mas prolongamento de linhas de força que tornem possíveis para mais indivíduos experimentarem mais possibilidades de existência, de acordo com seus desejos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000. 560p.

ALMEIDA, Jane de. (org.). **Grupo Dziga Vertov**. São Paulo: Banco do Brasil/ Witz Edições, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A experiência do espaço na física contemporânea**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BARBALHO, Alexandre. **A modernização da cultura: políticas para o audiovisual nos governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes (Ceará /1987-1998)**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2005.

BARBALHO, Alexandre. **Políticas Culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença**. In: III ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.

BELMINO, Silvia. Sol e mar: **Sinta na pele esta magia**. Resumo e introdução do artigo disponível em: [http://paginas.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/7o-encontro-2009-1/Sol e mar.pdf](http://paginas.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/7o-encontro-2009-1/Sol%20e%20mar.pdf)

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Campinas: Papirus, 1997.

BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed., trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 120-136. [Obras Escolhidas, v. 1]

_____. **Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. 7a ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Jorge Luis. **Del rigor de la ciencia**. Revista Arte y Parte, 1996 AGO-SEP; p. 65

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

ESTEVES, Leonardo Gomes. **Belair: faces de um sonho experimental de indústria**. Dissertação (Mestrado) - UFRJ/EBA/Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Linha de Pesquisa: Imagem e Cultura, 2012.

EDUARDO, Cléber. **Segundo dia: subversões, questionamentos, afirmações.** In: Revista Cinética. 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/df07dia2.htm>.

FOUCAULT, Michel. **Isso não é um cachimbo.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GARDNIER, Ruy. **Em Busca da Vida.** In: Contracampo, Revista de Cinema. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/87/critstilllife.htm>. Acesso em 12 de fevereiro de 2012.

GIL, Gilberto. **Solenidade de Transmissão do Cargo.** In: GIL, Gilberto; FERREIRA, Juca; ALMEIDA, Armando; MARIA ALBERNAZ; SIQUEIRA, Maurício. Cultura pela Palavra: coletânea de artigos, discursos e entrevistas dos ministros da Cultura 2003-2010. 1ª ed. - Rio de Janeiro: Versal, 2013.

GORIN, Pierre. Fala no CCBB, 2005. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=vx3YGpSjcdQ>

IKEDA, Marcelo Gil. **O modelo das leis de incentivo fiscal e as políticas públicas cinematográficas a partir da década de noventa.** Dissertação (Mestrado) - UFF / Programa de Pós Graduação em Comunicação: Niterói, 2011.

KOILLER, Belita. **A Arquitetura da Matéria.** Física na Escola, v. 6, n. 1, 2005 disponível em: <http://www.sbfisica.org.br/fne/Vol6/Num1/belita.pdf>

LATOURE, Bruno. **Jamais Fomos Modernos.** Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1994.

_____. **Se falássemos um pouco de política?.** Artigo publicado na revista Política & Sociedade, nº 4, abr., 2004. p. 11-40.

_____. Conferência de Abertura no Seminário a vida secreta dos objetos, disponível em: <http://www.vidadosobjetos.com>

LEANDRO, Anita. O tremor das imagens - Notas sobre o cinema militante <http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v7n2/download/07-anitaleandro-98-117.pdf>

MARKER, Chris. **Entrevista.** Disponível em: <http://www.filmcomment.com/article/marker-direct-an-interview-with-chris-marker>

MIGLIORIN, Cezar; BRASIL, André. **A gestão da autoria: anotações sobre ética, política e estética das imagens amadoras.** In: Ciberlegenda, Rio de Janeiro #22, 2010.

MIGLIORIN, Cezar. **O dispositivo como estratégia narrativa**. Digitagrama – Revista Acadêmica de Cinema. Primeiro semestre de 2005. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>.

_____. **Eu sou aquele que está de saída**: Dispositivo, Experiência e Biopolítica no documentário contemporâneo. Tese apresentada no ano 2008, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/publicacoes/doutorado/teses_2008.html-2

_____. **Igualdade dissensual**. Revista Cinética. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/cezar_migliorin.pdf

_____. **O dispositivo como estratégia narrativa**. In: Digitarama. Número 3. 2005.

MORAN, Patrícia; PATROCINIO, Janaina. **Machinima**. São Paulo: Pró Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, 2011.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

PAIM, Claudia. **Práticas coletivas de artistas na América Latina contemporânea**, 2005. Disponível em: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2007/paim.pdf>

RANCIÈRE, Jacques **O desentendimento: política e filosofia**. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **Política da Arte**. Trad. Mônica Costa Netto. Transcrição da apresentação de Jacques Rancière no Seminário São Paulo S.A.: práticas estéticas, sociais e políticas em debate. São Paulo, Sesc Belenzinho, 17 a 19 de abril de 2005.

_____. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RIFKIN, J. **La era del acceso**. Barcelona: Paidós, 2002.

SHAFTO, SALLY. **On the Zanzibar Group**. Disponível em: http://www.paris-experimental.asso.fr/images/stories/doc_pdf/zanzibar/fay_feat_shafto.pdf. 2008.

SIMONDON, Gilbert. **El modo de existencia de los objetos técnicos**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

_____. **La Individuación**. Buenos Aires: Coedición Editorial Cactus y La Cebra Ediciones, 2009.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998. 314 págs

VERTOV, Dziga. **“Nós - variação do manifesto, Resolução do Conselho dos Três, Nascimento do Cine-Olho”**. A experiência do Cinema, Rio de Janeiro: Graal, 1991.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Encontros**. Ed. Azougue, Rio de Janeiro: 2008.

CONVERSAS

BORGES, Sérgio. 2012-2013. Conversas Presenciais, Skype, Facebook, Gmail

CRUZ, Silvia. 2013. Skype e Gmail

EDUARDO, Cleber. 2013. Gmail

FRANCINE, Carla. 2013. Facebook, Gmail.

LACCA, Leonardo. 2013. Facebook

LOPES, Ivo. 2001-2013. Conversas Presenciais, Gmail.

LORDELLO, Marcelo. 2013. Facebook

MARINS, Helvecio. 2012, 2013. Gmail

MASCARO, Gabriel. 2013. Gmail, Skype.

MELGAÇO, Luana. 2011-2013. Conversas Presencias. Gmail, Skype

PEDROSO, Marcelo. 2013, Conversas Presenciais, Skype, Gmail, Facebook.

VALENTE, Eduardo. 2013. Facebook

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- A Bientôt, j'espère* (Chris Marker e Mario Marret, Grupo Medvedkine, França, 1968)
- A Falta que me faz* (Marília Rocha, Brasil, 2009)
- A Onda Traz, o Vento Leva* (Gabriel Mascaro, Brasil, 2012)
- Árido Movie* (Lírio Ferreira, Brasil, 2006)
- As Aventuras de Paulo Brusky* (Gabriel Mascaro, Brasil, 2010)
- Aboio* (Marília Rocha, Brasil, 2005)
- Acácio* (Marília Rocha, Brasil, 2008)
- Amigos de Risco* (Daniel Bandeira, Brasil, 2007)
- Animal Político* (Tião, Brasil, 2014)
- Balsa* (Marcelo Pedroso, Brasil, 2009)
- Bonequinha de Luxo* (Blake Edwards, 1961, EUA)
- Câmara Escura* (Marcelo Pedroso, Brasil, 2012)
- Carta para Jane* (Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, Grupo Dziga Vertov, França, 1972)
- Crônica de um Verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, França, 1960)
- Deux Fois* (Jackie Raynal, Grupo Zanzibar, França, 1968)
- Edifício Master* (Eduardo Coutinho, Brasil, 2002)
- Ela Morava na Frente do Cinema* (Leonardo Lacca, Brasil, 2012)
- Eles Voltam* (Marcelo Lordello, Brasil, 2012)
- Em Busca da Vida* (Jia Zhang Ke, China, 2006)
- Ferrolho* (Tarciano Valério, Brasil, 2013)
- Fiz ZunZum e Pronto* (Marcelo Lordello, Brasil, 2008)
- Home Movie, Autour du 'Lit de la Virge* (Frédéric Pardo, França, 1968)
- La chamière* (Grupo Medvedkine, França, 1969).

- La Cicatrice intérieure* (Philippe Garrel, Grupo Zanzibar, França, 1972)
- La Région Centrale* (Michael Snow, Canadá, 1971)
- Lit de la Vierge* (Philippe Garrel, Grupo Zanzibar, França, 1969)
- Meditations toward a remake of soundings* (Gary Hill, EUA, 1986)
- Nº 4 – Bottoms* (Yoko Ono e Anthony Cox, Inglaterra, 1966)
- Nº 27* (Marcelo Lordello, Brasil, 2008)
- O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, Brasil, 2010)
- Os Monstros* (Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, Brasil, 2011)
- Pacific* (Marcelo Pedroso, Brasil, 2009)
- Praia do Futuro* (Armando Praça, Diogo Costa, Fernanda Porto, Fred Benevides, Guto Parente, Ivo Lopes Araujo, Rúbia Mércia, Luiz Pretti, Mariana Smith, Pablo Assumpção, Ricardo Pretti, Salomão Santana, Thais Dahas, Thais de Campos, Themis Memória, Wanessa Malta, Ythallo Rodrigues, Felipe Bragança, Brasil, 2008)
- Sábado à noite* (Ivo Lopes Araújo, Brasil, 2007)
- Salesman* (Albert Maysles, David Maysles e Charlotte Zwerin, EUA, 1969)
- Sem Essa Aranha* (Rogério Sganzerla, Brasil, 1970)
- Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, Brasil, 2006)
- Seu Cavalcante* (Leonardo Lacca, Brasil, 2014)
- Shrin* (Abbas Kiarostami, Irã, 2008)
- Tudo vai bem (Tout va bien)*, Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, Grupo Dziga Vertov, França, 1972)
- Um Lugar ao Sol* (Gabriel Mascaro, Brasil, 2009)
- Un Film* (Sylvina Boissonnas, Grupo Zanzibar, França, 1969)
- Vento do leste* (Jean-Luc Godard, Grupo Dziga Vertov, França, 1969)
- Vigias* (Marcelo Lordello, Brasil, 2010)
- Febre do Rato* (Cláudio Assis, Brasil, 2011)
- Tatuagem* (Hilton Lacerda, Brasil, 2013)

Baile Perfumado (Lírío Ferreira e Paulo Caldas, Brasil, 1996)

Deserto Feliz (Paulo Calda, Brasil, 2007)

O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas (Marcelo Luna e Paulo Caldas, Brasil, 2000)

