



CINEMA BRASILEIRO
— ANOS 2010
10 OLHARES —



CINEMA BRASILEIRO
○—————**ANOS 2010**
10 OLHARES—————○

22_30/04/2021
online _ gratuito

www.10olhares.com

plataforma_www.belasartosalacarte.com.br

04	CINEMA BRASILEIRO, ANOS 2010: UMA QUESTÃO DE OLHAR ○—————
08	10 OLHARES —————○
110	O MERCADO DE CINEMA NO BRASIL 2011-2020 ○—————
114	OS 20 MAIORES PÚBLICOS DE FILMES NACIONAIS NOS CINEMAS NO PERÍODO 2011-2020 —————○
116	PRINCIPAIS PREMIAÇÕES DO CINEMA BRASILEIRO 2011-2020 ○—————
120	PARTICIPAÇÃO DOS LONGAS BRASILEIROS NOS PRINCIPAIS PRÊMIOS E FESTIVAIS INTERNACIONAIS —————○
124	LONGAS POR DIRETOR ○—————
126	CINEMA BRASILEIRO, ANOS 2010: POR ONDE ANDARAM OUTRAS QUESTÕES?

CINEMA BRASILEIRO

CINEMA BRASILEIRO, ANOS 2010: UMA QUESTÃO DE OLHAR

ANOS 2010

10 OLHARES

Enquanto me sento para escrever este texto, lá fora a pandemia do coronavírus mostra seus dentes mais afiados e o país bate recordes diários e semanais de mortos e contaminados, fruto de uma situação sanitária e epidemiológica sem precedentes em todo o planeta, mas também do desgoverno bastante particular que o Brasil vivencia justo neste momento em que uma liderança responsável, consequente e humana seria a condição mínima para, se não totalmente evitar uma realidade muito dura, ao menos nos dar a certeza de que vidas não estariam sendo diariamente ceifadas sem necessidade. Paralela, mas complementarmente a isso, as estruturas do cinema brasileiro em particular estão sendo testadas no seu limite, em parte novamente devido à situação sanitária que têm deixado salas de cinema fechadas ou quase desertas, impedido ou dificultado muito a produção de novas obras, mas também radicalizada pela (in)ação de um governo que não esconde seu regozijo com o desmonte dos alicerces básicos de sustentação institucional que permitiram que este cinema encontrasse ao longo da última década uma série de resultados inéditos ao longo de sua história.

Pois é deste “lugar histórico” que me cabe a tarefa de redigir algumas palavras que apresentem esta mostra com a qual sonhamos diuturnamente ao longo dos últimos dez anos, uma vez que ela representa o terceiro capítulo de um movimento iniciado em 2001 e que se renovou em 2011. Mas, mais do que simplesmente apresentar este trabalho específico, é daqui que sento para tentar me recolocar em

outros lugares (de sentimentos, de projetos, de realizações) que são os que marcaram tanto desta última década, e com os quais não condiz simplesmente se deixar levar pelas veredas do desencanto, da desesperança, quando não do desespero, entre tantos destes “des-” que vêm ocupando tanto do nosso cotidiano e das nossas energias vitais nesse específico e atual momento histórico.

Por isso, é preciso lutar contra as sombras e fumaças que parecem tomar nossos olhos nos dias de hoje, e senão exatamente refrescar, pelo menos reavivar as memórias dos dez anos entre 2011-2020, em que coletivamente podemos dizer que o cinema brasileiro viveu seu período de maior ebulição. Isso porque, na primeira parte da década, a consolidação das políticas públicas que começaram a se desenhar na década anterior atinge o seu auge como processo, e com a aprovação da Lei 12485 (a “lei da TV a cabo”) vemos a ferramenta fundamental do Fundo Setorial do Audiovisual atingir montantes inéditos de investimento na cadeia do audiovisual de uma forma ampla, indo da produção à distribuição, passando pelo desenvolvimento com a criação dos inéditos núcleos criativos, e com o aumento da prática da coprodução internacional. No entanto, não apenas se produziu cinema em quantidade inédita: com a chegada dos chamados arranjos regionais à estrutura do fomento público, efetivamente se permitiu que determinados Estados e localidades brasileiras tivessem muitas vezes seus primeiros editais audiovisuais na história, assegurando-se assim que esses números de produção não

POR EDUARDO VALENTE

se limitassem aos mesmos centros produtores e atores econômicos. Se produziu cinema brasileiro literalmente de Norte a Sul e de Leste a Oeste na última década.

No entanto, é preciso ir além dessa dimensão numérica que afirma que se estabeleceu marcos na quantidade de obras realizadas (levando em conta aqui também o barateamento e acessibilidade que a tecnologia digital permitiu mundialmente que alterasse muitas das dinâmicas históricas centralizadoras deste setor), assim como na quantidade de filmes brasileiros em salas de cinema e, inclusive, no número total destas salas em funcionamento no país. Pois não só estes números encontraram uma dimensão inédita na regionalização da produção como se começou a exigir atenção para demandas históricas essenciais, em grande parte silenciadas ao longo de décadas (não só, mas especialmente no cinema), no que tange a participação das mulheres e grupos minoritários dos mais diversos matizes (entre os quais é essencial citar a emergência em quantidades marcantes dos realizadores negros e indígenas) na conceituação e liderança do que seriam um número significativo (mesmo que ainda subdimensionado) de obras, mas também de empresas, ações e eventos do audiovisual brasileiro.

É também por conta deste contexto que, na passagem dos dez anos desde o evento que organizamos acerca do cinema brasileiro dos anos 2000 para este, a estrutura mesmo dessa mostra precisava ser mexida nos alicerces da sua concepção. Foi a partir daí que se impôs a ideia de que essa nova edição trocasse a prática de propor um determinado número de “questões” que fosse enunciadas a partir de um olhar centralizado, mas sim que possibilitasse a emergência de diferentes “olhares” sobre o cinema brasileiro do período, sendo cada um destes proposto por curadores distintos. Entendemos que isso é essencial quando

constatamos que justamente uma das marcas da década foi a percepção da importância da incorporação cada vez maior de uma amplitude de perspectivas sobre a criação artística, não só mas especialmente no âmbito do cinema brasileiro.

Para além deste motivo mais amplo, porém, esta redefinição do escopo da iniciativa reconhece também a maneira como as trajetórias de uma série de profissionais dedicados à prática da curadoria e da proposição de verdadeiros universos audiovisuais a partir de seus distintos lugares (aqui entendidos no sentido estrito da amplitude do mapa brasileiro, mas também lugares de gênero, raça, processos formativos e locus de atuação, etc) foi uma das marcas da produção do período. Reconhecemos e reforçamos, dessa forma, que estes múltiplos olhares que já vinham se impondo através de trabalhos em inúmeros festivais, mostras, cineclubes ou outras maneiras de não apenas exibir como agitar o cinema brasileiro, re-pensar este cinema em pleno ato, sentindo seu pulso e destacando filmes, artistas, mas também realidades específicas da produção de conteúdos plurais. Deste amálgama de visões sobre o cinema, estamos seguros que emerge um painel muito mais interessante do que algum que pudesse ser proposto a partir de uma só perspectiva.

No entanto, não é apenas esta decisão (que já estava tomada há alguns anos, enquanto se projetava possíveis caminhos) que altera profundamente esta mostra no contraste com as duas que a antecederam. Em complemento a ela, se incorpora a circunstância atual da circulação de obras dentro do contexto específico da pandemia no qual o evento efetivamente se realiza, e portanto a decisão impositiva da realização dela exclusivamente no formato online. Ao contrário da anterior, esta não foi uma decisão que tomamos exclusivamente com

gosto e em reconhecimento a processos importantes em desenvolvimento, pois o espaço da sala de cinema ainda representa para muitos (e certamente para mim que assino este texto) o espaço desejado da fruição das obras e, mais ainda, dos encontros presenciais e físicos entre espectadores, realizadores, curadores, obras. Mais do que uma questão de preferência individual por modos de consumo e fruição, porém, a utilização do formato online também nos obriga a alterar decisões ou caminhos curatoriais por percebermos que, seja no sentido bem prático (o fato de que muitas obras do período exibido possuem contratos de exclusividade para exploração online com determinadas plataformas), seja no sentido mais amplo de pensar o que significa disponibilizar algumas obras para acesso em casa nos formatos de visualização e de concorrência de atenção que o caracterizam.

Mas é óbvio que exibir online também nos parece uma maneira fascinante e promissora de fazer com que alguns filmes brasileiros de curta e longa-metragem possam atingir um público que, de outra maneira, talvez não pudesse ir até uma determinada sala numa cidade específica. E entendemos que isso é um ato importante quando pensamos que alguns desses filmes que exibimos aqui tiveram circulação bastante limitada principalmente quando do seu eventual lançamento comercial (que inclusive vários nunca tiveram, e não só no caso dos curtas) ou mesmo nos seus trajetos por festivais e mostras. Para além deste dado será precioso não só partilhar nossos debates com espectadores de todo o país (algo que já havíamos feito, porém, na mostra de 2011, ao deixarmos os debates disponíveis em gravações e transcrições no site da mostra), como principalmente contar com a presença nas mesas de nomes de várias regiões, algo aí sim muito mais limitado nas nossas edições presenciais em Rio e São Paulo.

Pois bem, será desta maneira que **CINEMA BRASILEIRO: ANOS 2010, 10 OLHARES** buscará constituir a terceira parte de um movimento que temos feito desde o ano de 2001 (referente ao cinema dos anos 90) e 2011 (os anos 2000): o de tentar se aproximar de uma produção múltipla ainda no calor da hora em que ela fecha dez anos, sem maior recuo histórico para sua inserção numa linha mais longa. Buscamos marcar essa passagem de tempo com um claro objetivo que sempre é muito menos de canonizar ou resumir um cinema tão múltiplo (e cada vez mais, no caminho que atravessa essas três décadas) e mais de refletir sobre determinadas linhas de força presentes nessa produção. Torcemos que assim logremos permitir, inclusive, muitas vezes associá-la não só ao que veio antes como, talvez, conseguir a partir dela olhar e vislumbrar rabiscos para um futuro.

Entendemos, por fim, que este gesto ganha uma dimensão política maior por chegar ao olhar do público num momento tão delicado, como afirmamos no começo deste texto. Para além de um país literalmente sangrando perdas enormes, este é também o momento em que se instaura um combate frontal do atual governo federal frente a algumas das instituições e artistas que compuseram e compõem toda uma rede viabilizadora e disponibilizadora do cinema nacional. Acreditamos, então, que, neste contexto, a possibilidade de ver, conhecer, discutir e repensar 43 longas e 28 curtas produzidos ao longo dos últimos dez anos possa servir também como uma resposta firme e ruidosa acerca da vitalidade, relevância e força mobilizadora do cinema do Brasil. E não podemos nunca deixar de torcer e lutar para que, daqui dez anos, possamos estar redesenhando este gesto olhando para essa década que mal se abre e reconhecendo nela uma vitória da criação e da vida frente o arbítrio e a morte.

CINEMA BRASILEIRO
— ANOS 2010 —
10 OLHARES —

CACHOEIRADOC

DESAGUAR EM CINEMA: RETOMAR
TERRITÓRIOS INVADIDOS



CLEBER EDUARDO

ESPAÇOS CONCRETOS
DE VIDAS EM CINEMA

JANAÍNA OLIVEIRA

COTIDIANO
SINGULAR



LEONARDO BOMFIM

ERA UMA VEZ,
ERA OUTRA VEZ...



RAFAEL PARRODE

DESVIOS DO
CONTEMPORÂNEO



CAROL ALMEIDA
A CIDADANIA E AS
BRECHAS OCUPADAS



DE CORPO A CORPO:
PERSONAGENS
TRANSBORDANTES,
ESPECTADORX
DESEJANTES

ERLY VIEIRA JR.



O CORPO, 51
NOVAMENTE

HEITOR AUGUSTO

KÊNIA FREITAS

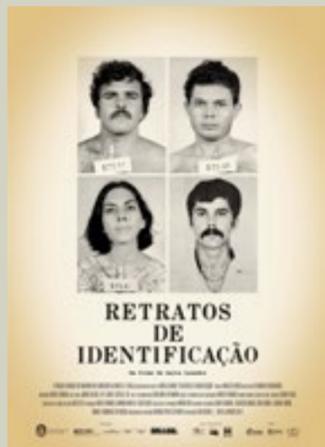
MOVIMENTOS
FABULARES



O MUNDO EM
DESENCANTO

PEDRO AZEVEDO





DESAGUAR EM CINEMA: RETOMAR TERRITÓRIOS INVADIDOS

CACHOEIRADOC

Não é raro que, de quando em quando, narrativas críticas anunciem a obra, cânone máximo de seu tempo, que cortará a história, erguendo-se como um divisor de águas. Uma inevitável provisoriedade ronda, no entanto, tal anúncio, uma vez que um divisor de águas, do mesmo jeito que o acidente geográfico que o sustenta como metáfora, é um corte instável, parcial, temporário. Uma montanha é um divisor de águas. Mas as águas divididas aos pés de um monte, por contornos e caminhos esquivos, voltam a se encontrar adiante, para desaguar ainda mais além, num colo de mar. E Mar não tem fronteiras, diz-se. O movimento observado no traçado desenhado por estes filmes antes de divisor é desaguar: confluência contra fronteiras erguidas por invasões e expropriações – de terras, corpos, povos, vidas, imaginários –; fronteiras fincadas em nome de um Brasil por cima de todos. É, portanto, de um cinema contra a Nação, e não de um cinema nacional, que tratamos aqui, através dessa pequena coleção de filmes documentais surgidos nesta última década, e reunidos por fluxos sutis de conexão. Se o documentário é o cinema que toma para si a tarefa de empurrar as fronteiras do visível, estes longas e curtas lançam-se nas geografias - do tempo e do espaço -, em operações de retomada: do próprio corpo e desejo, das cidades, das imagens, da história e da terra.

É justamente pelo esbulho da terra e o extermínio dos povos indígenas por onde podemos começar nossa travessia. Em 2009, na dobra desta década, Vincent Carelli lança *Corumbiara*, que ao lado de *Martírio* (2016) forma uma trilogia, ainda no aguardo da finalização de seu último capítulo. *Corumbiara* encontra impulso inicial na urgência em registrar as evidências de um massacre de índios. Vinte anos se passaram entre o lançamento do longa e suas primeiras filmagens, realizadas com intuito de gerar imagens como garantia de vida para aqueles que sobreviveram ao extermínio, a partir da crença na força jurídica de seu caráter referencial. Mas é, finalmente, a instabilidade das imagens como operadores de justiça e a dificuldade em viabilizar a punição dos assassinos dos índios que mobilizam *Corumbiara*. Há no filme uma luta entre provas e farsas, e, conseqüentemente, uma dinâmica entre crença e descrença em torno das imagens, que instala o cinema em um domínio de disputas - pelas imagens, pelo imaginário e pela história – coextensivo ao conflito territorial.

E é no filme seguinte, *Martírio*, que Vincent Carelli leva o movimento inaugurado em *Corumbiara* ainda mais além, ao narrar com os Guarani-Kaiowá, lado a lado dos índios, o processo obstinado de retomada de terras desse povo,

reconhecido pela sua força de resistência pacífica a uma histórica maquinaria de violências – que reúne interesses e práticas as mais espúrias de ruralistas e empresários em perversas alianças com representantes do Estado brasileiro. Recorrendo a imagens feitas em mais de trinta anos de indigenismo, acessando arquivos públicos e filmando, com os Guarani-Kaiowá, seus inimigos, Carelli, junto com Ernesto de Carvalho e Tita Soares, dedica-se ao desafio de contar a história, nomear o genocídio e retomar a crença na força ativa das imagens em contextos de luta, lançando ao cinema novas exigências, que “teriam como medida sua capacidade de intervir e contribuir efetivamente para a causa a que se dedica”, como afirma André Brasil¹.

Ao longo da última década, tempo exato de existência do CachoeiraDoc, testemunhamos o desejo de intervenção histórico-social instalar-se nos filmes e a aliança entre cinemas e lutas ir tramando-se obstinadamente. Por algum tempo, tratou-se de um movimento discreto, para não dizer invisível aos olhos da crítica. Mas já estava lá, entre nós, em 2010, um filme como *Atrás da porta*, de Vladimir Seixas, que filma em parceria com famílias de moradores sem-teto do Rio de Janeiro a resistência a uma série de despejos orquestrados pelo Estado em conluio com empreiteiras. E, então, a partir de 2013, com o acirramento dos conflitos políticos no Brasil, as câmeras se proliferaram com as barricadas e passaram a ostentar sua participação intrínseca nos movimentos político-sociais. Nesse contexto, uma pergunta se impôs: o que pode, pelas lutas, o cinema? O que pode o cinema no seu tempo próprio, que não é o das urgências?

Em *Ressurgentes*, um filme de ação direta (2015), de Dácia Ibiapina, a pergunta encontrou abrigo. O filme torna visível uma série de movimentos sociais no Distrito Federal, para os quais a ocupação dos espaços públicos constitui-se uma tática de resistência no conflito entre projetos de cidade e de mundo. A produção de *imagens-ação* permeia essas ocupações de modo constitutivo, como parte das estratégias da ação política. É com elas, e com testemunhos de jovens militantes, que *Ressurgentes* trabalha. E o faz para dissolver fronteiras espaço-temporais entre a prática cinematográfica e a elaboração discursiva dos princípios, conquistas e fracassos das lutas, redimensionando o lugar da militância nas formas do cinema. Dácia Ibiapina e Guile Martins (montador), além de conjugarem a vibração das ações à sua revisão discursiva, encontram, pela montagem, modos de transcendência,

¹ BRASIL, André. “Retomada: teses sobre o conceito de história”. In: Catálogo do Forum.doc. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2016, p.160.

² Ver LEANDRO, Anita. “Os acervos da ditadura na mesa de montagem”. In: LOGOS 45 Vol.23, Nº 02, 2º semestre 2016.



Frames de Martírio: mulheres e crianças em Pyelito Kue filmam ataques da milícia dos fazendeiros

projetando ou antevedo um futuro para as disputas em cena. A montagem em *Ressurgentes* opera pela lógica da resistência, e, por ela, o cinema vibra nos corpos já desfeitos da urgência, realimentando a energia das lutas.

É também pela montagem que *Retratos de Identificação* (2014), de Anita Leandro, constrói novas formas de visibilidade para a luta política, nesse caso a resistência de jovens guerrilheiros à ditadura civil-militar brasileira. Ao dispor os acervos da ditadura na mesa de montagem, Anita Leandro retoma imagens produzidas pelo próprio regime para restitui-las, em dignidade, aos guerrilheiros presos, torturados e mortos que estão nelas, violentamente, retratados. E participa, assim, da intensa disputa em torno da verdade histórica sobre o período marcado por mortes, desaparecimentos e torturas, uma disputa que, no campo cinematográfico, se desdobra em uma “tríplice tomada de posição”, como define a própria realizadora: “disputa *pelas* imagens”; “disputa *com* as imagens”; “disputa *entre* as imagens”². Trata-se, assim, de: 1- disputar o direito de acesso a essas imagens, mantidas por muito tempo como segredo de Estado, uma vez que constituem provas contra seus próprios torturadores-produtores; 2- disputar em favor dessas imagens, ou seja, garantir-lhes o valor irredutível de suas próprias dimensões políticas e estéticas; 3- por fim, cabe ao cinema mediar as diversas fontes documentais articuladas na lida direta na mesa de montagem, disputando a justiça histórica nos intervalos entre cada frame/foto/fotograma. Desse modo,



< Martírio
 ^ Retratos de identificação
 ^ Ressurgentes: um filme de ação direta

Retratos de Identificação retoma as imagens arrancadas entre sessões de tortura, com uma tomada de posição que desdobra o compromisso histórico em profunda consciência formal; de modo que a forma não se sobressai nunca à história. Num país em que a memória coletiva é sistematicamente espoliada, o filme resta como uma pergunta sobre o papel das imagens documentais na construção das narrativas históricas sufocadas pela violência de Estado e pelo projeto de Nação.

E quando a imagem falta? E quando a imagem fere, forja, fratura? “Da nossa memória fabulamos nós mesmos”, responde Adirley Queirós, em *Branco Sai, Preto Fica* (2014). Antes disso, é com uma indagação que Adirley pontua seu primeiro longa – *A Cidade é Uma Só?* (2011): um confronto vibrantemente fabulado na periferia da cidade, da história e do projeto de nação cuja metonímia é a própria capital do país. Contra a utopia/farsa modernista da ordem e do progresso que edificou Brasília, Adirley remapeia uma cidade segregada, injusta e desigual, mas também vigorosa na sua verve inventiva, na sua capacidade de retomada pela subversão de fronteiras. No lugar da branquitude e do poder que vislumbrou a pólis do futuro no passado, são os filhos daqueles que construíram a cidade com as mãos, e que foram empurrados para fora dela, como Dildo e Zé Antônio, os protagonistas de um cotidiano de correria. Junto a Nancy, formam um trio de personagens que fabulam a história, seja pela retomada do documento histórico forjado, seja pela invenção da democracia que falta – o Partido da Correria Nacional. Transitando entre o plano piloto e a Ceilândia, entre o centro e a periferia, entre a ficção e o documentário, o filme sequestra ou pirateia as armas e armadilhas da história oficial, os documentos farsescos de Estado e a ficção da

propaganda política eleitoral, *hackeando* os limites da (auto) representação. Assim, ao mesmo tempo em que desconstrói o totalitarismo do discurso sobre a capital federal, questiona os próprios recursos usados como evidências ou provas do passado: quem produz os arquivos da história? para quem? com quem? contra quem?

A reunião desses filmes revela ainda um cinema tecido por sujeitos que ao longo da história, e não apenas do cinema, foram objetos do olhar e do discurso hegemônicos predominantemente branco, masculino, cis-heteronormativo e elitista. A emergência e afirmação do cinema negro, indígena, LGBTQI+ e de mulheres está entrelaçada também à atuação e ocupação desses grupos em outros campos do poder e saber, como as universidades, na última década. Os curtas *Travessia* (2017), de Safira Moreira, *Eu, Travesti?* (2013), de Leandro Rodrigues, e *Relatos Tecnopobres* (2019), de João Batista Silva, surgidos em salas de aula (Escola Darcy Ribeiro, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e Instituto Federal de Goiás, respectivamente) constituem-se vigorosos exemplos do modo como uma juventude brasileira negra, indígena, *queer* e feminista está a fraturar a hegemonia dos tradicionais sujeitos históricos da cinematografia brasileira.

Travessia, primeira obra de Safira Moreira, cineasta baiana que faz parte de um grupo de jovens realizadoras negras que tem surgido nos últimos anos no Brasil, articula fotografias, vozes, música, poesia e performance num ensaio sobre a memória e a presença negra nas imagens e com as imagens. Na sua primeira sequência, enquanto os versos de Conceição Evaristo são recitados por uma voz jovem feminina, a fotografia de uma mulher negra a carregar um bebê branco nos braços, encontrada numa feira de antiguidades, é decupada em sucessivos cortes e reenquadramentos, forma de retomar a imagem, expurgando para o fora de campo o fardo da história. A montagem é, assim, para Safira Moreira, prática de libertação. Mas o filme não se encerra na lida com arquivos da opressão racial. São as imagens afirmativas de famílias negras que pousam para a sua câmera que fazem do curta, em sua materialidade performativa, a contestação viva do apagamento sistematizado pela colonialidade. Em *Travessia*, o cinema é espaço de emancipação, a realização do filme sendo, ela própria, um gesto, um eco de liberdade.

Eu, Travesti?, de Leandro Rodrigues, parte de Cachoeira, cidade no interior da Bahia. Na penumbra, a cidade exhibe-se em sua ruína colonial: paredes descascadas, umidade, limo. É nessa paisagem da precariedade que o filme encontra seu caminho de possibilidade. A cidade, exposta em sua pobreza, é tanto o reduto de um cinema que se faz com poucos recursos quanto o espelho para um sujeito que vasculha sua memória.



Nu, Leandro Rodrigues, ator e diretor do filme, ensaia gestos no meio dos escombros, enquanto ouvimos sua voz a confessar lembranças de uma infância marcada pela negação de si e pela opressão de gênero. Na sua (auto)performance como prática de auto-liberação, *Eu, Travesti?* inaugura algo comum em tantos outros curtas produzidos no Curso de Cinema e Audiovisual da UFRB, a exemplo de *Arco do Medo* (2018), de Juan Rodrigues, e *Sair do armário* (2018) e *Lésbica* (2018), ambos de Marina Pontes. E é o próprio Leandro Rodrigues quem oferece elementos para compreender a singularidade que toma forma aqui, como uma pulsão coletiva de cinema: o singular nele (em *Eu, Travesti?*), assim como nos outros filmes feitos em Cachoeira, tem a ver com a retomada da voz por sujeitos-corpos marginalizados, periféricos, há muito silenciados. Essa diferença, a aparente incompletude dos/nos filmes, talvez seja produto desse corpo-voz descentrado, que se articula por meio de restos (de si, do outro, da própria linguagem)

A precariedade assumida como forma, condição de possibilidade e também motor revolucionário faz de *Relatos Tecnopobres* (2019) um panfleto para a retomada do território imaginado do futuro e da própria possibilidade de imaginar. Trata-se de uma “ficção especulativa em si tecnopobre que parece cada vez mais um documentário do nosso presente”, como muito bem define Kênia Freitas em texto do Festival Impossível, Curadoria Provisória³. Uma voz viaja desde o futuro para nos relatar as consequências trágicas do nosso passado-presente. Um presente que, de tão passado, exuma, sem nunca ter enterrado, valores e práticas de morte. O curta, antes mesmo do país ser contaminado pela pandemia, adquire ares



^ *Eu, Travesti?*
^ *Travessia*

proféticos ao denunciar um plano de extermínio dos grupos ditos periféricos e da classe trabalhadora perpetrado pelos donos dos poderes político-econômico-militar-tecnológico. Para muito além da denúncia, essa voz especula a luta do/pelo futuro, adquirindo corpo à medida em que o projeto revolucionário é revelado. A condição subversiva se estende também à própria estética do filme que sequestra e desvia imagens e sons produzidos com as mais altas tecnologias para fins revolucionários. Em contra-ataque ao ostensivo e avançado arsenal de guerra do inimigo opressor, o exército revolucionário tecnopobre ecoa ideias e estratégias de revolucionários de outrora e, assim como fez Marighella, é pela rádio que orquestram e convocam ao combate. Aos (tecnopobres) restou, esgotada, a Terra.

Atados a um compromisso irrevogável e constitutivo com a Terra, filmes fundamentais de realizadores indígenas, produzidos em territórios de retomada, surgiram nesta última década, a exemplo de *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio* (2016), de Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites, Joilson Brites, *Nu hu yãg mu yõg hãm: Essa Terra é Nossa!* (2020), de Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero, e *Bicicletas de Nhanderú* (2011), de Patrícia Pará Yxapy e Ariel Ortega. Cada um deles singularmente, bem como o conjunto diverso que formam (matéria para uma mostra inteira), conduzem o cinema a forçar também seus limites - ontológicos, éticos, políticos e produtivos.

Karaí Tataendy, em *Bicicletas de Nhanderú* nos alerta: “*Os Tupã são assim. Eles não vêm só para trazer chuva, vêm também para nos proteger. Eles não caminham em vão. Pois nós não enxergamos os seres que nos fazem mal. Somente eles podem ver os seres que nos fazem mal*”. Entre espíritos e fazendeiros, sonhos e festas, fogo e tempestade, o cinema é para os realizadores Mbya Guarani, Patrícia Pará Yxapy e Ariel Ortega, companhia na grande caminhada, elo entre velhos e crianças, instrumento à serviço do tempo, que ativa retomada de tradições e encontra sutilmente o lugar, muitas vezes em volta da fogueira, de onde se pode aprender a escutar o invisível no visível. É porque forja e oferta uma forma e um modo de ação que se ergue no enlace profundo com a vida humana e mais-que-humana que *Bicicletas de Nhanderú* porta uma pedagogia, que poderíamos chamar de pedagogia da retomada, e que poderia nos servir de guia para uma nova década de cinema pós-colapso.

³ FREITAS, Kênia. “Relatos de uma curadoria provisória”.
In: <https://cachoeiradoc.com.br/festivalimpossivel/relatos-tecnopobres/>

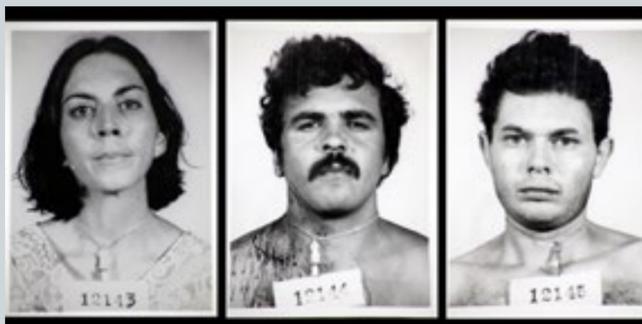


MARTÍRIO

de Vincent Carelli Brasil, 2016, 162 min, 12 anos

O retorno ao princípio da grande marcha de retomada dos territórios sagrados Guarani Kaiowá através das filmagens de Vincent Carelli, que registrou o nascedouro do movimento na década de 1980. Vinte anos mais tarde, tomado pelos relatos de sucessivos massacres, Carelli busca as origens deste genocídio, um conflito de forças desproporcionais: a insurgência pacífica e obstinada dos despossuídos Guarani Kaiowá frente ao poderoso aparato do agronegócio.

direção | Vincent Carelli *codireção* | Ernesto de Carvalho, Tita *roteiro* | Vincent Carelli, Tita *produção* | Papo Amarelo & Vídeo nas Aldeias *fotografia* | Ernesto de Carvalho *montagem* | Tita *elenco* | Celso Aoki, Myriam Medina Aoki, Oriel Benites, Tonico Benites e comunidades Guarani Kaiowá do Mato Grosso do Sul



RETRATOS DE IDENTIFICAÇÃO

de Anita Leandro Brasil, 2014, 72 min, 12 anos

Dois combatentes da luta contra a ditadura militar no Brasil se deparam, pela primeira vez, com fotografias de suas respectivas prisões, tiradas pela polícia. O passado retorna.

direção | Anita Leandro *produção* | Anita Leandro, Amanda Moleta, Pojó Filmes *tratamento de fotografias* | Marta Leandro *montagem* | Anita Leandro



RESSURGENTES: UM FILME DE AÇÃO DIRETA

de Dácia Ibiapina Brasil, 2014, 74 min, 12 anos

Documentário. Este filme tangencia o pensamento político, a visão de mundo, bem como as ações diretas de um grupo de militantes de movimentos autônomos do Distrito Federal do Brasil no período de 2005 a 2013.

direção | Dácia Ibiapina *roteiro* | Dácia Ibiapina *produção* | Dácia Ibiapina, Trotoar *Produção de Serviços Audiovisuais Ltda* *fotografia* | Leonardo Feliciano *montagem* | Guile Martins



A CIDADE É UMA SÓ?

de Adirley Queirós Brasil, 2011, 79 min, 10 anos

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.

direção | Adirley Queirós *roteiro* | Adirley Queirós, Thiago Mendonça *produção* | Adirley Queirós, André Carnevalheira *fotografia* | Leonardo Feliciano *montagem* | Marcius Barbieri *elenco* | Dilmar Durães, Nancy Araújo

ANOS 2010 10 OLHARES



BICICLETAS DE NHANDERÚ

de Ariel Duarte Ortega, Brasil, 2011, 48 min, livre
Patricia Ferreira (Kerexu)

Uma imersão na espiritualidade presente no cotidiano dos Mbya-Guarani da aldeia Koenju, em São Miguel das Missões no Rio Grande do Sul.

direção e fotografia | Ariel Duarte Ortega, Patricia Ferreira (Kerexu) *fotografia* | Jorge Ramos Morinico *edição* | Tiago Campos Torres *Produção* | Vídeo nas Aldeias



EU, TRAVESTI?

de Leandro Santos Brasil, 2014, 4 min, 14 anos

Um corpo e uma voz nus diante do mundo.

direção, roteiro, produtor, edição, elenco | Leandro Santos *fotografia* | Elen Linth, Luara Dal Chivon



TRAVESSIA

de Safira Moreira Brasil, 2017, 5 min, livre

Num ensaio visual íntimo e poético, *Travessia* procura registros fotográficos de famílias negras. Enquanto explora histórias pessoais, o filme gradualmente adota uma postura crítica em relação à estigmatização e quase ausência de retratos de pessoas negras. Finalmente, nos afetando com uma contra-narrativa visual sensível do que permaneceu invisível.

direção, roteiro, produção, montagem | Safira Moreira *fotografia* | Caíque Mello



RELATOS TECNOPOBRES

de João Batista Silva Brasil, 2019, 13 min, 16 anos

Após o apocalipse político de 2019, uma série de violações aos direitos humanos foram cometidas contra as populações tradicionais e periféricas, visando sua extinção. Em 2035 os sobreviventes articulam uma revolução.

direção, roteiro, montagem | João Batista Silva *produção* | Labareda - produções cinematográficas e tecnológicas *fotografia* | Felipe Mariano *Elenco* | João Batista Silva, Viviane Goulart, Lak Shamra, Maria Morena, Henrique Rodrigues

DESAGUAR EM CINEMA: RETOMAR TERRITÓRIOS INVADIDOS



CINEMA BRASILEIRO
— ANOS 2010 —
TO OLHARES —

CONVERSA

CACHOEIRADOC



Fundado no contexto do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, pelo Grupo de Estudos e Práticas em Documentários, o CachoeiraDoc é o festival de documentários de Cachoeira, que acontece, desde 2010, na histórica cidade baiana.

FABIO RODRIGUES FILHO

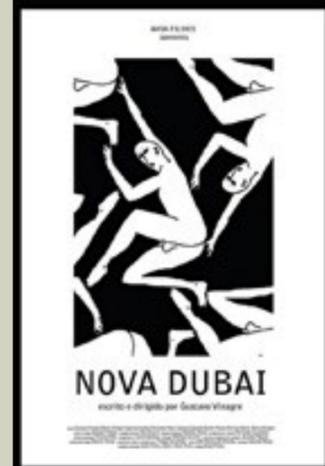
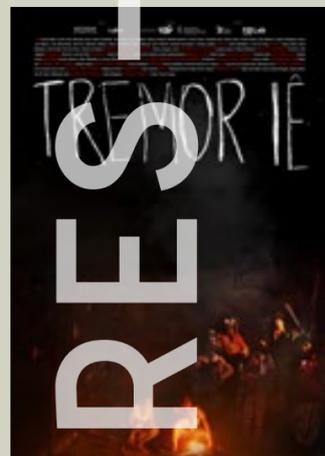


Atua na crítica, programação e realização em cinema. Mestrando no programa de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), graduou-se na mesma área na Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB). É membro dos grupos Áfricas nas Artes (CahI/UFRB) e Poéticas da Experiência (UFMG). Realizador do filme ensaio “Tudo que é apertado rasga” (2019). Compôs a comissão de seleção de festivais, mostras e laboratórios de filmes, a exemplo do FestCurtas BH (2019-2020), Diáspora Lab (2018), I FIANB (2020), etc. Mais recentemente, compôs o corpo curatorial do IX CachoeiraDoc, festival junto ao qual vem contribuindo ao longo dos últimos anos. Cineclubista, participou do Cineclube Mário Gusmão, Cine Tela Preta, Cinema em Vizinhança, etc. Trabalha como cartazista, realizando pôster de alguns curtas-metragens e mostras. Contribui com textos para revistas, sites e publicações diversas, além de nutrir o blog pessoal *Tocar o Cinema*

INGÁ MARIA



Mexe com escrita, montagem, programação de filmes, feminismos e arte-educação. Redatora e coeditora da Revista Cinética, atuou facilitando oficinas de vídeo nos projetos *Fazer o mundo, fazendo o vídeo*, *Inventar com a diferença* e *Vídeo nas aldeias*. Também ministrou oficinas de crítica em parceria com o CachoeiraDoc e o IMS/Cinética. Programa sessões cineclubistas com o coletivo *Catucá*, a *Aldeia Marakanã* e integrou a comissão de seleção de curtas-metragens no XII Janela Internacional de Cinema do Recife. É natural de Olinda (PE) e estuda licenciatura em cinema e vídeo na UFF.



CINEMA BRASILEIRO DA SILEIRO ANOS 2010 OLHARES

A CIDADE E AS BRECHAS OCUPADAS

CAROL ALMEIDA

Quando queriam simbolizar uma cidade, os egípcios desenhavam um círculo e, dentro deste, uma cruz. A imagem representa o ponto de intersecção entre estradas distintas, lugar de cruzamento que atraía mercadores que vinham do Norte, Sul, Leste e Oeste. O conceito de cidade surge, portanto, da ideia de encruzilhada. Na modernidade, essa encruzilhada toma a forma das costuras entre linhas de trem, que levam e trazem a força de trabalho, as quebras espaço-temporais e, não se pode esquecer, que efetivamente apresentam o cinema.

De muitas encruzilhadas se erguem os corpos que fogem e escapam ao automatismo domado das cidades tais como as conhecemos hoje. São corpos-fronteira, *borderlands*, diria Glória Anzaldúa¹ e simultaneamente *bodylands*, acrescentaria Alessandra Brandão, ambas dando conta de corpos *queers* vivendo no entrelugar que comporta tanto a "experiência de opressão quanto o respiro da imagem que a ela escapa"². Gente que faz cruzar dentro de si a sensação de não-pertencimento ao território simbólico imposto pela arquitetura do progresso e o desejo de ocupar esses mesmos territórios nos seus próprios termos, criando brechas por dentro de sutis desobediências.

¹ ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 2007.

² O conceito de "bodylands" foi explorado na apresentação de Alessandra Soares Brandão intitulada "Bodylands: o entre-lugar da lésbica no cinema", na Socine de 2019.

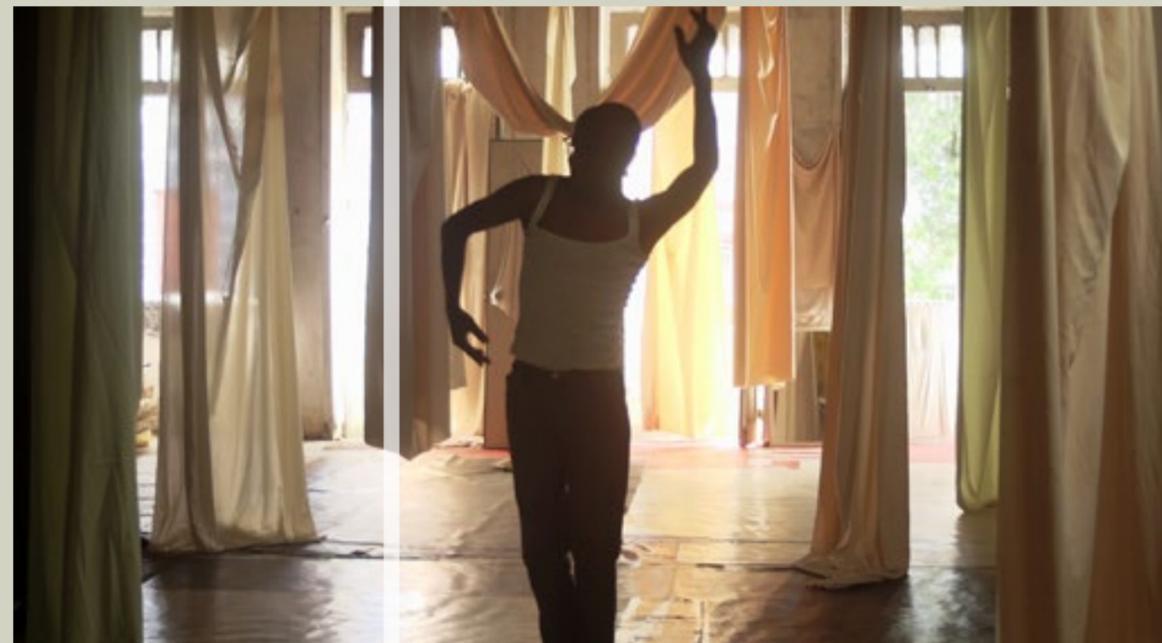
O cinema contemporâneo brasileiro esteve muito atento nos anos 2010 a fazer visível o mal-estar diante de projetos urbanos desenvolvimentistas e não foram poucos os filmes, das mais distintas metragens e propostas estéticas, que de forma direta ou indireta trouxeram questões do direito à cidade para a psicogeografia de seus mapas. Alguns desses filmes fizeram isso colocando em primeiro plano a presença de corpos excessivos, transbordantes, expressões vivas de encruzilhadas. Corpos que precisam criar desvios para que suas demandas por direito à cidade sejam ao mesmo tempo demandas pelo direito de implodir um modelo de cidade que se funda em projetos patriarcais e, por tabela, heteronormativos, tão bem materializados na verticalização fálica dos horizontes urbanos. O que implica não somente no controle policesco dos corpos, mas na elaboração de projetos de cidade pensados para segregar tudo aquilo que escapa da norma, tudo que rompe com o pacto do controle pelo medo.

Para falar sobre os corpos que se movem por dentro de um grupo de filmes cujo recorte chamo de "**A cidade e as brechas ocupadas**", preciso, portanto, convocar a própria ideia de encruzilhada para que textualmente todos esses filmes se encontrem, se cruzem, se toquem e que desses atritos o pulsar da contração e dilatação revele vidas dessas e nessas imagens. Não se trata de decidir que caminhos tomar, mas sim acolher todos os caminhos que se encontram fora das rotas prescritas.

Ventos do leste nos levam para o casarão de fachada azul-desbotado, localizado na Rua Carlos de Carvalho, centro do Rio de Janeiro. Na porta de entrada, Exu guarda o espaço. Mensageiro entre o divino e o terreno, orixá das encruzilhadas, ele acolhe um grupo de dança que se instala naquele casarão, à revelia da especulação imobiliária que toma o bairro inteiro no começo dos anos 2010. A coreografia de *Esse amor que nos consome* (2012), de Allan Ribeiro, atenta ao impacto dos tambores e das sinfonias sobre o espaço em que se vive, sabe ritmar o exercício de transformar a cidade em um local onde o externo e o interno se encontram, se atraem e se repelem a partir justamente de performances de dança. A sequência que faz um corte seco entre a paisagem fria de um Rio de Janeiro tomado por máquinas de construção e prédios gigantes para a imagem de três dançarinos numa coreografia de transe que emula o automatismo repetitivo da circulação dos corpos nas grandes cidades é um gesto de montagem-encruzilhada, no sentido específico de que ela cria um ponto de encontro e dispersão entre o ser a cidade e o ser na cidade.

“As casas, as cidades são apenas lugares por onde passando, passamos. O homem está na cidade, assim como a cidade está no homem”, diz um pouco antes um dos protagonistas dessa história, o coreógrafo Gatto Larsen. Seu companheiro, Rubens Barbot, é visto pouco depois dançando entre frestas de luz que conseguiram driblar e se esquivar dos blocos de concreto do Rio de Janeiro para, enfim, pedir licença e entrar pela sala, iluminando os tecidos, criando contornos de um corpo que se nega ao embrutecimento da cidade e à narrativa que liga “a arte ao progresso, a beleza ao funcional”. A voz impostada do locutor de rádio lê essas mal remendadas comparações entre arte e progresso, beleza e funcionalidade, em tom de informe publicitário ufanista. Estamos agora no Rio dos anos 1950, quando o corpo de Carmen Miranda voltava ao Brasil em um caixão, e quando a então capital do país catalisava o discurso glorioso do acelerado desenvolvimento materializado nas construções do Aterro do Flamengo. *A maldição tropical* (2016), de Luisa Marques e Darks Miranda, abre rachaduras no concreto com frames-pílulas da flora brasileira, o tropical em suas alianças de forças que nos reduzem à transparência do exótico.

Fazendo de seu próprio corpo fílmico uma experiência estranha, alienígena e, claro, *queer*, dessa em que as “falhas” e “erros” da imagem acentuam o inevitável bug no sistema dos grandes projetos urbanos, o filme nos apresenta o fantasma da “pequena notável” que nos persegue, obstinado a cristalizar o imaginário do país como um lugar



^ *Esse amor que nos consome*
^ *A maldição tropical*

onde abacaxis e viadutos obedecem às mesmas premissas modernistas do Brasil enquanto produto de exportação: tanto o exótico tropical, quanto o urbano funcional são criações alheias às nossas vontades e, ainda assim, lá estão elas, flamejando como bandeiras da identidade nacional.

Eis então que, como em um truque de montagem, o Rio de Janeiro de *Esse amor que nos consome* e *A maldição tropical* se torna uma cidade cujos canteiros de obra, essa paisagem tão prolífica no cinema brasileiro dos anos 2010, a fundem e a diluem em outras cidades, planificadas por arquiteturas da segregação e cobertas pelo som que se faz estridente em ambos os filmes: o bate-estaca. Cidades como aquela de *Nova Dubai* (2014), de Gustavo Vinagre, em que, no meio da rua, um homem conta para o seu namorado que só consegue se excitar em espaços públicos. Em algum momento, os dois são vistos chegando a um desses cenários de construções para interromper o fluxo do desenvolvimento e produzir gozo não somente a despeito dele, mas fazer isso dentro de seu território. É nesse canteiro de obras que o casal faz um *ménage à trois* com o personagem do operário daquela construção. É também ali perto desses novos edifícios que vão se enrijecendo não em carne, mas em cimento, que o protagonista e diretor do filme rompe com os acordos e as fronteiras da obediência quando faz sexo com o pai de seu namorado e quando se masturba em uma via pública.

Não estamos falando de alguém que deseja racionalmente criar contra-narrativas ou enfrentamentos à opressão dos corpos urbanos. Trata-se de um corpo cujo desejo — não

controlado, não planejado — é a manifestação própria dessa contra-narrativa. O personagem de Gustavo Vinagre em *Nova Dubai* tem qualidades para se transformar em um Jesúvio, o Jesus-Vesúvio de Bataille³, que entra em erupção para escandalizar o mundo e o salvá-lo a partir e com o movimento erótico. Salvar o mundo de dentro do erótico é um horizonte de existência, e aqui o erótico pode ser lido também nos termos de Audre Lorde, como uma “energia que eleva, sensibiliza e fortalece todas as minhas experiências”⁴. O erótico que é aprender a viver de dentro pra fora, permitindo com que os desejos que nos são inerentes guiem nossas ações no mundo, e não o contrário (o mundo externo moldando nossos desejos). É esse o transbordamento do gozo, do líquido que esborra para todos os lados e inunda a cidade em *A felicidade delas* (2019), de Carol Rodrigues. Curta que potencializa o erótico de Lorde por dentro dos territórios de fenda, um filme inteiro construindo vida dentro de uma brecha e fazendo os desejos explodirem líquidos para todos os lados.

Quando fogem do controle polícialesco e acham uma inesperada abertura em algum muro da cidade, duas mulheres cujos corpos são os primeiros a serem vigiados e perseguidos, adentram por uma rota de sobrevivência. No espaço que elas encontram dentro dessa fenda, há paredes com desenhos que falam sobre outras mulheres, as que vieram antes. O curta igualmente possui aquilo que Anzaldúa chama de *La facultad*, pois que não distingue a natureza simultaneamente material e espiritual dos corpos. Exu mensageiro entre os mundos. Cidade Terrena e Mar Celeste. Duas mulheres que quando se beijam e se tocam nos iluminam de um azul e vermelho que, finalmente, não gritam sirenes policiais, mas sussurram desejos, umidificam o ar. Finalmente as duas se derramam para todos os lados, transformando a cidade de São Paulo em uma Atlântida rendida à força das águas. O Sertão não vai virar mar, mas as mulheres que se amam vão. Outros horizontes utópicos do cinema nacional.

Vem, portanto, do mar, indomável e incapaz de ser fronteirizado por muros, a luta e o amor. A raiva e o acolhimento. É perto da borda do mar que a moça olha para a câmera e fala: “Salve, salve, meu nome é Rosa Luz e ontem minha personagem foi expulsa de casa”. No seu corre para erguer uma palafita, Rosa, que não é Lucas, precisa correr. Em *Estamos todos aqui* (2017), de Chico Santos e Rafael

³ BATAILLE, Georges. O ânus solar. Lisboa: Hiena Editora, 1985.

⁴ LORDE, Audre. Os usos do erótico: o erótico como poder. In: LORDE, Audre. Irmã Outsider. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019 [1984], p. 67-74.

Mellim, o Porto de Santos, aquele mesmo que Aloysio Raulino filmou em 1978, permanece estruturalmente à margem: da moradia digna, do Capital e do próprio mar, aqui à serviço dos grandes navios e suas cargas. Mas Rosa correndo é um mar bravio, incapaz de ser domado pela câmera, que tenta em vão manter o foco nesse corpo que dela escapa, um corpo desterritorializado. Ela e as outras mulheres que ali habitam são a brecha da resistência à especulação imobiliária que invade o território e, tal como um trem carregando o dinheiro e a modernidade, derruba tudo no caminho.

Portanto, quando o filme pergunta às moradoras do local que final a história de Rosa deve ter, todas elas concordam: é preciso continuar lutando, tem que haver uma união total, “uma força só pra derrubar isso aí”. Assim é feito. É servindo a quem se filma que se decide então terminar essa história com uma sequência de luta, de gritos de guerra: “a gente vai tomar o porto, tomar o céu, tomar o mar”, grita Rosa. E se então “o homem está na cidade, assim como a cidade está no homem”, a cidade que habita a pele de Rosa traz as cicatrizes de alguém que precisa estar a todo momento se auto-fabulando para burlar o real. Mas não só isso, é preciso *deshomenizar* o discurso da “cidade feita à medida do homem”. Rosa quer implodir todas essas medidas, as mensurações do tempo e espaço que as marcações cisheteronormativas fincaram no solo. As cicatrizes de Rosa também escapam a esse dito “real”.

Trata-se de marcas deixadas na pele todas as vezes em que é preciso driblar o trauma para encontrar outras existências possíveis nas rachaduras da história oficial. Estratégia de guerrilha que não só Rosa Luz, mas também as mulheres de *Tremor lê* (2019) operam. O filme de Livia de Paiva e Elena Meirelles rompe com o discurso oficial quando suas protagonistas efetivamente roubam as cinzas mortais desse discurso. Janaína (Deyse Mara) e Cássia (Lila M. Salu) e suas amigas raptam os restos do general Castelo Branco, espécime da nossa cada vez mais recente ditadura, e fazem isso porque só se pode negociar com a história do opressor sequestrando suas narrativas, nem que seja pelas beiradas de cidades sitiadas.

Mas antes do gesto em si, o filme é todo ele guiado pelo jogo do claro e escuro entre as atrizes e as mulheres inventadas de dentro delas. Na maior sequência do longa, Janaína/Deyse e Cássia/Lila, diante de uma fogueira que ilumina e apaga seus rostos-vagalumes, lembram de uma abordagem da polícia após um ato de ocupação das ruas. O roteiro futurista e distópico do filme se entrelaça com lembranças de algo que parece muito próximo. Os depoimentos delas borram o

que é memória concreta e o que é invenção alimentada pelas premissas do filme. Ainda que a cena seja ficcionalizada, a dicção da memória real se entrega. Autodeclaradas sapatões, as personagens vivem dentro desse limite entre serem a invenção de si próprias e serem as sombras de expectativas alheias. Corpos-fronteira como estratégia de vida, como criação de zonas de opacidade para confundir o predador hegemônico, para atordoar a polícia e não deixar que o trauma que ela causa sufoque o amor. Para não sufocar o amor, é preciso cantar:

Janaína/Deyse invoca Milton Nascimento: “Pois não quero não devo e nem posso viver como toda essa gente insiste em viver e não vou aceitar sossegada qualquer sacanagem ser coisa normal.” Já as irmãs Lana e Raíssa e sua amiga Elis entoam juntas o “Canto de Proteção” das Clarianas: “Venho para abrir as portas o amor é quem me traz, o que há de ódio nessa casa meia volta e nem olhe pra traz”. A música está no desfecho de *Quebramar* (2019), de Cris Lyra, e acontece em um contexto em que se visualiza uma situação de estresse pós-traumático. A música é cantada para burlar as sequelas deixadas por um dia em que no meio de uma avenida da cidade de São Paulo, a PM encurralou jovens secundaristas e jogou bombas de gás lacrimogêneo sobre todes. Raíssa desde então adquiriu fobia de barulhos altos, como fogos de artifício. Por isso então, a cidade nesse filme é somente uma imagem distante, uma lembrança que se materializa no corpo retraído, porém de todos os lados abraçado, de uma jovem mulher lidando com uma virada de ano.

A cidade é então de onde se escapa.

Se as mulheres de *A felicidade delas* encontram um buraco na parede para dali de dentro se explodirem eroticamente em mar, as desse filme vão de encontro ao mar para escapar das explosões que muito diretamente punem os desejos. Mas em ambas as situações, os territórios de existência são inventados por elas. No caso de *Quebramar*, esse território toma a amplitude de uma praia. Sobre a areia, Lana, Raíssa, Elis e outras amigas sapatões são desenhadas como corpos distintos que se fundem em uma coletividade. “Diferença sem separabilidade”, diria Denise Ferreira da Silva⁵. O corpo lésbico enquanto território ambivalente, incompreensível para o pensamento colonial redutor de alteridades.

A cidade é então de onde se foge. Em *Batguano* (2014), de Tavinho Teixeira, assim como em *Tremor lê*, tudo começa

⁵SILVA, Denise Ferreira da. *A Dívida Impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.



com barulho desobediente de tinta de spray sendo jogada na parede. Assim como *Esse amor que nos consome*, as forças míticas se encontram presentes sem que seja preciso situá-las no campo do entendimento. Assim como em *Nova Dubai* e *A maldição tropical*, a ironia melancólica que se auto debocha em suas referências pop dá o tom da história. Assim como em *A felicidade delas* e *Quebramar*, há uma elaborada construção de um espaço de existência plena que se desvia da arquitetura das cidades tais como as conhecemos. E assim como em *Estamos todos aqui*, a performance da luta é também saber lutar por um mundo performático.

Estamos em 2032. Um vírus acomete a humanidade. “A previsão é de que pelo menos 50 milhões de pessoas estejam infectadas até o final do ano, a chance de sobrevivência é de cinco entre cada 10 pessoas”. As cidades foram todas abandonadas e as zonas rurais começam a sofrer um processo de ocupação. “Seriam paisagens de transição ou uma espécie nova e dramática de urbanismo?” Batman (Everaldo Pontes) e Robin (interpretado pelo próprio Tavinho Teixeira), entre a nostalgia dos dourados anos de sucesso na TV, e as frustrações da velhice que agora os acomete, não sabem, querem ou precisam responder a isso. Imersos em um circuito que oscila entre o desejo do gozo e a constância do tédio (eis aí os resquícios urbanos os habitando), os dois se odeiam e se amam vivendo dentro de uma *mise en scène* de decadência hiper estilizada, fruindo não mais de uma história de mocinhos, vilões e onomatopeias. Mas de curtos momentos, encenações de dois sujeitos em isolamento social no tempo e no espaço, cercados por plantas e projeções de imagens do passado.

As cidades acabaram, elas não mais dão conta de comportar a ideia de futuro. Sobraram apenas as bananas de Carmen Miranda, uma garrafa de uísque White Horse e, no lugar dos canteiros de obras, um milharal onde os homens se pegam. *Batguano*, esse filme profético, sopra as palavras bem no meio da encruzilhada: “se é o tempo das trevas, vivamos”.

^ *Batguano*
^ *A felicidade delas*



ESSE AMOR QUE NOS CONSUME

de Allan Ribeiro Brasil, 2012, 80 min, 12 anos

Gatto e Barbot são companheiros de vida há mais de 40 anos e acabam de se instalar em um casarão abandonado no centro do Rio de Janeiro. Ali, eles passam a viver e ensaiar com sua companhia de dança. A luta do dia a dia se mistura à criação artística e à crença em seus orixás. Através da dança eles se espalham pela cidade, marcando seus territórios.

direção | Allan Ribeiro *roteiro* | Allan Ribeiro, Gatto Larsen *produção* | 3 Moinhos Produções *fotografia* | Pedro Faenstein *montagem* | Ricardo Pretti *elenco* | Gatto Larsen, Rubens Barbot, Companhia Rubens Barbot



NOVA DUBAI

de Gustavo Vinagre Brasil, 2014, 55 min, 18 anos

Num bairro de classe média numa cidade do interior do Brasil, a especulação imobiliária ameaça os espaços afetivos da memória de um grupo de amigos. Sua resposta diante dessa iminente transformação é praticar sexo em locais públicos e nessas construções.

direção, roteiro | Gustavo Vinagre *produção* | Max Eluard *fotografia* | Matheus Rocha *montagem* | Rodrigo Carneiro *elenco* | Gustavo Vinagre, Bruno D'Ugo, Fernando Maia, Hugo Guimarães, Marta Vinagre, Caetano Gotardo, Herman Barck, Daniel Prates



BATGUANO

de Tavinho Teixeira Brasil, 2014, 74 min, 18 anos

Éramos então um só ser duplo vivo transformado com duas cabeças pensando e logo nos tornamos símbolo da perfeição do novo ser em sua máxima evolução e potência e desejo e vontade e expansão e começamos a viajar pelo universo por todas as galáxias divulgando nossa dupla de repentistas punk-rock completos porque a Terra havia ficado pequena demais para nós dois.

direção, roteiro | Tavinho Teixeira *produção* | Ana Barbara Ramos, Cristhine Lucena, Ramon Porto Mota *fotografia* | Marcelo Lordell *montagem* | Arthur Lins *elenco* | Tavinho Teixeira, Everaldo Pontes



TREMOR IÊ

de Elena Meirelles e Lívia de Paiva Brasil, 2019, 87 min, 14 anos

Quando Janaína consegue fugir, Cássia, à espreita, recebe de volta a amiga desaparecida desde uma manifestação popular de 2013. Mesmo quando um governo ainda mais autoritário assume o país, mãos incansáveis costuram a corda que trança a fuga, e um sequestro pode libertar outras presas políticas e trazer o eco dos tambores de volta.

direção | Elena Meirelles e Lívia de Paiva *roteiro* | Deyse Mara, Elena Meirelles, Lila M Salú, Lívia de Paiva, Petrus de Bairros *produção* | Ticiano Augusto Lima *fotografia* | Raoni Shaira, Lívia de Paiva *edição* | Lincoln Péricles, Elena Meirelles, Lívia de Paiva *elenco* | Deyse Mara, Lila M Salú, Micinete Lima, Flávia Soledade, Taís Rocha, Ivna Lundgren, Jéssica Pereira, Marília Queiróz, Leane Souza, Amanda de Oliveira, Vitória Sena, Sarah Nobre, Matheus William, Petrus de Bairros, Paula Haesney, Guto Parente, Rodrigo Fernandes, Getúlio Abelha

CINEMA BRASILEIRO ANOS 2010 10 OLHARES



A MALDIÇÃO TROPICAL

de Luisa Marques e Darks Miranda Brasil, 2016, 14 min, livre

Uma fricção entre dois projetos de nação forjados para o Brasil em meados do século XX: um imaginário tropical, personificado por Carmen Miranda e um modernismo tardio que se instaurou no Brasil no fim dos anos 50 e no início dos 60, corporificado no Rio de Janeiro pelo Parque do Flamengo.

direção, roteiro, fotografia | Artur Cunha, Luisa Marques *montagem* | Luisa Marques *performance* | Darks Miranda



ESTAMOS TODOS AQUI

de Chico Santos e Rafael Mellim Brasil, 2018, 20 min, 10 anos

Rosa, expulsa de casa, precisa construir seu próprio barraco. Enquanto isso, um projeto de expansão do maior porto da América Latina avança, não só sobre Rosa, mas sobre todos os moradores da Favela da Prainha.

direção, roteiro | Chico Santos e Rafael Mellim *produção* | André Gevaerd, Francisco Garcia *montagem* | Rafael Mellim, Chico Santo, Coletivo Bodoque *fotografia* | Vinícius Andrade *elenco* | Rosa Luz, Ana Souto, Miriam Galdino, Chico Santos, Rene Campos, Patrick de Aguiar, Chrisley de Aguiar, Christian Carlos de Aguiar, Christopher de Aguiar, Maria Gabriela Galdino, Bianca Nunes Fernandes, Vick Aliah, Renilda Nunes da Silva "Família", Amauri Cerqueira



QUEBRAMAR

de Cris Lyra Brasil, 2019, 27 min, livre

Um grupo de jovens lésbicas de São Paulo viajam à praia para passar o ano novo. Lá, constroem refúgio físico e emocional para seus corpos e afetos através da amizade e da música. Nesse ambiente seguro e de cuidados mútuos, podem relaxar.

direção, roteiro | Cris Lyra *produção* | Camila Gaglianone *montagem* | Beatriz Pomar, Henrique Cartaxo *fotografia* | Wilssa Esser, Cris Lyra *elenco* | Ananda Maranhão, Elis Menezes, Lana Lopes, Raissa Lopes, Yakini Kalid



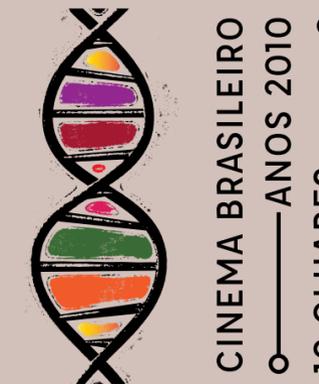
A FELICIDADE DELAS

de Carol Rodrigues Brasil, 2019, 14 min, 14 anos

Duas meninas fogem juntas da polícia depois de uma manifestação. Apesar da violência, buscam uma forma de viver o seu desejo.

direção, roteiro | Carol Rodrigues *produção* | Rafaella Costa, Carol Rodrigues *fotografia* | Julia Zakia *montagem* | Paula Mercedes *elenco* | Ivy de Souza, Tamirys Ohanna

A CIDADE E AS BRECHAS OCUPADAS



CINEMA BRASILEIRO
— ANOS 2010 —
TO OLHARES

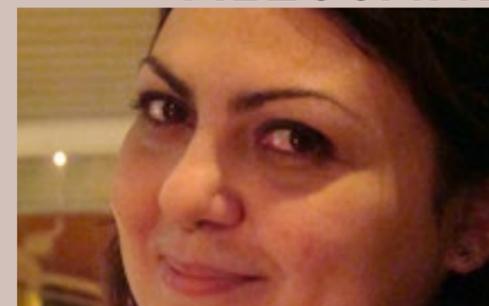
CONVERSA

CAROL ALMEIDA



Doutora no programa de pós-graduação em Comunicação na UFPE, com pesquisa centrada no cinema contemporâneo brasileiro. Faz parte da equipe curatorial do Festival Olhar de Cinema/Curitiba desde 2017, e já participou da curadoria do Recifest, da Mostra Sesc de Cinema e, mais recentemente, da 2ª Mostra de Cinema Árabe Feminino. Dá oficinas sobre crítica de cinema, curadoria, cinema brasileiro contemporâneo e representação de mulheres no cinema. Integrou júris de festivais como Tiradentes, Mostra de São Paulo, FestCurtas BH, Janela de Cinema e Animage. Escreve sobre cinema no blog foradequadro.com

ALESSANDRA BRANDÃO



Professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Inglês e do curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina. Foi Secretária Acadêmica e Vice-Presidente da Socine. Trabalha com cinema brasileiro e latino-americano, com ênfase em questões de gênero, sexualidades e feminismos decoloniais.

FRANCIS VOGNER



Mestre em Meios e Processos Audiovisuais na ECA-USP, crítico de cinema e foi colaborador de diversas revistas brasileiras e estrangeiras, entre elas a Revista Cinética. Faz parte da equipe de programação da Mostra de Cinema de Tiradentes e de outras mostras da Universo Produção como Mostra Cine Ouro Preto e Mostra Cine BH. Pelo CCBB fez a curadoria das mostras Jacques Rivette-Já Não somos Inocentes, Easy Riders - O Cinema da Nova Hollywood e Jerry Lewis - O rei da Comédia. É roteirista do filme *O Jogo das decapitações*, de Sergio Bianchi, co-roteirista de *O Último Trago*, de Pedro Diógenes, Luiz Pretti e Ricardo Pretti e *Os Sonâmbulos*, de Tiago Mata Machado. É diretor do filme *A Máquina Infernal* (2021). Em parceria com Jean-Claude Bernardet lançou o livro *O Autor no Cinema*, onde escreve ensaios adicionais para o livro que teve sua primeira edição nos anos 90.

RAMAYANA LIRA DE SOUSA



Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e do Curso de Cinema e Audiovisual da UNISUL. Desenvolve também atividades de curadoria e gestão cultural. Trabalha na interseção entre estudos de cinema e estudos feministas/gênero/lésbicos.

ESPAÇOS CONCRETOS DE VIDAS EM CINEMA

CLEBER EDUARDO

Cada um dos quatro longas e quatro curtas do segmento da programação **Espaços Concretos de Vidas em Cinema** foi visto por mim em um momento da última década. Nunca foram vistos ou revistos como parte de um mesmo conjunto e, embora suas escolhas tenham sido orientadas por serem como são em suas especificidades, o agrupamento estimula conexões a partir da heterogeneidade. Todos evidenciam em suas operações traços marcantes do período abordado, cujas gêneses são localizáveis em décadas anteriores, desde os anos 50, com atualizações brasileiras a partir de *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2006) por uma via e de *O Céu de Sueli* (Karim Ainouz, 2006) por outra. São oito filmes importantes para melhor compreender o espírito de realismo inventivo e processual dos últimos 15 anos, mas superam a importância das recorrências com variáveis para se afirmarem por suas forças, seus momentos e seus movimentos – conceitos e categorias à parte. São exatamente oito por uma questão logística da mostra, mas poderiam ser um pouco mais, com mais abertura para as diferenças a partir de uma premissa tênue e situada entre a traição e a tradição dos realismos.

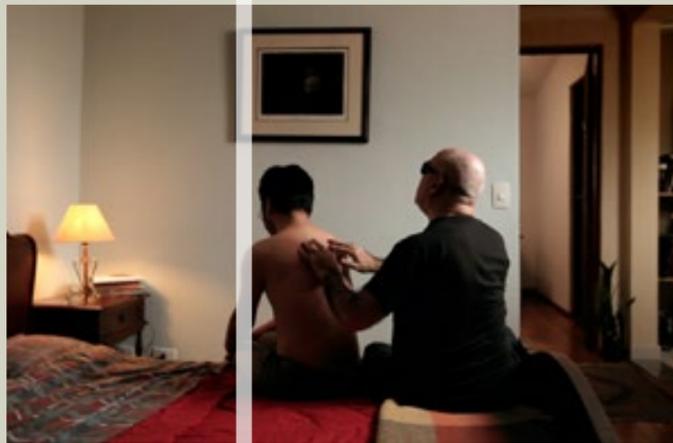
Há uma parte do cinema brasileiro dessa década e meia que tensionou as relações com as realidades anteriores aos filmes e, vista ou não como “documental”, trafegou pelos materiais das vivências pessoais e sociais, sem ter com elas uma atitude de perícia fenomenológica, mas sim de interação criadora. A aliança e traição na relação com as matrizes e tradições dos diversos realismos de cinema e com os dogmas observacionais dos anos 60 podem ser vistas como um arco amplo e cheio de particularidades, assumindo com menos ou mais consciência um pertencimento a esse universo de abordagens e renovando as bases das matrizes estéticas modernas. São

identificáveis essas marcas fundadoras também em trabalhos não programados para esse recorte, como *A Cidade é uma Só* (Adirley Queiros, 2011); *Esse Amor que nos Consome* (Alan Ribeiro, 2012); o curta *Jairboris* (Lincoln Pérciles, 2014); *Ela Volta na Quinta* (André Novaes, 2014); *Branco Sai Preto Fica* (Queirós, 2014); e *Ontem Havia Algo Estranho no Céu* (Bruno Risas, 2020), por exemplo. Essas obras mencionadas e as oito programadas, assim como outras não mencionadas ou presentes em outros segmentos da mostra, são regidas por um realismo explicitado principalmente nos espaços concretos, delineados e às vezes delimitados das vivências em quadro. Os espaços não são cenários ou paisagens, sequer iconografia de classe (como é mais comum), mas extensões e modulações das pessoas e situações.

Os realismos estão entre nós, mas falar de realismos, a essa altura do cinema, parece atitude de cinemateca. Prefere-se, já faz algum tempo, tratar do documental, mas por um viés não tão restrito ao documental. Talvez, entre outras razões, porque para se apropriar do realismo como termo maleável e, ao mesmo tempo, matriz de muitas práticas cinematográficas nominadas com outros termos para lidar com filmes contemporâneos é esperado autenticação em cartório da bibliografia/filmografia e a benção de Roberto Rossellini. Os oito filmes não se filiam – ou pouco se filiam – à uma tradição realista (dos anos 30 aos 60): nem se filiam a um realismo fenomenológico, revelador e descritivo, atrelado à metafísica existencialista de André Bazin; nem se vinculam a um realismo interpretativo e materialista, mais constatador dos sofrimentos individuais e coletivos, que tem como uma das matrizes o italiano Umberto Barbaro e de modo mais amplo o húngaro Georg Lukács.

CINEMA BRASILEIRO
10 ANOS 2010
10 OLHARES





Um realismo, em primeiro lugar, dos espaços, nos oito casos. De diferentes maneiras, espaços entranhados em personagens, não de uma semântica social: os filmes se passam em algum lugar definido, com os corpos pertencentes a esses lugares, mas, ao mesmo tempo, são jogos cênicos e narrativos entre essas autenticidades da presença e a elaboração cinematográfica. Não são um mesmo filme, com uma mesma questão central, que se repete como mantra. Está no ruído, mais que na rima, a força desse grupo. É presumível a dissonância entre um ou outro se submetidos à uma justaposição, mas há em todos essa aproximação entre vidas no cinema e fora dele, entre espaço filmado e espaço vivido, porém com espaço garantido para a criação. Os oito também agem de modos distintos em relação às violências variadas, nem sempre em quadro, mas sólidas suficiente para pressionar as vidas em cena.

Há emprego de personagem relatando para a câmera sobre contexto de vida de outra personagem (*Dona Sonia Pediu uma Arma para seu Vizinho*), há diretor se submetendo a seu personagem em um jogo de poderes eróticos e de cinema (*Filme para um Poeta Cego*), há performance corporal e verbal como modo de expressão de um espaço geográfico e social no limiar do visível (*A Vizinhança do Tigre*), há flerte com a ficção científica distópica e futurista como estratégia realista de se comentar com ênfase o estado atual e histórico dos governos racistas-policiais-extermadores do país (*Chico*), há transparência observacional baseada na continuidade das cenas e só eventualmente quebrada pela forma do filme (*Estado Itinerante*, *Baronesa*, *Diz a Ela que Me viu Chorar*), há trânsitos entre materiais da direção e das pessoas nas imagens heterogêneas do filme e uma estratégia de se aproximar de temas representativos sem lidar com as intenções das representações de grupos de jovens em favelas cariocas (*Um Filme de Verão*). E há autoconsciência geral de haver um filme a fazer e decisões a tomar.

- ^ *A vizinhança do tigre*
- ^ *Filme para um poeta cego*
- ^ *Dona Sonia pediu uma arma para seu vizinho*

A programação ao longo do percurso da década tem seu primeiro capítulo em 2011 com o curta-metragem mineiro *Dona Sônia Pediu uma Arma para Seu Vizinho Alcides*, de Gabriel Martins, que tensiona a autenticidade dos espaços com a presença nada natural da protagonista sem diálogos. Há uma dissonância evidente: os artifícios são explícitos por dentro do retrato social sugerido pelo caso individual, sem com isso assumir uma representação de segmento de sociedade na periferia. Há desde o personagem comentarista que contextualiza a vida de Dona Sônia, falando de seu desejo de vingança e assumindo sinais de distanciamento cênico, até a moldura visual na qual a protagonista é colocada, quase sempre imóvel ou com mínimos gestos (lavando a louça), como se fossem ecos visuais de *Material Bruto* (2006) e *Permanência* (2010), dois curtas do também mineiro Ricardo Alves Junior, que também unem autenticidade do espaço com estilo formalista.

Dona Sônia é do ano seguinte a *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010) e do mesmo ano de *A Cidade é uma Só* (Adirley Queirós, 2011) e de *O Céu Sobre os Ombros* (Sergio Borges, 2011), filmes pertencentes por outros caminhos a esse realismo reformado, muito diferentes entre si e em relação ao curta mineiro, especialmente por não promoverem interferências cênicas e narrativas em suas premissas realistas, mas também concentradas nas relações de personagens com seus espaços de residência e vivência (Recife, Ceilândia, Belo Horizonte). Talvez essa seja umas das marcas distintivas de cada filme: a que ponto e como revelam sinais de sua construção e dos apagamentos da criação? Há exemplos das duas escolhas formais. Na direção das interferências, sempre a chamar atenção para a realização de um filme, há um curta-metragem paulista do ano seguinte, *Filme para um Poeta Cego* (Gustavo Vinagre, 2012), no qual diretor e personagem, Glauco Matoso, entram em um jogo erótico/cênico de dominação e consentimento, de experiência em ato e performance consciente, de controle e de descontrole, fazendo do apartamento do poeta um templo de ritual artístico e de memória de outros rituais.

Há ainda o espaço para uma auto-reflexividade desconstrutiva em relação à crença ilusionista na imagem, com ecos das desconfiças em relação ao documentário (re)semeadas poucos anos antes por *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007) e *Santiago* (João Moreira Sales, 2007), embora com outros materiais, disposições e alcances. *Filme para um Poeta Cego* é o filme de ambientação destoante em relação aos universos periféricos ou marginais, com um personagem que é culto e artista, além de desprovido de visão, em nada próximo das vivências dos outros filmes – embora o sofrimento também faça parte de sua condição e, em certa medida, haja de largada uma vítima social com possibilidade de vingança, submetendo seus parceiros a domínios consentidos sobre seus corpos.

As coisas mudam amplamente nessa linha de tempo dois anos depois. O mineiro *A Vizinhança do Tigre* (Afonso Uchoa, 2014), exibido pela primeira vez no mesmo ano, mês e semana que *Branco Sai Preto Fica* e o curta Jair Boris, torna-se um paradigma estético. Poucos filmes da década levaram tão a sério e ao cabo uma estrutura rítmica e cênica baseada em células e não no organismo ou esqueleto fílmico como um todo. Essa foi uma tônica progressiva nos curtas e em muitos longas de novos olhares na direção. Importa mais a intensidade e condensação dos momentos físicos e verbais entre os adolescentes periféricos em quadro do que a representação do ambiente pela tipologia social. Vemos o particular isolado de suas violências estetizadas em jogos e brincadeiras expressivas de forças não visíveis nos limites da imagem, mas mencionadas e percebidas pelo visível e pelas palavras, pelas atitudes e decisões, recusando a sintomatologia e a estratégia de tomar as partes pelo todo. O que se vive no filme é o que se vive na vida? Essa operação de contraprova fidedigna na relação entre vida e cinema é deixada de vez para escanteio, de modo a repropor modos de lidar com as situações do mundo histórico e cotidiano, sem apaziguar ou maquiagem as dores, as feridas e as dificuldades, porém, sem também fazer disso equação aritmética.

É notório como há dados de vida e sinais de formas de criação em *Vizinhança*, sem as marcas auto-reflexivas dos curtas já abordados no texto, mas não sem senso de performatividade consciente de sua energia. Se a vivência periférica e dura se mantém em foco, as energias fílmicas são outras no curta-metragem também mineiro *Estado Itinerante* (Ana Carolina Soares, 2016), com a eletricidade mais contida em seus planos-cenas de poucas palavras e de espessa duração, injetando volume e densidade nas experiências da protagonista, uma jovem cobradora de ônibus a lidar com os encontros sensíveis e efêmeros com outras mulheres e com as violências masculinas do dia a dia na vida. É um filme de externas, sobretudo, de imagens na rua, em bares. Ana Carolina Soares opta por um naturalismo sóbrio no retrato de suas tensões e afetos, com diálogo antes de tudo com André Novais Oliveira em *Ela Volta na Quinta* (2014). Talvez seja o filme mais narrativo da programação, mais marcado por uma progressão linear do tempo na sucessão das situações expostas, com uma atriz ciente de seu dever de interpretação, embora fundida à vivência de sua protagonista.

No ano seguinte, *Baronesa* (Juliana Antunes, 2017), parece cruzar os caminhos de *Vizinhança* e de *Estado Itinerante*, acompanhando situações na vida de duas jovens mulheres em uma favela, sem tomar o particular pelo panorama. Não há a mesma intensidade física e verbal de *Vizinhança*, sequer os interditos estruturantes de *Estado Itinerante*, mas, como em *Vizinhança*, a estrutura é por células que se somam umas às outras, sem estarem em uma cadeia semântica e dramática

com senso de progressão; e, como em *Estado Itinerante*, há um pacto com a calma cênica no estabelecimento do olhar sobre as situações filmadas. Esses três filmes mineiros valem-se também, como outros da programação, de presenças ou interpretações ao mesmo tempo ricas e econômicas, com variações de descarga elétrica, mas força de presença.

Que quatro dos oito filmes sejam de Minas Gerais, se não é atestado de superioridade estética dos filmes mineiros no período (somados à *Ela Volta na Quinta* e a *O Céu Sobre os Ombros*), é algo a ser considerado ao menos nesse segmento. Há na produção local uma atração forte por essas zonas de novos realismos inventivos e reformados. Que sete dos oito se passem em ambientes de periferia ou favelas também é algo importante nessa polaridade reflexiva. Que recusem contextualizações e informações sobre os espaços e as vidas – Chico, como *Branco Sai Preto Fica*, recusa menos – não é menos irrelevante que as outras características de conjunto. Há uma negação da representação social pela média ou por extensão. É um cinema de sugestão e de compressão, com o fora comprimindo o dentro, mas não de explicação de mundos, de instrução sobre certas margens, de compartilhamento de pesquisa informativa. São outras as pesquisas empreendidas, certamente mais pessoais.

De Minas para o Rio, para um morro do Rio. O curta-metragem carioca *Chico*, dos Irmãos Carvalho, é documental em seu futurismo. Tudo se passa em um casarão em uma favela, ponto de organização da resistência popular contra o totalitarismo policial, onde uma criança vive a véspera de seu aniversário entre a avó doce e a mãe guerreira. Os ambientes aparentam ser tão realistas quanto construídos: é quase uma síntese da noção de espaços concretos de vidas em cinema. Os planos têm a densidade temporal e a espessura cênica de *Estado Itinerante*, com a câmera sendo operada tanto com agilidade quanto com atenção concentrada. A ficção futurista segue os passos de *Branco Sai Preto Fica* e, como nesse, há maior investimento na noção de representação alegórica e ao mesmo tempo direta dos conflitos entre centros brancos de poder e periferias negras. Se o desfecho é antes uma metáfora, com a criança em uma pipa como Cristo na cruz, com sua mãe tentando empiná-la com uma corrente, não é simbolismo liso ou consensual, antes primando pelo desconcerto de sua aparição.

Como no final de Chico, há linhas de fuga e salvação em outros três filmes (*A Vizinhaça do Tigre*, *Baronesa* e *Estado Itinerante*), com personagens saindo de seus ambientes menos porque há horizonte à vista para tentar ser alcançado, mais porque um dos gestos da sobrevivência é a fuga e o deslocamento, sinal de incapacidade das individualidades lidarem com um sistema de forças grande demais para ser enfrentado. Mais que no acerto de contas, como em *Branco Sai*



Preto Fica e *Dona Sônia*, investe-se na resistência. As fugas e os deslocamentos foram uma constante no cinema brasileiro desde a segunda metade dos anos 90 até meados dos anos 00. São outras as contingências e são outras as proposições entre 2011/2020, mas permanecemos com esse dado fundamental em nossos desfechos ou pontos de partidas de personagens. É preciso, em certo momento, suspender o pacto e ir respirar o ar de outras bandas.

Os dois longas mais recentes, o paulista *Diz a Ela Que Me Viu Chorar* (Maira Bühler, 2019) e o carioca *Um Filme de Verão* (Jo Serfaty, 2019), aproximam-se por vias próprias dos outros dois longas (*Vizinhaça* e *Baronesa*). As experiências particulares e de afeto também estão acima da intenção representativa de seus ambientes (um prédio habitado por dependentes químicos no primeiro e uma favela onde moram três adolescentes de férias no segundo). Também são filmes de células e estações, não de estradas. Não sabemos nada além do que aparece e se diz nas cenas. Não se busca nada além de aproximação com personagens, frutos de um amplo processo de imersão com o espaço social e com os seres dali (comum a todos os longas da programação). Dois filmes, ainda assim, em quase tudo distintos.

Diz a Ela que Me Viu Chorar é uma sucessão de situações de convivência entre pessoas atoladas em uma vida de limitações e dotadas de uma complexidade emocional cujo adensamento é possibilitado pela proximidade incômoda do filme com os corpos nos cômodos. Há uma estratégia de observação minuciosa de como cada corpo existe naqueles momentos, sem transformar a dependência química em tema, dramaturgia ou agente de uma derrocada existencial. Nem toda sensibilidade topa. Nem toda ética admite. É um limite aparentemente perigoso, mas enfrentado com sóbria dureza. Não está tão distante das armadilhas em momentos de *Baronesa* e *Vizinhaça do Tigre*.

São menos perigosas as aproximações de *Um Filme de Verão* com três adolescentes, sem pretender ser sobre a adolescência em favela, mas sobre e com os três adolescentes, com seus próprios paradoxos e questões pessoais, sem que isso, para o filme, seja um atalho para a representação de um coletivo. Pelo contrário. Nada que soe típico, síntese ou representativo é admitido. Essa é, ao menos em parte, a tônica dominante desses diferentes realismos contemporâneos. Nenhuma imagem tem a intenção de ser exemplar ou um resumo esquemático do funcionamento social das periferias e favelas.

Personagens com nomes de suas vidas fora dos filmes, aparecendo em suas casas e em seus espaços cotidianos, experimentando na pele e na percepção uma existência de potências nas carências, compondo para a câmera versões de si e de suas vidas, sem perderem a noção de estarem em um filme, são pontos a serem considerados em parte grande desse conjunto. Assim como as relações de distância e de proximidade entre quem dirige e quem está diante da câmera, entre pessoas de mesmas e diferentes cores de peles, com a direção ao mesmo tempo seguindo estratégias de encurtamento da distância, mas sem nem sempre pertencer ao mundo filmado. Existe relação e criação. Esse é o objetivo do jogo e também sua estratégia, a razão dos encontros, a gênese de tudo a ser visto, sem citar Jean Louis Comolli. Havendo cinema, há relação. E limites não decretados de antemão. A que distância filmar? Até onde mostrar? O que pode e o que é impostura? (sem citar Jacques Rivette)

Não quero reproduzir alguns termos redutores e repetitivos da primeira década do século e do começo da segunda (ainda entre nós em 2021), que agiram mais como selos e slogans dispersivos do que como sínteses ou categorias aglutinadoras (como hibridismo, fronteira, fusão, auto-encenação, performance de si, fabulação do real), sempre suavizando a dicotomia entre documental e ficção sem deixar de mantê-la como referência de base. Proponho a ultrapassagem – outro termo movediço – dessas bases sólidas. Por isso, atribuí ao grupo um nome sem dever de conceito (**Espaços Concretos de Vidas em Cinema**). Se não são os termos ideais (porque, em linguagem, ideal é mito), são justos com minha percepção. O que os uniu, em primeiro lugar, foi o impacto da recepção (para mim): a primeira visão de cada um deles colocou-os em lugares muito especiais na década, não somente pelo que mobilizam da tradição agora desviante e inventiva em relação à matriz realista, mas também ou principalmente porque encontram energia, intensidade e vida cinematográfica a partir de seus jogos, quando, em parte de outras tentativas nessas direções, não se sai das premissas conceituais ou, em outra parte, os filmes se jogam na vida sem a consciência da mediação, de serem filmes, de haver cinema a fazer.

^ Um filme de verão
^ Estado itinerante



A VIZINHANÇA DO TIGRE

de Affonso Uchôa

Brasil, 2014, 94 min, 16 anos

Juninho, Menor, Neginho, Adilson e Eldo são jovens moradores do bairro Nacional, periferia de Contagem. Divididos entre o trabalho e a diversão, o crime e a esperança, cada um deles terá de encontrar modos de superar as dificuldades e domar o tigre que carregam dentro das veias.

direção | Affonso Uchôa *roteiro* | Affonso Uchôa, João Dumans, Aristides de Sousa, Maurício Chagas, Wederson Patrício, Eldo Rodrigues, Adilson Cordeiro *produção* | Affonso Uchôa (Vasto Mundo) *fotografia* | Affonso Uchoa *montagem* | Luiz Pretti, João Dumans, Affonso Uchoa *elenco* | Aristides de Sousa, Maurício Chagas, Wederson Neginho, Eldo Rodrigues, Adilson Cordeiro



BARONESA

de Juliana Antunes

Brasil, 2017, 70 min, 16 anos

Andreia quer se mudar. Leid espera pelo marido preso. Vizinhas em um bairro na periferia de Belo Horizonte, elas tentam se desviar dos perigos de uma guerra do tráfico e evitar as tragédias trazidas junto com a chuva.

direção, roteiro | Juliana Antunes *produção* | Ventura, Filmes de Plástico *fotografia* | Fernanda de Sena *montagem* | Affonso Uchôa, Rita M. Pestana *elenco* | Andreia Pereira de Sousa, Leid Ferreira, Felipe Rangel



DIZ A ELA QUE ME VIU CHORAR

de Maíra Bühler

Brasil, 2019, 86 min, 16 anos

Moradores de um hotel no centro de São Paulo vivem amores tumultuados por sua condição vulnerável. O edifício é parte de um programa municipal de redução de danos para usuários de crack prestes a ser extinto. Entre escadas circulares, quartos decorados, viagens de elevador e ao som das músicas do rádio, os personagens são atravessados por sentimentos de amor romântico e medo da perda. *Diz a ela que Me Viu Chorar*, retrata um grupo de pessoas reunidas por laços fortes em frágil abrigo.

direção | Maíra Bühler *produção* | Beatriz Carvalho, Rafael Sampaio *fotografia* | Léo Bittencourt *montagem* | Alexandre Leco Wahrhaftig



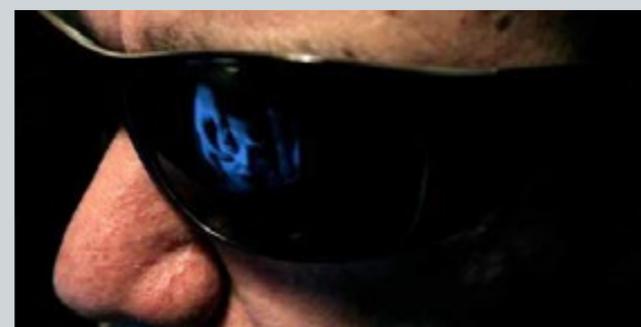
UM FILME DE VERÃO

de Jo Serfaty

Brasil, 2019, 94 min, 14 anos

É o fim do ano letivo, chega o calor e com ele a falta de energia na periferia do Rio de Janeiro. Karol, Junior, Ronaldo e Caio têm um verão difícil pela frente. Num país onde as condições de vida são cada vez mais precárias, estes quatro jovens enfrentarão as incertezas da idade adulta, vão inventar novas, talvez impensáveis, formas de continuar a crescer e a sonhar.

direção | Jo Serfaty *roteiro* | Jo Serfaty, Isaac Pipano, Ricardo Flogliatto *fotografia* | Pedro Pipano *montagem* | Cristina Amaral *produção* | Fagulha Filmes



FILME PARA POETA CEGO

de Gustavo Vinagre

Brasi, 2012, 25 min, 14 anos

Um documentário sobre o poeta Glauco Mattoso: cego, masoquista, podôlatra e gay.

direção, roteiro | Gustavo Vinagre *produtor* | Juliana Vicente *fotografia* | Thais Taverna *edição* | Rodrigo Carneiro *elenco* | Glauco Mattoso, Akira Nishimura *produtora* | Preta Portê Filmes



CHICO

de Irmãos Carvalho

Brasil, 2016, 22 min, 12 anos

2029. Treze anos depois de um golpe de Estado no Brasil, crianças pobres, negras e faveladas são marcadas em seu nascimento com uma tornozeleira e têm suas vidas rastreadas por pressupor-se que elas irão, mais cedo ou mais tarde, entrar para o crime. Chico é mais uma dessas crianças. No aniversário dele, é aprovada a lei de ressocialização preventiva, que autoriza a prisão desses menores. O clima de festa dará espaço a uma separação dolorosa entre Chico e sua mãe, Nazaré.

direção | Irmãos Carvalho *roteiro* | Tiago Coelho *produtor* | Irmãos Carvalho *fotografia* | Gabriel Almeida *edição* | João Rabello *elenco* | Jeckie Brown, Lucia Talabi, Fabrício Assis, Viviane Sant'Ana, Marcos Santos, Altair Pega Leve, Thiago Sant'Ana, Mc Japão, Emerson Lopes, Eszo Calt, Mario Santonino



ESTADO ITINERANTE

de Ana Carolina Soares

Brasil, 2016, 25 min, livre

Vivi quer escapar de uma relação opressora. Em período de experiência como cobradora de ônibus, ela trabalha desejando não voltar para casa. A semana passa rápido, entre as paradas no ponto final e o itinerário os encontros com outras cobradoras fortalecem a mulher trabalhadora e seu desejo de fuga. Logo é final de semana e o centro de Belo Horizonte já não parece tão longe do bairro Boa Vista.

direção, roteiro | Ana Carolina Soares *produtor* | Denise Flores *fotografia* | Diogo Lisboa *edição* | Carlos Henrique Roscoe *elenco* | Lira Ribas, Maria Aparecida, Daniela Souza, Diane Rodrigues, Cristal Lopes



DONA SÔNIA PEDIU UMA ARMA PARA SEU VIZINHO ALCIDES

de Gabriel Martins

Brasil, 2011, 17 min, 12 anos

Dona Sônia quer vingança.

direção, roteiro, edição | Gabriel Martins *produtor* | André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins *fotografia* | Marcello Marques *elenco* | Rute Jeremias, Delardino Caetano, Luiz Fernando Filizolla, Miro Oliveira

ESPAÇOS CONCRETOS DE VIDAS EM CINEMA



CINEMA BRASILEIRO
— ANOS 2010 —
TO OLHARES —

CONVERSA

CLEBER EDUARDO



É curador do DOCSP LAB e coordenador do Festival Online de Filmes de Inquietação. Foi professor entre 2008 e 2020 do Bacharelado em Audiovisual do Centro Universitário Senac SP, curador da Mostra de Cinema de Tiradentes entre 2008 e 2019, crítico da Cinética entre 2006 e 2010, crítico da Contracampo entre 2002 e 2006, crítico da Revista Época entre 1998 e 2006 e crítico do jornal Diário Popular entre 1992 e 1998.

JULIANO GOMES

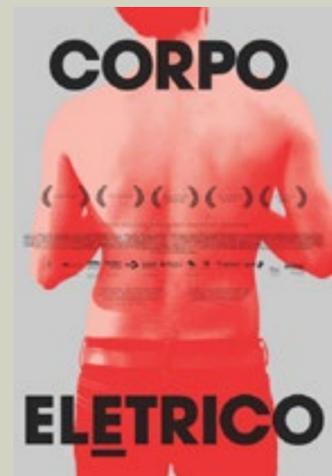


Crítico, professor e artista. Co-Editor da Revista Cinética, onde escreve desde 2010. Atualmente, faz parte do comitê de seleção do Sheffield DocFest (Inglaterra). Publicou na Filme&Cultura, Folha, Piauí e diversos catálogos de mostras e festivais. Foi Júri do Doclisboa, Mostra Tiradentes, CachoeiraDoc e Fronteira. Leciona regularmente na AIC-Rio. Publicou sobre teatro na revista Horizonte da Cena e sobre música no catálogo do festival Novas Frequências, além de textos de apresentação para dois discos de Rômulo Fróes. Mestre em Comunicação pela UFRJ, com dissertação sobre Jonas Mekas. Dirigiu com Léo Bittencourt os curtas "As Ondas"(2016) e "..."(2007). Site pessoal: juliano-gomes.com

MARIA BOGADO



Formada em audiovisual pela UFRJ. Na mesma instituição, desenvolve tese acerca de processos fílmicos no cinema brasileiro atual que desestabilizam noções convencionais de autoria e exploram a emergência de gestos coletivizados. Pesquisou epistemologias feministas, com publicações no livro Explosão Feminista (Companhia das Letras, 2018), entre outras. Integrou a curadoria do evento de poesia, performance e música experimental Subcena, realizado no Audio Rebel (RJ). Criou e co-editou a Revista Beira até 2016. "Fazemos da memória nossas roupas" é o seu primeiro filme.



DE CORPO A CORPO: PERSONAGENS TRANSBORDANTES, ESPECTADORXS DESEJANTES

ERLY VIEIRA JR

Falar de experiências queer no cinema brasileiro contemporâneo vai muito além de discussões epistemológicas acerca de quais filmes podem ser ou não considerados LGBTQIA+/queer/cuir, seja por questões de autoria, protagonismo/representatividade ou endereçamento – até porque todo um passado de invisibilização dos sujeitos não-heteronormativos, mantidos à força no armário durante décadas, fez com que nós, espectadores LGBTQIA+, buscássemos outras formas de identificação com personagens e situações fílmicas. Frequentemente, esse processo envolvia investigar possíveis vestígios ou brechas nos gestos, diálogos ou comportamento dos personagens que nos fizessem acreditar estarmos diante de alguém que, de alguma forma, fugisse aos pressupostos da heterossexualidade compulsória. Podemos portanto, falar de uma “lente queer”: um modo de enxergar o mundo e os filmes a partir de nossas experiências, imaginários e desejos, e através da qual que nos apropriamos de produtos originalmente não-endereçados necessariamente ao público LGBT para compor uma parte significativa do repertório cultural queer, seja em escala global ou local – desde *O mágico de Oz* a *Super Xuxa contra o Baixo Astral* ou a telenovela *Vamp*, exemplos de uma constelação de melodramas, sitcoms e musicais com forte apelo camp. A atitude desse olhar queerizante evidencia toda uma dimensão performática inerente à espectadorialidade LGBT, e por isso acredito que a discussão possa ser bem mais frutífera e

frutada (porque sabor aqui é algo essencial!) se deslocamos o recorte para a dimensão espectadorial – e é isso que move a proposta deste programa.

Antes de mergulharmos nas características específicas desse universo no cinema brasileiro dos últimos dez anos, cabe lembrar que há uma história ainda pouco contada – afinal, como algo recorrente nos cinemas de minorias, trata-se de uma vertente do audiovisual nacional cuja jornada não segue os mesmos caminhos da historiografia hegemônica oficial. Estamos falando de uma cinematografia que nasce e segue por muitas décadas no “desvio”, desde alguns de seus marcos iniciais de saída dos armários (*Um Clássico*, *Dois em Casa*, *Nenhum Jogo Fora*, 1968, de Djalma Limongi Batista; *Lesbian mother*, 1972 e *She has a beard*, 1975, de Rita Moreira e Norma Bahia Pontes) a títulos que, realizados entre as décadas de 1960 e 1980 por pessoas heterossexuais ou mesmo que não podiam se assumir publicamente como LGBTs, são bastante caros a um cânone queer brasileiro – *O Menino e o Vento*, *República dos Assassinos*, *A Rainha Diaba*, *Onda Nova*, *Amor Maldito*, entre outros. Já a década de 1990 trouxe uma geração de realizadorxs LGBTs que abordou a diversidade sexual e de gênero sem rodeios, mais concentrada no campo do curta-metragem, especialmente no vídeo independente – inclusive porque suas temáticas ainda eram bastante rejeitadas na maioria dos editais de fomento – até chegarmos aos anos

2000, em que filmes como *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002) apontam para um novo caminho dentro dessa produção, mais afeito à fisicalidade do desejo e à valorização, junto ao espectador, da presença corpórea de sujeitxs LGBTQIA+. Nessa saída definitiva do armário, iniciada em meados dos anos 1990, os filmes queer brasileiros já se preocupavam em falar diretamente aos nossos corpos, à flor da pele (e não apenas em termos sexuais).

Dito isso, é inegável que os últimos dez anos apontam para um crescimento e diversificação dessa produção, inclusive com a chegada de novos sujeitos atrás e à frente das câmeras, trazendo a esse cinema uma série de novas inflexões de gênero, raça, orientação sexual e classe social no que tange às temáticas, pontos de vista e imaginários, para além dos já batidos lugares de fala e corporeidade da bicha branca sarada, elitizada e entediada. De fato, falar de afetos e sensorialidades queerizadas nesse cinema é falar sobre como nossos corpos de espectadores são convocados pelas imagens e sons e postos em ressonância desejante e, muitas vezes, também estimulados a performar, de certa maneira, quando interagirmos com os filmes.

As teorias sensórias do audiovisual, especialmente as de Vivian Sobchack, concebem o próprio filme como um corpo, ainda que não-anthropomórfico, que faz uso, em sua linguagem, de expedientes sensórios (ligados à visão, audição, tato, propriocepção muscular e relações de espacialidade e gestualidade) como matéria e veículo de sua linguagem – o que os torna, portanto, capazes de afetar e provocar reações físicas nos corpos espetatoriais. Esse duplo transbordamento implica numa outra relação com a imagem, não mais pautada por um olhar distanciado, incorpóreo, voyeur, mas constantemente (re)contaminada pelo desejo de percorrer e habitar temporariamente os espaços fílmicos, tal qual um *voyageur* (pra usar o termo de Giuliana Bruno), que frequentemente busca se misturar à própria imagem e até se perder voluntariamente nela, num desejo de tocar os objetos e corpos filmados, experimentando-os hapticamente. Não vemos um filme somente com os olhos, lembra Sobchack, mas com todo nosso corpo – ainda mais pelo próprio funcionamento integrado e sine/cinestésico de nossos órgãos do sentido.

Como nos lembra Sara Ahmed, em seu livro *Queer Phenomenology*, nós, sujeitos não-heteronormativos possuímos uma relação bastante diferenciada com os espaços cotidianos. Por não performarmos “adequadamente” os papéis de masculinidade e feminilidade socialmente impostos, nossos corpos dificilmente se confundem com a paisagem ou a própria multidão heterossexual. Nos destacamos ou por “dar pinta demais”, ou por tentarmos disfarçá-la quando em ambiente hostil. Nossos modos de existência não cabem nas linhas

retas da heteronormatividade, e usualmente são classificados como inadequados/perigosos/desviantes – e quanto mais distantes do padrão, mais desviante e arriscado se torna nosso percurso. Ou seja, esse “estar-no-mundo” queer não apenas é caracterizado por uma corporeidade calcada na diferença (gestos, trejeitos, posturas, entonações vocais), mas também por divergentes experiências de contato, proximidade, toque e movimento – algo que reverbera em muitas das sensações que temos quando em contato com certas imagens ou ângulos de câmera. Daí esses filmes ressignificarem elementos da linguagem audiovisual como parte daquilo que denominamos aqui “modo de engajamento sensório” – ou seja, as formas com as quais eles ativam a audiência mobilizando seus próprios corpos.

Isso pode ser observado, por exemplo, na forma com que *Minha História é Outra* (Mariana Campos, 2019), desconstrói habilmente toda uma iconografia traumática que, desde sempre, nos é oferecida pelas narrativas audiovisuais hegemônicas. O filme oferece o tempo todo novas imagens a respeito da experiência lésbica negra, confrontando diretamente seus múltiplos apagamentos: das duas mulheres gordas que, enquanto tingem os cabelos numa laje no alto do morro, questionam a imposição de uma performance branqueada de feminilidade e beleza como pré-requisito para obter emprego, ao casal de namoradas que se abraça em uma igreja inclusiva, durante uma palestra sobre como o amor pode vencer em ambientes agressivos, passando pelo marcante plano de topo da banheira, repleta de ervas e flores, em que uma das protagonistas se banha, de olhos fechados – numa rejeição à já desgastada cena da Ofélia shakespeariana morta (bem como a todo um fetichismo da existência negra como sofrimento) em prol de um momento pleno de reenergização e vitalidade, uma pausa para quem sempre precisa viver de olhos bem abertos.

Essa necessidade de criar novas imagens e situações que acolham sujeitos antes pouco vistos no cinema brasileiro também atravessa outros filmes para além dos apresentados nesta mostra. Pensemos, por exemplo, no lirismo com que *BR-3* (Bruno Ribeiro, 2018) filma uma cena de sexo entre duas pessoas trans, com a dose de delicadeza e intimidade háptica usualmente dedicada à primeira noite de um casal de protagonistas cis/hetero de uma novela das oito. Ou ainda a possibilidade de experimentar, em suas minúcias, o desbundado cotidiano e os transgressores espetáculos da trupe Chão de Estrelas, em *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), culminando com a catarse coletiva e nada heteronormativa deflagrada pela “Polka do cu”.

Da mesma forma, vem à mente a travessia de barca em que duas amigas, uma travesti e uma lésbica masculina, recostam a



cabeça uma na outra, contemplando uma paisagem tão familiar, até porque é preciso sonhar pra lembrar que se está viva, como diz Luz em *Perifericu* (Nay Mendl, Rosa Caldeira, Stheffany Fernanda, Vita Pereira, 2019). Esse mesmo rio se transforma em pano de fundo em outro momento: o que Denise, confrontada pela câmera, recita suas inquietações num belo monólogo, com versos aguçados como “*Ando só querendo andar*”, num pedido por menos pressão e cobrança desse mundo que lhe/nos rodeia. Os versos da personagem apontam uma urgência em aprender a habitar as ruínas de um mundo em que não cabemos (e talvez nem queiramos caber), e diante do qual cabe inventar novos modos de existir que nos sejam satisfatórios, encarando o desvio como forma de experimentação cotidiana, de autoconhecimento. Eis a experiência do extravio, tão presente no universo simbólico queer, em sua forma genuinamente política: sentir-se fora do lugar, mas fazer disso uma afirmação, uma potência, existir nos espaços de modo divergente, no qual o estranho se torna familiar.

Elias, indisciplinado protagonista de *Corpo Elétrico* (Marcelo Caetano, 2017), vive sem maiores ambições profissionais ou pessoais, muitas vezes se deixando levar pela deriva, saboreando os encontros que se sucedem cotidianamente – o que me faz recordar os versos do poema de Walt Whitman que empresta seu nome ao filme: “*Percebo que estar com aqueles de quem gosto é o bastante/ ficar em companhia deles pelo resto da noite é o bastante*”. As conversas pós-coito com seus parceiros sexuais, a aproximação ao clã das Panteras, as interações com os colegas de trabalho, tanto no trabalho fabril quanto nas horas de lazer – uma sinfonia de corpos, em sua maioria periféricos, atravessados por uma energia fumegante, pulsando tanto ao ritmo das máquinas de costura, quanto dos beats da música eletrônica ou do pagode improvisado no fundo do ônibus.



^ *Corpo elétrico*
^ *Perifericu*

Donato, em *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014), também decide se arriscar numa deriva, largando o emprego de salva-vidas em Fortaleza para experimentar, do outro lado do oceano, uma nova vida, longe dos homofóbicos padrões de masculinidade que antes lhe eram impostos. Se a frieza do novo ambiente não é acolhedora ao migrante, ao menos os afetos da esfera íntima aquecem e mobilizam os corpos febrilmente apaixonados de Donato e Konrad num encadeamento coreográfico bastante intenso, como na sequência de ações iniciada pela dublagem *camp da chanson* sessentista “Aline”, seguida de uma dança ora sedutora, ora paródica e do ato sexual em si – e completada com o sorrisinho bobo que transborda no rosto do personagem de Wagner Moura, enquanto passeia pela vizinhança. Alguns dos modos de engajamento sensorial usualmente presentes em outros filmes de Karim Aïnouz reaparecem em momentos-chave de *Praia do Futuro*, como a visualidade háptica (que emula o tátil) e o uso de uma câmera-corpo que investiga a relação inconciliável entre corpos e espaços, conferindo outras camadas de significado aos elementos melodramáticos do filme.

Outros filmes irão utilizar a ideia de câmera-corpo sob outras chaves, como, por exemplo, as imagens captadas pela *handycam* da andrógina protagonista adolescente de *Meu Nome é Bagdá* (Caru Alves de Souza, 2020), que nos apresentam diretamente o modo como ela vê o mundo à sua volta, não apenas através de seus signos, mas também em termos de espaço e sensação. Bagdá, não exatamente lésbica, mas definitivamente queer, é uma skatista que se recusa a performar uma feminilidade tradicional, nos trajés, gestos, hábitos cotidianos e até mesmo no olhar desafiador que lança àqueles que oprimem a ela e aos seus.

Já *Latifúndio* (Erica Sarmet, 2017) é um manifesto panssexual, concebendo a sexualidade como experimento e risco, cujas lentes roçam os corpos masculinos e femininos, dando ignição a suas coreografias sexuais para além do limitado repertório da pornografia hegemônica. Mais que testemunhar a gama de prazeres possíveis aos corpos não-normativos ao sul do Equador, percorremos um território regido pelos preceitos do “terror anal” de Paul B. Preciado, evocado pelo timbre metalizado e entonação encarnada da voz em *off* de Ramayana Lira. *Latifúndio* e, em outra chave, *Sol Alegria* (Tavinho Teixeira, 2018), ao fazerem ressoar fisicamente, nos espectadores, os orgasmos experimentados pelos corpos filmados, conferem uma explícita dimensão política ao desejo.

Os prazeres sensuais também regem os engajamentos sensoriais em torno da coreografia e performance em *Peixe* (Yasmin Guimarães, 2019), especialmente no catártico “Chupa Xoxota”, um funk cantado e dançado com o corpo inteiro, não só pelas três mulheres em cena, mas também



^ *Praia do futuro*
^ *As boas maneiras*
^ *Meu nome é Bagdá*

por suas audiências. Participamos aqui de uma gradual combustão, ritmada pela esponja encharcada percutida nas coxas, culminando com a explosão de vozes simultânea aos jorros de água e espuma, como se lubrificassem esses corpos transbordantes (delas e nossos). Outras coreografias desejantes da última década incluem a conjugação entre real e fabulação dos bailarinos a reinventarem sua relação com a paisagem da metrópole, em *Esse amor que nos consome* (Allan Ribeiro, 2011), e os múltiplos jogos entre espectadores intra e extradiagéticos nas apresentações que Pedro e Leo fazem, cobertos de tinta neon, para a webcam, em *Tinta Bruta* (Márcio Reolon e Filipe Matzembacher, 2018).

No campo do documentário, temos as estilosas estetizações cotidianas de garotos e garotas, em sua maioria negrxs, que aguardam por dias a fio na fila do show de Beyoncé, em *Waiting for B.* (Paulo Cesar Toledo e Abigail Spindel, 2015). Também podemos testemunhar o ato performático incansável, igualmente intenso nas esferas pública e privada, tanto da ativista trans e líder política Indianara Siqueira, em *Indianara* (Aude Chevalier-Beaumel e Marcelo Barbosa, 2019) quanto da cantora e “terrorista de gênero” Linn da Quebrada, em *Bixa Travesty* (Claudia Priscilla e Kiko Goifman, 2018). Ambas jamais se deixam aprisionar pelas câmeras em constante mobilidade, e demonstram uma aguçada consciência acerca dos limites da encenação, tensionando, muitas vezes, aspectos da própria autoria fílmica. Como diz Castiel Vitorino Brasileiro, o corpo exultante da travesti “é e vive na encruzilhada”.

Se as relações com os espaços e objetos cotidianos, para pessoas queer, são diferenciadas da grande maioria, essa diferença também pode se dar num redesenho radicalmente desviante e performático – lembremo-nos sempre do grampeador que vira filmadora na saga de *Leona Vingativa*, um dos principais ensinamentos bixa dos anos 2000! Que assim seja: o batom de Bagdá substitui a lata de spray para pichar um “foda-se” no muro da escola; e o short tamanho GG do colega de trabalho é esticado até se transformar num vestidinho somente para que Wellington possa sambar e rebolar no pagode do busão em *Corpo Elétrico*.

Redesenhar os espaços como forma de cicatrização, profunda em sua aparente superfície banhada de glitter: aqui também cabem a sequência em falso *raccord* do balé entre dois homens negros apaixonados (inspiradíssimo em *A study in coreography for camera*, de Maya Deren), que queeriza e busca decolonizar a geografia da ilha de Vitória em *Inabitáveis* (Anderson Bardot, 2020); o espelho trincado de *Negrum3* (Diego Paulino, 2018), que permite a Erick Oliveira observar, sob ângulos antes inexplorados, a beleza do seu próprio corpo, exuberantemente gordo e bixa, e amar a si mesmo, afinal, “quanto mais falam de mim, mais minha bunda cresce”; ou o delicioso chá,

aromatizado com lisérgica preguiça, que nos torna gigantes multicoloridos no prólogo de *Antes da encanteria* (Gabriela Pessoa, Livia de Paiva, Elena Meirelles, Jorge Polo e Paulo Victor Soares, 2016). E, naturalmente, a coexistência de uma Barbie descabelada e uma estátua de Nossa Senhora em cima da geladeira de *Perifericu*, testemunhando o apoteótico *lip sync* de Luz para o hino gospel “General de Guerra”, da cantora e pastora lésbica Rosania Rocha, captando toda a sensualidade tropical da música numa dança que também é um encantamento e um momento de cura para todxs nós.

Aliás, a cada olhada que Vita Pereira lança à câmera (e a nós) em diversos momentos do filme, bem como nos diversos cortes rápidos, filtros e demais efeitos de pós-produção e até mesmo no humor de certas tiradas, é evidente o diálogo com uma audiovisualidade pop, tão presente em videocliques, seriados e conteúdos postados no You Tube e Tik Tok, dentre outros favoritos de adolescentes e jovens LGBTQs de hoje em dia, aos quais *Perifericu* também é endereçado. Podemos observar isso também nos dois primeiros atos de *BR-3* ou no longa-metragem *Alice Júnior* (Gil Baroni, 2019) cuja protagonista é uma adolescente trans que atua como *digital influencer* no início do filme. Esses recursos sonoros e visuais, inclusive quando utilizados de modo a saturar propositalmente a narrativa, conectam-se diretamente com a juventude queer, seu espaço-tempo e seus investimentos corporais de múltiplas não-binariedades. E atualizam toda uma tradição histórica de hibridismos bastante presente nas culturas queer, numa espécie de dandismo antropofágico e deliciosamente autofágico que jamais se contenta em contemplar as coisas belas sem antes tomá-las como suas.

É também sob um olhar multidevorador que *As Boas Maneiras* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017) reinventa a ideia de monstruosidade queer como uma forma de resistência à heteronormatividade sufocante. Embora o bebê-lobisomem não seja fruto biológico da paixão entre Ana e Clara, ele é gestado a partir do relacionamento delas e de seus desbordes. Se o sujeito queer, outrora tido como anormal, sempre foi visto como uma ameaça à estabilidade da ordem social tradicional, seu monstro é aqui reencenado num rico diálogo com as políticas do corpo contemporâneas, atravessando diversos gêneros audiovisuais clássicos, como o musical, o melodrama, o terror e a fantasia, sem nunca deixar-se aprisionar por nenhum deles (uma marca do trabalho da dupla, aliás). E, mais uma vez, nossa espetatorialidade-performer é ativada, especialmente ao final, quando, diante do iminente encontro com a turba, o pequeno Joel e Clara dão as mãos, unindo suas “monstruosidades” desviantes às nossas e convidando-nos a seguir ao sabor da deriva, afirmando-nos num salto definitivo na carne do mundo, seus saberes e sabores.



CORPO ELÉTRICO

de Marcelo Caetano Brasil, 2017, 94 min, 16 anos

O verão está chegando e Elias tem sonhado muito com o mar. Na fábrica em que trabalha, as responsabilidades aumentam à medida em que o fim de ano se aproxima. Depois de uma noite fazendo hora extra, Elias e os operários decidem sair e tomar uma cerveja. É quando novas possibilidades de encontros surgem no horizonte de Elias.

direção | Marcelo Caetano *roteiro* | Marcelo Caetano, Gabriel Domingues, Hilton Lacerda *produção* | Beto Tibiriçá, Marcelo Caetano *fotografia* | Andrea Capella *montagem* | Frederico Benevides *elenco* | Kelner Macêdo, Lucas Andrade, Welket Bungué, Ronaldo Serruya, Ana Flavia Cavalcanti, Linn da Quebrada, Márcia Pantera, Henrique Zaroni, Nash Laila, Georgina Castro, Evandro Cavalcante, Emerson Ferreira, Ernani Sanchez



PRAIA DO FUTURO

de Karim Aïnouz Brasil / Alemanha, 2014, 106 min, 14 anos

Donato trabalha como salva-vidas, e seu irmão caçula tem grande admiração por ele, devido à coragem demonstrada ao se atirar no mar para resgatar desconhecidos. Um deles é Konrad, um alemão de olhos azuis que muda por completo a vida de Donato após ser salvo por ele. É quando Ayrton, querendo reencontrar o irmão, parte para Berlim.

direção | Karim Aïnouz *produção* | Geórgia Costa Araújo, Hank Levine *roteiro* | Felipe Bragança, Karim Aïnouz *fotografia* | Ali Olcay Gözkaya *edição* | Isabela Monteiro de Castro *elenco* | Wagner Moura, Clemens Schick, Jesuíta Barbosa, Sávio Ygor Ramos, Sophie Charlotte Conrad, Thomas Aquino, Fred Lima



AS BOAS MANEIRAS

de Juliana Rojas e Marco Dutra Brasil / França, 2017, 135 min, 14 anos

Clara, enfermeira solitária da periferia de São Paulo, é contratada pela rica e misteriosa Ana como babá de seu futuro filho. Uma noite de lua cheia muda para sempre a vida das duas mulheres.

direção, roteiro | Juliana Rojas, Marco Dutra *produção* | Maria Ionescu, Sara Silveira, Clément Duboin, Frédéric Corvez *fotografia* | Rui Poças, Antoine Héberlé *edição* | Caetano Gotardo *elenco* | Isabél Zuaa, Marjorie Estiano, Miguel Lobo, Cida Moreira, Andrea Marquee, Gilda Nomacce, Eduardo Gomes, Hugo Villavicenzio



MEU NOME É BAGDÁ

de Caru Alves de Souza Brasil, 2020, 99 min, 14 anos

Bagdá é uma skatista de 17 anos que vive na Freguesia do Ó, um bairro da periferia da cidade de São Paulo. Bagdá anda de skate com um grupo de meninos skatistas do bairro e passa boa parte de seu tempo com sua família e as amigas de sua mãe. Juntas elas formam um grupo de mulheres pouco convencionais. Quando Bagdá finalmente encontra um grupo de meninas skatistas, sua vida muda.

direção | Caru Alves de Souza *roteiro* | Caru Alves de Souza, Josefina Trotta *produção* | Rafaella Costa, Caru Alves de Souza *empresa produtora* | Manjeriçao Filmes, em coprodução com Tangerina Entretenimento *fotografia* | Camila Cornelsen *montagem* | Willem Dias, AMC *elenco* | Grace Orsato, Karina Buhr, Marie Maymone, Helena Luz, Gilda Nomacce, Paulette Pink, Emílio Serrano, William Costa, João Paulo Bienemann e Nick Batista



PERIFERICU

de Nay Mendl, Rosa Caldeira, Brasil, 2019, 22 min, 16 anos
Stheffany Fernanda e Vita Pereira

Luz e Denise cresceram em meio às adversidades de ser LGBT no extremo sul da cidade de São Paulo. Entre o vogue e as poesias, do louvor ao acesso a cidade. Os sonhos e incertezas da juventude inundam suas existências.

direção | Nay Mendl, Rosa Caldeira, Stheffany Fernanda, Vita Pereira *roteiro* | Winnie Carolina, Nay Mendl, Rosa Caldeira, Stheffany Fernanda, Vita Pereira *produção* | Nayana Ferreira, Lucas Neves, Lara Fratucci, Mariana Revoredo, Stheffany Fernanda *fotografia* | Nay Mendl, Rosa Caldeira, Wellington Amorim *montagem* | Samya Carvalho, Rosa Caldeira *elenco* | Ingrid Martins e Vita Pereira *empresa produtora* | Brota



MINHA HISTÓRIA É OUTRA

de Mariana Campos Brasil, 2019, 22 min, 14 anos

O amor entre mulheres negras é mais que uma história de amor? Niázia, moradora do Morro da Otto, abre a sua casa para compartilhar as camadas mais importantes na busca por essa resposta. Já a estudante de direito Leilane nos apresenta os desafios e possibilidades de construir uma jornada de afeto com Camila.

direção | Mariana Campos *roteiro* | Lumena Aleluia, Mariana Campos *Montagem* | Raquel Beatriz *fotografia* | Lílis Soares *elenco* | Camila Muniz, Leilane Ribeiro, Niázia Ferreira, Aurélia Ferreira, Ariane Bernardes, João Gabriel, Ana Beatriz Silva, Luana Dias, Lumena Aleluia



PEIXE

de Yasmin Guimarães Brasil, 2019, 16 min, 12 anos

Marina é uma jovem mulher que trabalha em Belo Horizonte realizando entregas com a sua bicicleta.

direção | Yasmin Guimarães *roteiro, produção* | Gabriel Quintão, Yasmin Guimarães *fotografia* | Lorena Cardoso *edição* | Gabriel Quintão, Yasmin Guimarães, Juliana Antunes *elenco* | Marjorie Lessa, Lorena Tófani, Andréia Quaresma



LATIFÚNDIO

de Érica Sarmet Brasil, 2017, 11 min, 18 anos

O corpo não é uma materialidade idêntica a si própria ou meramente fática; é uma materialidade que carrega significado, se nada mais, e a maneira como o carrega é fundamentalmente dramática. Por dramático quero dizer que o corpo não é apenas matéria, mas uma contínua e incessante materialização de possibilidades.

direção, roteiro | Érica Sarmet *produção* | Érica Sarmet, Sílvia Sobral *fotografia* | Talita Arruda *edição* | Calí dos Anjos *elenco* | Estevão Garcia, Guilherme Marcondes, Raphi Soifer, Carolla Ramos, Raissa Vitral, Patrícia Bárbara, Flora Lucas, Igor Dornelles, Érica Sarmet, Gabriel Domingues, Lucas Pinheiro, Felipe Abdala, Maria Isabel Lamim, Amanda Meirinho, Nathalia Gonçalves

DE CORPO A CORPO: PERSONAGENS TRANSBORDANTES, ESPECTADORXS DESEJANTES



CINEMA BRASILEIRO
— ANOS 2010 —
TO OLHARES —

CONVERSA

ERLY VIEIRA JR.



Cineasta, escritor e pesquisador na área audiovisual. Mestre em Comunicação pela UFF e Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ (2012), é professor do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-graduação em Comunicação (POSCOM), da UFES. É integrante do coletivo cultural capixaba Baile e coordenador do grupo de pesquisa Comunicação, Imagem e Afeto (CIA-Ufes). É autor dos livros Plano Geral – Panorama histórico do cinema no Espírito Santo (2015), Marcus Vinícius – A presença do mundo em mim (2016), Exercícios do olhar, exercícios do sentir (2019), Realismo sensório no cinema contemporâneo (2020) e Rasuras: Vídeo experimental no Espírito Santo (no prelo). Realizou dez curtas-metragens, entre ficções e documentários, exibidos em diversos festivais nacionais e estrangeiros. Seus quatro primeiros filmes estão reunidos no DVD Algumas estórias (2008). Atua como curador audiovisual há dez anos. Desde 2012, é um dos curadores do Festival de Cinema de Vitória.

ADRIANA AZEVEDO

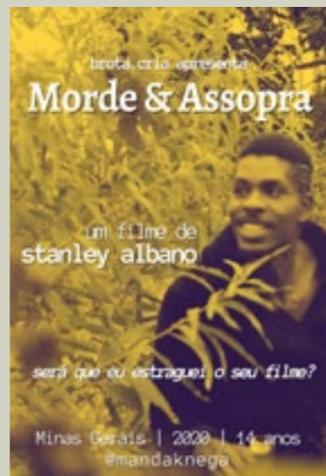
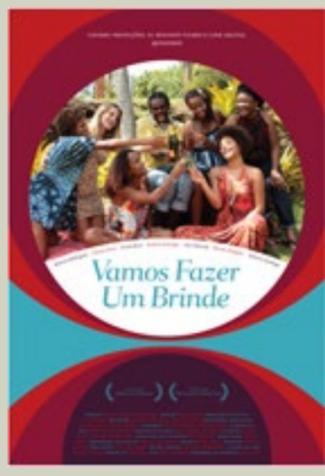


Doutora pelo Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, com passagem pela Université de Lille 3 com supervisão de Sam Bourcier, e pesquisadora de pós-doutorado FAPERJ/PUC-Rio. É teórica feminista e autora do capítulo "Corpo-atritável ou uma nova epistemologia do sexo", do livro Pensamento Feminista: Sexualidades no Sul Global (2020). Atualmente, está à frente do projeto de comunicação digital @escutafeminista e é uma das criadoras e editoras da Filipa Edições

VINICIOS RIBEIRO



Professor adjunto da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). É doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ), na linha de pesquisa em Tecnologias da Comunicação e Estéticas, e Mestre em Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Tem trabalhado, em suas pesquisas, com corpo, gênero, sexualidade e suas relações com as artes visuais, cinema, fotografia e cultura visual contemporânea.



O CORPO, NOVAMENTE: NOTAS SOBRE A TERRA BRASILIS

HEITOR AUGUSTO

Pode até soar repetitivo, eu sei. Especialmente para quem frequenta certos espaços e está familiarizado com algumas formas discursivas. Mas eu prometo que este não é um gesto postiço. O recorte que proponho para a mostra *Cinema Brasileiro Anos 2010: 10 Olhares* está fundado numa prática curatorial comprometida com a criação de condições para a vida. E não há vida sem a matéria corpórea, especialmente a preta¹, à qual tenho dedicado a maior porção do meu trabalho.

Assim, o que vocês encontrarão nesta constelação fílmica são quatro curtas e quatro longas onde o corpo é presença. E presença é vida, pois o cinema contribui para que as histórias dos indivíduos existam mesmo quando foram exterminados. Além disso, as obras aqui reunidas também nos ajudam a perceber linhas de força, tendências, convenções e *zeitgeists* refletidos ou capturados por outros filmes que integram outros recortes curatoriais desta mostra ou que por ventura não estão aqui exibidos.

A primeira forma de presença do corpo que este recorte aponta está na retomada física de espaços em que o colonizador patenteou como seu². O sarcasmo dilacerante do curta *Morde & Assopra* (2020) talvez seja a mais forte representação dessa forma de presença. Adentrando um casarão endinheirado onde antes seu avô esteve como empregado, o diretor-ator-performer-roteirista Stanley Albano mobiliza signos do que poderíamos considerar uma vida de patrão. Com um importante adendo: ao entrar na Casa Grande, ele a nomeia como tal. Corporificando um *flâneur-furacão*, o diretor-ator vai da redução de danos à reparação histórica.

No Brasil onde nascemos, crescemos e fomos socializados, temos enorme dificuldades em falar sobre reparação histórica e caminhar para a construção de medidas nesse sentido. Em *Morde & Assopra*, o sarcasmo e uma pitada de deboche são como roupas que permitem um discurso entrar

e se manter numa arena pública. Stanley não é o único criador negro a utilizar-se recentemente dessa estratégia. *Quantos eram pra tá?* (2018), dirigido por Vinícius Silva, caminha assertivamente para que, ao chegarmos nos créditos finais, recebamos de peito aberto os versos de Rihanna entoando “Bitch Better Have My Money”³.

Se em *Morde & Assopra* essa toma é física, em *Vamos Fazer um Brinde* (2011) ela se dá de forma simbólica, passando por outras estradas. Relativamente “sanduíchado” dentro da historiografia recente do cinema brasileiro, o longa de Sabrina Rosa e Cavi Borges “recoloniza” o território da alegria de viver, reprogramando o automatismo que atribui o território da tragédia como inerentemente preto ou a dor como competência da negrura⁴. Pelo encantamento que causa, pelo fluxo textual e escolhas de dramaturgia, bem como pelo gesto de reunir personagens pretos que compartilham intensa intimidade para celebrar a vida como forma de superar as dores, *Vamos Fazer um Brinde* abriu na década passada um sentimento que amplamente marcaria o final do decênio por meio da obra de Glenda Nicácio e Ary Rosa, particularmente dos longas *Café com Canela* (2017) e *Até o Fim* (2020).

Uma segunda matriz de presença do corpo manifesta-se em algumas obras que refletem tanto a formação quanto a conformação do Brasil. No recorte aqui proposto, três filmes inteiramente diferentes entre si lidam de maneira mais direta com essa forma de presença. O primeiro é *Pontes sobre Abismos* (2017). Obra transdisciplinar da artista Aline Motta⁵, o curta enfrenta, com profunda inventividade formal, como o Brasil tal como o conhecemos se formou. Aline interessa-se particularmente por um aspecto dessa formação: a família e o(s) lugar(es) da miscigenação.

Aqui os corpos se materializam nas fotografias impressas em lençóis que tocam o Atlântico. Imagens que levam os forçadamente de cá para a costa de lá. Corpos que se tornam vivos também pelo texto escrito e narrado pela diretora, por certidões de nascimento que delimitam raça como categoria social, e por recortes de jornais que contam “o segredo”. No primeiro capítulo de *Memórias da plantação*



^ *Baixo centro*
^ *Pontes sobre abismos*
> *Morde & assopra*

(2019), Grada Kilomba se volta ao retrato de uma mulher escravizada que tem boca invadida por uma Máscara de Flanders e o toma como oportunidade para falar sobre o que ela chama de “máscara do silenciamento”. *Pontes sobre Abismos*, ao finalizar com um conto sobre como o leopardo ganhou suas pintas negras, Aline ousa falar de um “segredo” compartilhado que funda (muitas) famílias brasileiras.

Ao ser formado, esse país passa a ser conformado por relações que determinam as vidas que valem e as desimportantes. Os corpos aos quais a finitude precoce é dispensada para que outros sejam longevos. Nesse entroncamento habitam *Enquadro* (2016) e *Baixo Centro* (2018).

Um curta-metragem de Lincoln Pércles, *Enquadro* estabelece prontamente que o cinema não salva vidas. “Nenhum filme trará os que morreram de volta”. Combinado com o sentido do título – levar um esculacho da polícia –, é possível antecipar que a experiência do filme será sobre os corpos não-brancos e periféricos dilacerados pela violência policial. O curta está fincado na dissonância entre o que se mostra – vielas, ruas, praças, escadarias e prédios de um pedaço do Capão Redondo, bairro do extremo sul de São Paulo onde Lincoln nasceu e filma – e o que se ouve – três

depoimentos de homens relatando a rotina tanto de trabalho quanto dos tapas e xingamentos da polícia.

“Eles só batem quando não tem ninguém vendo”, diz um dos entrevistados. E o filme nos oferece uma câmera que vaga pelo bairro como que desejando encontrar o espectro de tantos outros esculachados pela polícia. Ou espreitando para garantir que uma vida seja preservada. Ou simplesmente andando pelas mesmas ruas, subindo as mesmas escadas, mirando o mesmo campinho frequentados por aqueles que se foram. Ou... Enquadro me enche de muitos “ou” e de caminhos de interpretação. O filme está certo na afirmação sóbria de que “nenhum filme trará os que morreram de volta”⁶. Contudo, não fosse a obra de Lincoln eu jamais saberia de Foguinho ou de Pedro.

Um segundo filme a habitar o entroncamento da finitude precoce é o longa-metragem *Baixo Centro*, dirigido por Ewerton Belico e Samuel Marotta. Somos apresentados a uma imagem de corpo-inadequação e a uma temporalidade no mínimo ambígua. Vemos o que é matéria: ruas, praça, ônibus, uma paisagem de prédios, pontes, postes de iluminação, esquinas, sirene da viatura policial. Mas algo da encenação no filme nos deixa num terreno onde o que tendemos a assumir como mundo dos vivos é, na verdade, rodeado por mortos.

A cidade à qual somos apresentados em *Baixo Centro* é uma cidade em que pessoas perderam pessoas. O filme, assim, opera uma espécie de encontro entre duas instâncias discursivas. Na primeira, a cidade é esse terreno de imensa tensão em que ou se está perdido, enlouquecido ou desviando da morte. Na segunda, a cosmologia das religiões de matriz africana é trazida na figura do Egum, que é tanto a morte em si como o ancestral que se foi.



A terceira matriz de presença do corpo que o recorte aqui proposto investiga toma forma no documentário cartográfico, no registro do presente que se desenrola enquanto é filmado e no mirar a um passado que opera justiça.

Um Filme de Dança (2013) representa um hercúleo esforço de pesquisa conduzido pela documentarista, professora e coreógrafa Carmen Luz. Ultrapassando o mérito do registro para a posteridade ou de discussões sobre dança negra ou denominações variantes, o filme nos convida a escutar corpos negros falantes que tomam a dança como expressão de potência. O documentário de Carmen me pega porque me relembra que nós, os pretos, somos imparáveis, e que carregamos as memórias dos trânsitos atlânticos. Senão, como teríamos inventado tanto sem que nos eliminassem por inteiro da Terra Brasilis?

Essa vibração também toma a minha espectadorialidade em *A Batalha do Passinho* (2013), um filme sobre um passado que foi praticamente ontem, mas que ainda dá a ver um Brasil com sensíveis diferenças do país que temos em mão no momento da realização desta mostra. Registrando o fenômeno da dança do passinho, a articulação em rede dos dançarinos, as ferrenhas competições e como os movimentos de um chegam na dança do outro, o documentário dirigido por Emílio Domingos faz explodir na tela a potência dos corpos não-brancos e favelados.

Um Filme de Dança e *A Batalha do Passinho* são arquivos sobre as práticas criativas de corpos costumeiramente tornados ausentes justamente na construção de arquivos.

Carmen filma aqueles quase nunca filmados, estabelece interlocução com as gerações mais jovens e garante que nos seja permitido vê-los. Já Emílio filma o agora, também garantindo, contudo, que nos seja permitido ver os corpos vulneráveis à necropolítica – caso de Gualter, o Gambá.

Em ambos os filmes nos é oferecida a possibilidade de memória. Mas e quando a memória foi ingrata aos nossos corpos, onde habitamos? É isso que me faz pensar *Tudo que é Apertado Rasga*. Autorizando-se a pegar emprestado o que o cinema de montagem e o cinema de arquivo legou como estratégias, o diretor Fabio Rodrigues Filho devolve a atrizes e atores negros veteranos ou já falecidos a dignidade que o cinema brasileiro muitas vezes tirou desses profissionais.

Fabio mobiliza uma variedade de recursos. O *zoom in* destaca aqueles que realmente importam, mesmo que tidos como desimportantes numa trama. A repetição de depoimentos e causos traz o desconforto de ver Zezé Motta sendo convocada a relatar a dor da injúria inúmeras vezes. A sobreposição de uma voz over aproxima pessoas de diferentes tempos. A revisão das entrevistas de Grande Otelo faz com que finalmente possamos escutar quem ele realmente foi. E no centro desses procedimentos está o corte, ferramenta que interrompe o curso de algo, mas também junta materiais distantes.



¹ Há três anos, quando concebi o projeto curatorial Cinema Negro: Capítulos de uma história fragmentada, a mais ampla mostra a investigar a autoria negra no cinema brasileiro, particularmente no formato curta-metragem, dividi os 25 curtas em cinco programas: Família, Genocídio, Raízes, Diáspora e Corpo. Não foi à toa a decisão de encerrar a programação com um conjunto de filmes que tomava o corpo preto como objeto de interesse.

² Ou como canta Djonga em “Corra”: “Eu disse ‘ó como cê chega na minha terra’/ ele responde ‘quem disse que a terra é sua?’”.

³ É deliciosa a coincidência de que a mesma canção tenha sido utilizada em duas obras que abordam reparação aos povos negros escravizados. Cito também um esquete do episódio 3 da série *Random Acts of Flyness* (2018). Nele, o personagem interpretado por Terence Nance apresenta, à maneira consolidada por Steve Jobs nos lançamentos de produtos da Apple, uma invenção revolucionária: o app “Bitch Better Have My Money”, que ajuda a conectar brancos que desfrutaram do privilégio de um mundo moderno erigido sobre a mercantilização do corpo negro com os descendentes dos vitimizadores. A íntegra dessa esquete pode ser assistida em: <https://www.hbo.com/video/random-acts-of-flyness/seasons/season-1/episodes/episode-3/videos/clip-bbhmm>

⁴ Na canção “Black is the Color of My True Love’s Hair” (1959), Nina Simone já havia oferecido uma interrupção a esse circuito. Ao alargar a sílaba “Bla” de “Black” e finalizar a frase com “is the color” num timbre sombrio, Simone antecipa a expectativa que completaria “Preto é a cor... da tristeza” e a subverte ao dizer que preto é a cor do cabelo do meu verdadeiro amor.

⁵ *Pontes sobre abismos* surge como um videoinstalação em três canais. Em 2018 eu proponho, através do projeto curatorial Cinema Negro: Capítulos de uma história fragmentada, uma possível vida cinematográfica para essa obra até então restrita a museus. Também em 2018 uma das fotografias resultantes da investigação da série, a *Pontes sobre abismos #3*, integra, a partir das contribuições do curador Hélio Menezes, a exposição *Histórias Afro-atlânticas*. Desde então, o trabalho de Aline tem tido maior capilaridade nos espaços de cinema, haja vista a retrospectiva *Panorama: Aline Motta*, realizada pelo III Festival Griot, em dezembro de 2020.

⁶ Frase que poderia com muita facilidade ilustrar outro curta marcante da década: *Na missão* com Kadu (2016), dirigido por Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito.

< *Um filme de dança*
 ^ *A batalha do passinho*
 ^ *Tudo que é apertado rasga*



VAMOS FAZER UM BRINDE

de Sabrina Rosa e Cavi Borges Brasil, 2011, 75 min, 12 anos

Uma noite de reveillon amigos se reencontram para brindar suas histórias.

direção | Sabrina Rosa e Cavi Borges *produção* | Cavi Borges *roteiro* | Sabrina Rosa *fotografia* | Vinicius Brum, Daniel Ribeiro *edição* | Pedro Rossi *elenco* | Roberta Rodrigues, Cintia Rosa, Juliana Alves, Roberta Santiago, Fabricio Santiago, Keruse Bongioi, Ana Miranda



BAIXO CENTRO

de Ewerton Belico e Samuel Marotta Brasil, 2018, 80 min, 14 anos

Nos fragmentos de uma noite sem fim. Robert e Teresa se encontram, se conhecem e se separam pela força da opressão e pela ameaça da morte e da desapareição que se insinua continuamente. Circundados por Djamba, Gu e Luiza, a noite sugere encontros, êxtase, memórias de catástrofe e promessa irrealizada de felicidade. As sombras do amor de uma cidade que desmorona.

direção | Ewerton Belico, Samuel Marotta *roteiro* | Ewerton Belico, Samuel Marotta *produção* | 88 arte contemporânea *fotografia* | Leonardo Feliciano *montagem* | Luiz Pretti *elenco* | Alexandre de Sena, Cris Moreira, Marcelo Souza e Silva, Bárbara Colen, Renan Rovida



UM FILME DE DANÇA

de Carmen Luz Brasil, 2013, 90 min, livre

“E os negros? Onde estão os negros?”. A questão exposta em uma crônica de Nelson Rodrigues nos anos 60 do século passado ainda ressoa no Brasil do século XXI. O eco desta pergunta na dança cênica brasileira, foi o ponto de partida para a realização de *Um Filme de Dança*. Mesclando danças e entrevistas realizadas em Salvador, São Paulo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Nova York, o filme nos mostra a trajetória, o pensamento, o belo e contundente trabalho de alguns dos mais atuantes criadorxs pretxs de dança de diferentes gerações. O filme é uma homenagem à perseverança de bailarinas e bailarinos, coreógrafos e coreógrafas. Um tributo ao corpo negro, dono de sua própria dança.

pesquisa, roteiro e direção | Carmen Luz *fotografia* | Gustavo Gelmini *edição* | Isabel Castro *produção* | Carmen Luz, Diogo Oliveira *elenco* | Balé Folclórico da Bahia, Mercedes Batista, Gilberto de Assis, Marlene Silva, Charles Nelson, Rubens Barbot, Elísio Pitta, Mestre King, Augusto Omolu, Augusto Soledade, Cia. Étnica de Dança, Amanda Corrêa, Elton Sacramento, Valeria Monã, Luciane Ramos-Silva, Evandro Passos, Junia Bertolino, Cia. Bataka, Isaura de Assis, Mestre Manoel Dionísio, Nem Britto, Nildinha Fonseca, Rui Moreira, Andre Bern, Zebrinha, Clyde Morgan, João Carlos Ramos, Paula Souza, Cia. Aérea de Dança, Alcione Carvalho, Daniel Jofre Vieira, Édio Nunes, Renato Belo, Firmino Pitanga, Edileusa Santos, Amélia Conrado, Bando de Teatro Olodum, Andre Bern, Cia. Laso de Dança, Carlos Laerte, Tiago Oliveira, Maria da Lapa, Fernando Ferraz, Carlos Afro, Natan Rodrigues, Associação Cultural LemiAyo, Beto Pacheco, Bloco Afro Cultural Orunmila, Bloco Afro Cultural Olodumarê.



ENQUADRO

de Lincoln Péricles Brasil, 2016, 24 min, livre

Eles falam sobre seus trabalhos e o cotidiano.

direção, roteiro, produção, edição | Lincoln Péricles *fotografia* | Adriano Araujo *elenco* | Kaique, Foguinho, Aldo



MORDE & ASSOPRA

de Stanley Albano 2020, 10 min, 14 anos

“Fui contemplada num programa de redução de danos da burguesia: um final de semana num casarão que meu avô já trabalhou! Depois de anos só cortando dobrado... a bicha preta quer virar artista de cinema. Será que eu estraguei seu filme?”

direção, roteiro | Stanley Albano *produção* | Stanley Albano, Raul Lansky, Brota *fotografia* | Raul Lansky *montagem* | Raul Lansky *elenco* | Stanley Albano *empresa produtora* | Brota



PONTES SOBRE ABISMOS

de Aline Motta Brasil, 2017, 9 min, livre

Instigada pela revelação de um segredo de família, Aline partiu em uma jornada à procura de vestígios de seus antepassados. Ela viajou para áreas rurais no Rio de Janeiro, em Minas Gerais, Portugal e Serra Leoa, pesquisando em arquivos públicos e privados e, ao mesmo tempo, criando uma contra-narrativa do que geralmente se conta sobre a forma como as famílias brasileiras foram formadas. Com base em suas experiências pessoais, o trabalho pretende discutir questões como o racismo, as formas usuais de representação, a noção de pertencimento e identidade em uma sociedade que ainda tenta um ajuste de contas com sua história violenta e as noções românticas de sua louvada miscigenação.

direção, fotografia, pesquisa | Aline Motta *edição* | Fernando Lima



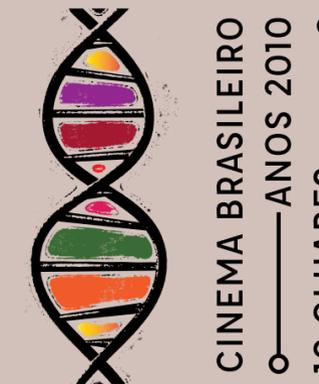
TUDO QUE É APERTADO RASGA

de Fabio Rodrigues Filho Brasil, 2019, 27 min, livre

Na tentativa de forjar uma ferramenta capaz de operar o corte por justiça, este filme retoma e intervém em imagens de arquivo, reestudando parte da cinematografia nacional à luz da presença e agência do ator e da atriz negra.

direção, roteiro, produção, montagem | Fabio Rodrigues Filho *elenco principal* | Antônio Pitanga, Antônio Pompeo, Elida Palmer, Eliezer Gomes, Grande Otelo, Henrique Felipe da Costa (Henricão), João da Cunha, Jorge Coutinho, Lázaro Ramos, Léa Garcia, Lélia Gonzales, Luíza Maranhão, Mário Gusmão, Milton Gonçalves, Ruth de Souza, Watusi, Zezé Motta, Zózimo Bulbul

O CORPO, NOVAMENTE: NOTAS SOBRE A TERRA BRASILIS



CONVERSA

HEITOR AUGUSTO



Atua nas intersecções entre curadoria, crítica e pesquisa. Programou filmes para museus, festivais, centros culturais e cineclubes. Integrante do Programmers of Colour Collective, rede internacional de curadores não-brancos. Cofundador e programador-chefe do NICHÔ 54, instituto que atua na formação e estruturação das carreiras de pessoas negras no cinema. Integrou o júri de diferentes festivais, entre eles o do Teddy Award da 70ª Berlinale. Mantendo constante contato com a diáspora negra, atualmente faz investigações curatoriais das manifestações experimentais e queer negras no cinema, tecendo possíveis pontes entre Brasil e Estados Unidos. Pesquisa o Blaxploitation sob uma perspectiva estética-formal, histórica, racial e política. Desde 2015 tem desenvolvido, por meio de projetos curatoriais, textos e aulas, uma cartografia da presença negra no cinema brasileiro.

CARLA ITALIANO

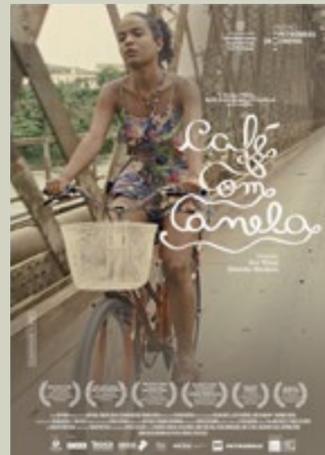
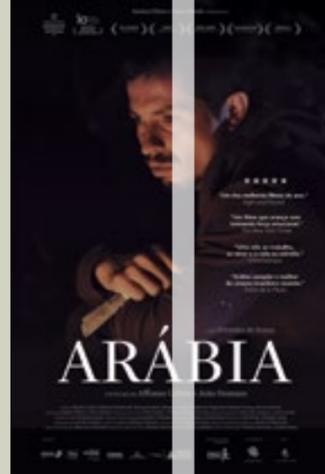


Pesquisadora em cinema e programadora de mostras e festivais. Doutoranda em Comunicação Social pela UFMG, é uma das organizadoras do forumdoc.bh - Festival do Filme Documentário e Etnográfico e integra a equipe de programação de longas-metragens do Olhar de Cinema de Curitiba (2018-2020). Foi co-curadora das mostras "Esta terra é a nossa terra" (2020), "Retrospectiva Helena Solberg" (2018), "Imagens do Antropoceno" (2017), "Retrospectiva Jonas Mekas" (forumdoc 2013), entre outras. Natural do Recife e residente em Belo Horizonte.

HELIO MENEZES



Antropólogo, atua como curador, crítico e pesquisador. Mestre e Doutorando pela Universidade de São Paulo e Affiliated Scholar ao Brazil Lab, Princeton University. É curador de Arte Contemporânea do Centro Cultural São Paulo e do Museu de Arte Osório César. Foi coordenador internacional do Fórum Social Mundial de Belém (2009), Dacar (2011) e Túnis (2013). Entre seus trabalhos recentes, destacam-se a curadoria das exposições *Vozes contra o racismo*, *Abre-Caminhos*, *Há luz atrás dos muros*, *The discovery of what it means to be Brazilian* e *Histórias Afro-Atlânticas*.



COTIDIANO SINGULAR

JANAÍNA OLIVEIRA

“Só as coisas rasteiras me celestam”
Manoel de Barros¹

Num ensaio recente sobre a obra de Wong Kar Way publicado no site da *Criterion Collection* o crítico estadunidense John Powers diz: “embora o cinema possa ser edificante, a maioria de nós vai ao cinema para nos libertar de nossas vidas diárias e ser transportados para um mundo mais rico, mais encantador e mais vibrante do que o nosso.”² De fato, quem nunca foi ao cinema ou mergulhou em um filme para escapar do cotidiano, para fugir do vivido no dia a dia? Mas, e se, ao invés de fuga, invertermos a direção desse caminho e o cinema for ao encontro do cotidiano? A questão é que para boa parte da plateia que frequenta, ou frequentava as salas de cinema no Brasil num mundo pré-pandemia, ver o vivido no cotidiano é uma experiência da ordem do familiar. Porém, aquilo que é uma espécie de reencontro para aqueles que historicamente se veem no cinema, vibra ainda como novidade para quem só muito recentemente passou a ocupar com centralidade das telas do cinema nacional.

Pois, fato é que na última década o cenário da produção de filmes brasileiros presenciou não só a emergência de outros sujeitos contando suas histórias, como também de outros curadores e curadores articulando propostas que mostram essas histórias. Nesses deslocamentos de significados entre centros e margens que essa emergência propicia, assistimos obras que rompem, de formas diversas, com expectativas de representações já cristalizadas culturalmente em nosso imaginário. São filmes que exploram outros repertórios de imagens, outras paisagens, consolidando outras possibilidades de presença no cinema.

Minhas práticas curatoriais quase sempre estiveram relacionadas a essas experiências cinematográficas, e investidas do desejo de colaborar para que esses filmes encontrassem cada vez mais uma quantidade maior de plateias, dentro e fora do país. Assim, ao atender o convite para participar da mostra *Cinema Brasileiro: anos 2010, 10 Olhares*, o caminho não poderia ser diferente deste: propor uma programação que fizesse confluir as trajetórias dos filmes da década com trabalho que tenho desenvolvido em diferentes contextos, sejam em festivais e mostras, ou em eventos independentes.

A inspiração do programa **Cotidiano Singular** está numa sessão de curtas metragens que montei para o International Film Festival Rotterdam (IFFR) em 2019, no contexto da mostra *Soul in the eye: Zóximo Bulbul's Legacy and the*

¹ Manoel de Barros, Livro sobre o Nada, p. 41.

² O ensaio foi publicado a propósito do lançamento da caixa com 7 discos blu-ray com filmes de Kar Wai. 2 “World of Wong Kar Wai: Like the Most Beautiful Times” Disponível em <https://www.criterion.com/current/posts/7330-world-of-wong-kar-wai-like-the-most-beautiful-times>



*Contemporary Black Brazilian Cinema*³. Na sessão chamada de “Ordinariamente e negro” pela primeira vez articulei filmes atravessados de diferentes maneiras pelo cotidiano, não necessariamente como tema, mas definitivamente como tom, ritmo, fluxo. Na base das escolhas de então, a já mencionada percepção de que ainda que cotidiano seja algo que todo mundo tenha, o privilégio de vê-lo no cinema em sua “ordinariedade”, sem ênfase de excepcionalidade ou violência, pertenceu só àqueles grupos historicamente hegemônicos.⁴

Experimentada outra vez em 2019, como enquadramento para uma retrospectiva inédita da obra do cineasta estadunidenses Kevin Jerome Everson durante o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul, “Ordinariamente e negro” confirmou a potencialidade da dimensão dos cotidianos como chave para pensar e sentir as imagens para além das questões de representação, desviando do quadro já conhecido de estereótipos e apagamentos. Reiterando que há fantasia e também poesia, a celestialidade apontada pelos versos do poeta mato-grossense Manoel de Barros usados na epígrafe, no encontro através do cinema com o vivido diariamente por pessoas cujas posicionalidades de raça, gênero e classe não pertencem a um circuito hegemônico.

³ Para mais detalhes sobre a mostra ver: <https://iffr.com/en/blog/soul-in-the-eye>

⁴ Integravam a sessão os filmes: *Dia de Jerusa* (2014) de Viviane Ferreira, *O Som do Silêncio* (2019) de David Aynā, *Peripatético* (2017) de Jéssica Queiróz e *Nada* (2017) de Gabriel Martins. *Temporada* (2018) de André Novais que também fazia parte do programa da *Soul in the eye* é um filme que também entra nesse eixo curatorial, e ainda que não tenha sido exibido junto com os curtas.



^ *Ela volta na quinta*
^ *Café com canela*
> *Outro fogo*

Mais ainda, presenciar nas imagens em movimento a poesia do vivido no dia a dia, pode configurar um gesto revolucionário para aqueles cuja centralidade nas narrativas nunca foi costume no cinema. Um modo de presença de maneiras não estigmatizadas por traços de violências, opressões e exclusões, ou ainda em registros exclusivamente sociológicos que, por vezes, ressoam inatos aos imaginários, quase como constitutivos de certas realidades. Nesse sentido, os cotidianos funcionam como chaves que libertam tais grupos das “marcas do plural” de que nos fala o ensaísta tunisiano Albert Memmi, ao falar das características impostas dos povos colonizados no mundo. Ou seja, os gestos individuais não equivalem ou respondem pelo todo. O cotidiano, portanto, como caminho possível também para aliviar o “fardo da representação”⁵ para citar aqui Kobena Mercer.

As dimensões de cotidianidade dos filmes podem ser vistas como possibilidade de liberdade da obrigação de representar uma comunidade, um grupo, uma realidade. Mas não só. É também na ordem do cotidiano que podemos perceber as singularidades irreduzíveis de pessoas, grupos ou culturas, aquelas que Édouard Glissant defende com a ideia de opacidade, e que está na base de *Poéticas da relação*. Aparentemente paradoxal, é no ordinário que também reside o singular, o idiossincrático no modo que cada uma/um tem de existir sem pretender ou ressoar com a universalidade, muito pelo contrário.⁶ Forma de ruptura pela proximidade, o cotidiano é um caminho outro no acesso da liberdade das epistemologias eurocêntricas. Uma via mais silenciosa que manifestos ou declarações explícitas

⁵ “Artists positioned in the margins of the institutional spaces of cultural production are burdened with the impossible role of speaking as ‘representatives’ in the sense that they are expected to ‘speak for’ the black communities from which they come.” (Mercer, 1990, p. 62)

⁶ Lembro aqui do momento em que Glissant explica a sua própria opacidade com o fato de não gostar de comer brócolis no documentário de Manthia Diawarra, “Édouard Glissant: One world in relation” de 2009.

contra violências e traumas, mas não por isso menos eficaz no abandono dos paradigmas de verossimilhança e transparência que regem esse modo de conhecer as coisas do mundo. Assim, **Cotidiano Singular** traz em sua proposta um conjunto de filmes que dialogam com os cotidianos da vida naquilo que têm de único, mas afetivamente e intimamente comum.

Sim, os afetos e a intimidade, outros dois elementos também presentes na potência, por vezes ignorada, do cotidiano. “As questões mais ingênuas escondem, muito frequentemente, todos os seus recursos para provar a real complexidade das coisas”, já disse Didi-Huberman (2015, p. 205). Tal como em todos os detalhes da trajetória do casal Zezé e Norberto em *Ela Volta na Quinta*, de André Novais Oliveira. São muitas as análises feitas sobre esse filme que falam de como a intimidade da família real, e mantenho aqui o dupli sentido da expressão, de André, Renato, Zezé e Norberto, se transpõe para a história da família do filme. A proximidade que parece borrar as linhas que dividem filme e vida, reiteram o direito à ficção, como fala Carol Almeida, cujo olhar também integra essa mostra⁷, e geram uma espécie de acolhimento que, para mim, é uma das experiências mais potentes quando pensamos em filmes e curadorias como gestos de cuidado. O alívio de uma espetatorialidade que prescindir da criação constante de um espaço de agência, um olhar opositor que precisa filtrar os apagamentos e os traumas, para poder ser no cinema, isto porque eles estão presentes já nos próprios filmes⁸.

Por exemplo, *Ela Volta na Quinta*, assim como *Temporada* segundo longa do diretor, traduz essa experiência que a gente fala brincando, mas com fundo de muita verdade, na expressão “querer morar num filme”. É a vontade de

⁷ “A história da vida privada dessa família é também a história do direito à ficção, da memória marcadamente inventada, de poder usar as construções simbólicas da realidade para desafiar a ideia de que existe, de fato, alguma realidade”. In <https://foradequadro.com/2014/09/24/ela-volta-na-quinta-de-andre-novais/#more-448>

⁸ A ideia de espaço de agência é mobilizada por bell hooks como uma estratégia que integra o olhar opositor. Diz hooks: “Existem espaços de agência para pessoas negras, onde podemos mesmos ao mesmo tempo interrogar o olhar do Outro e também olhar de volta, um para o outro, dando o nome ao que vemos. O “olhar” tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado. Subordinados nas relações de poder aprendem pela experiência que existe um olhar crítico, aquele que olha para registrar, aquele que é opositor. Na luta pela resistência, o poder do dominado de afirmar uma agência ao reivindicar e cultivar “consciência” politiza as relações de “olhar” - a pessoa aprende a olhar de certo modo como forma de resistência. (...) Foi o olhar negro opositor que reagiu a essas relações de olhar criando o cinema negro independente”. (hooks, 2019, p.217)



ficar na cama conversando com Zezé, de ficar na sala dançando com ela e Norberto, de se apertar no sofá naquele clima de domingo, assistindo futebol, ou mesmo de ficar cantarolando Paulinho da Viola em *looping* (o que aliás acontece comigo por dias sempre que revejo *Ela Volta na Quinta*). É uma vontade de ficar, de permanecer no filme e com o filme, um estar à vontade que pode se estender para o desejo de estar no cinema, nesses cinemas. De ficar, por exemplo, com Gabriel Martins em *Movimento*, com as crianças do coletivo de cinema Mbyá-Guarani em *No Caminho com Mário*, com Lincoln Péricles em *Um Filme de Domingo* e também com Glenda Nicácio e Ary Rosa em *Café com Canela*. Nos fazendo voltar sempre a Didi-Huberman e seu alerta para não subestimar a complexidade do que se apresenta aparentemente como simples, seja na forma ou no conteúdo. Há muito o que se ver e pensar no movimento dos copos de cerveja que a câmera acompanha em *Café com Canela* ou na dança no quintal de Gabriel com Tereza ou nas brincadeiras seja caminhando, seja na lanhou-se, seja trabalhando de Mário e seus amigos.

Mas nem só de acolhimentos são feitos os espaços de agência para espectadorialidade que os cotidianos proporcionam. Podem ser também permeados de tensões e cansaços, como na rotina de trabalhadores que exaustivamente combatem um fogo que destrói, mas também regenera no filme do antropólogo Guilherme Fagundes *Outro Fogo*; ou nos conflitos, desencontros e reencontros de relações intergeracionais das mulheres da família de Letícia Simões em *Casa*. São permeados também por uma certa quietude, como na vida de Cristiano, um

trabalhador cuja vida solitária se passa em uma forma de silêncio, que tem sua voz ouvida indiretamente através de leitura que André faz de seu caderno de memórias em *Arábia*, filme de Affonso Uchoa e João Dumans, e que a partir daí “um mundo se abre”, para citar os próprios diretores em uma entrevista para a revista *Film Comment*.⁹ Silêncio e quietude, aliás, integram essa dimensão em que as cotidianidades encontram modos de resistência em suas formas de expressão em público, como apontam as reflexões de Kevin Quashie (2009).

Enfim, são esses filmes, mas poderiam ser tantos outros, muitos que inclusive integram as seleções de outros dos olhares da mostra Cinema Brasileiro: anos 2010. Filmes como *Bicicletas de Nhanduru* e *Travessia* no olhar do CachoeiraDoc; *Tava, a Casa de Pedra* do olhar de Rafael Parrode; *Yãmîyhex: As Mulheres-Espírito* no olhar de Kênia Freitas; *Quebramar* no olhar de Carol Almeida; *Um filme de Verão* no olhar de Cleber Eduardo; ou *Vamos fazer um brinde* no Olhar de Heitor Augusto, apenas para mencionar algumas das muitas possibilidades de encontro com cotidianos singulares que por aqui se avizinham.

E com a ideia de avizinhamo, que uso aqui a partir do aprendizado recente que a proposta curatorial de Tatiana Carvalho Costa, Vanessa Santos e Natalie Matos para I Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte me

⁹ (...) normalmente, você veria esse trabalhador por cinco minutos e então sua vida continuaria. Mas aqui, por acaso, você cai nesta vida e quando você vai fundo nela, você vê que ela não tem fundo. Todas essas pessoas que vemos em nosso dia a dia parecem muito sem importância ou comuns, mas se você entrar, um mundo inteiro se abrirá.” *Interview: João Dumans and Affonso Uchoa por Nicholas Elliot*. in <https://www.filmcomment.com/blog/interview-joao-dumans-affonso-uchoa/>

proporcionou, me encaminho para o fim desse texto refletindo sobre fazer curadoria e programar filmes para serem vistos online. Essa “lógica semântica da vizinhança” para pensar o agrupamento dos filmes, empregada por Natalie, Vanessa e Tatiana dialoga com a realidade inegável e desafiadora de que a espectadorialidade para mostras de cinema virtuais não é a mesma, e que, portanto, precisamos pensar caminhos para que a proposta curatorial faça sentido (ou não se perca) mesmo que os filmes não sejam assistidos numa ordem determinada por quem programa, tal como acontece nas projeções presenciais. De minha parte, ainda que ao escolher os filmes não tenha me furtado de pensar uma ordem para a programação em sessões (não vou negar), que seria *Ela Volta na Quinta*, *Arábia*, *Casa*, *Café com Canela*, e a sessão de curtas: *Outro Fogo*, *No Caminho com Mário*, *Filme de Domingo* e *Movimento*, a aposta do programa é que, por qualquer começo ou sequência, as experiências proporcionadas pelos cotidianos singulares dos filmes possam ser percebidas. Por todo lugar, caminhos possíveis.

Enfim, parafraseando a cena final de *Casa*, “e agora? Faz o que com esse texto?” Seguindo exemplo de Letícia Simões, ponho ponto final e termino aqui. Mas as conversas e os filmes seguem, cotidianamente, espero.

Bons filmes e boas sessões a todes.

Referências

○.....

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In Emmanuel Alloa (org). *Pensar a imagem*. Rio de Janeiro: Autêntica, 2015, pp. 205-225.

EVEROD QUASHIE, Kevin. “The Trouble with Publicness: Toward a Theory of Black Quiet” *African American Review*, Vol. 43, No. 2/3 (Summer/Fall 2009), pp. 329-343

GLISSANT, Édouard. *Poetics of Relation*. Michigan: The University of Michigan Press, 2019.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019, p.217

MERCER, Kobena. “Black art and the burden of representation”, *Third Text*, 4:10, 1990, pp.61-78

MEMMI, Albert. *O retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. Editora Lavoient, 2016.

¹⁰ Ver “Cinema Negro Brasileiro Contemporâneo Online: e agora?” Catálogo da I Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte, disponível em <https://semanadecinemaneiro.com.br/catalogo>

^ *Casa*
^ *Movimento*
> *Arábia*



ELA VOLTA NA QUINTA

de André Novais Oliveira Brasil, 2014, 108 min, 12 anos

Alguém partiu, alguém ficou.

direção, roteiro | André Novais Oliveira *fotografia* | Gabriel Martins *montagem* | Gabriel Martins *produção* | Filmes de Plástico *elenco* | Maria José Novais Oliveira, Roberto Novais Oliveira, Élide Silpe, Carla Patrícia, Renato Novais Oliveira, André Novais Oliveira



CAFÉ COM CANELA

de Ary Rosa e Glenda Nicácio Brasil, 2017, 103 min, 14 anos

Recôncavo da Bahia. Margarida vive em São Félix, isolada pela dor da perda do filho. Violeta segue a vida em Cachoeira, entre adversidades do dia a dia e traumas do passado. Quando Violeta reencontra Margarida inicia-se um processo de transformação, marcado por visitas, faxinas e cafés com canela, capazes de despertar novos amigos e antigos amores.

direção | Ary Rosa e Glenda Nicácio *roteiro* | Ary Rosa *produção* | Márcia Souza *fotografia* | Letícia Ribeiro *montagem* | Poliana Costa, Thacle de Souza *elenco* | Valdinéia Soriano, Aline Brune, Dona Dalva Da-miana, Babu Santana, Arlete Dias, Guilherme Silva, Aldri Anunciação, Antônio Fábio



ARÁBIA

de Affonso Uchôa e João Dumans Brasil, 2017, 96 min, 16 anos

Ao encontrar o diário de um trabalhador, numa vila operária em Ouro Preto, o jovem André entra em contato com a comovente trajetória de vida de Cristiano, em meio às mudanças sociais e políticas do Brasil nos últimos dez anos.

direção, roteiro | Affonso Uchôa e João Dumans *produção* | Katásia Filmes, Vasto Mundo *fotografia* | Leonardo Feliciano *montagem* | João Dumans *elenco* | Aristides de Sousa, Murilo Caliarí, Glaucia Vandeveld, Renato Novaes, Adriano Araújo, Renan Rovida, Wederson Neguinho, Renata Cabral



CASA

de Letícia Simões Brasil, 2019, 94 min, 12 anos

Letícia, a filha recém-separada, se culpa por ter se distanciado da mãe em dez anos longe de casa; Heliana, a mãe, está encarando uma séria crise depressiva que começou depois da decisão de colocar a sua mãe, Carmelita, num asilo de idosos. Na construção dos espaços de afeto entre essas mulheres, *Casa* questiona o que é sanidade, o que é memória, o que é o feminino, o que é a solidão, o que é família, o que é casa.

direção, roteiro | Letícia Simões *produção* | João Vieira Jr., Nara Aragão *montagem* | Eduardo Chatagnier, Letícia Simões *fotografia* | Breno César, Letícia Simões



OUTRO FOGO

de Guilherme Moura Fagundes Brasil, 2017, 21 min, livre

Um registro sensorial das relações de afinidade e inimizade com o fogo na conservação do bioma Cerrado. Na companhia de moradores locais contratados para atuarem como brigadistas e, mais recentemente, como agentes de manejo, o curta-metragem explora os afetos estabelecidos com o fogo em meio às pirofobias do combate e às pirofilias do manejo. Além de documentar a luta contra incêndios e as técnicas de manipulação, o experimento cinematográfico aponta para uma antropologia visual mais que humana, onde forças ambientais como o calor, a vegetação e o vento compõem uma alteridade cuja condição permanece ambígua.

direção | Guilherme Moura Fagundes *roteiro* | Guilherme Moura Fagundes, Pedro Branco *produção* | Laboratório de Imagem e Registro de Interações Sociais - IRIS *fotografia* | Guilherme Moura *edição* | Pedro Branco



NO CAMINHO COM MÁRIO

de Aldo Ferreira, Ariel Ortega, Leo Ortega, Patrícia Ferreira, Ralf Ortega Brasil, 2014, 21min, livre

Na aldeia Koenju, no Rio Grande do Sul, o jovem Mario e sua gang tiram onda com os desafios da realidade Mbya-Guarani de hoje.

direção | Aldo Ferreira, Ariel Ortega, Leo Ortega, Patrícia Ferreira, Ralf Ortega *produção* | Vídeo nas Aldeias



FILME DE DOMINGO

de Lincoln Péricles Brasil, 2020, 28 min, livre

Domingo de sol na quebrada. Um tio babão, uma mãe zika, uma criança artista.

direção | Lincoln Péricles *roteiro* | Adriano Araujo, Francineide Bandeira, Lincoln Péricles *empresa produtora* | Astucia Filmes, Ayni Studios, Zicaa *fotografia* | Lincoln Péricles, Ronaldo Dimer *montagem* | Lincoln Péricles *elenco* | Adriano Araujo, Francineide Bandeira, Maria Eduarda Isaú Dias



MOVIMENTO

de Gabriel Martins Brasil, 2020, 11 min, livre

Tereza, nascida na pandemia do Corona Vírus em 2020, é cuidada por seus pais Rimenna e Gabriel.

direção, roteiro, fotografia, edição | Gabriel Martins *produção* | Gabriel Martins / SESC Convida *elenco* | Gabriel Martins, Rimenna Procópio, Tereza Procópio Martins, Victor Furtado

COTIDIANO SINGULAR



CINEMA BRASILEIRO
— ANOS 2010 —
TO OLHARES —

CONVERSA

JANAÍNA OLIVEIRA



Pesquisadora e curadora, Janaína Oliveira é doutora em História, professora no IFRJ (Instituto Federal do Rio de Janeiro), e foi Fulbright Scholar no Centro de Estudos Africanos na Universidade de Howard, em Washington D.C. nos EUA. Desde 2009, desenvolve pesquisas sobre as cinematografias negras e africanas, atuando também com curadora, consultora, juri e painelistas em diversos festivais e mostras de cinema no Brasil e no exterior. Em 2019 realizou a mostra "Soul in the eye: Zózimo Bulbul's legacy and the Contemporary Black Brazilian Cinema" no IFFR - International Film Festival Rotterdam. Foi também consultora de filmes da África e da diáspora negra para o Festival Internacional de Locarno (2019-2020). Atualmente é curadora do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul (RJ), do FINCAR (Festival Internacional de Realizadoras / PE) e da Baobáciné Mostra de Filmes Africanos de Recife. Faz parte da APAN (Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro). É idealizadora e coordenadora do FICINE, Fórum Itinerante de Cinema Negro (www.ficine.org) e é a programadora do Flaherty Film Seminar (Nova York) para 2021.

HERNANI HEFFNER



Gerente da Cinemateca do MAM e professor da AIC. Pesquisador, graduado em Comunicação Social/Cinema pela UFF. Começou a carreira profissional na Cinédia em 1986, onde coordenou a restauração de filmes como "Ébrio", "Alô! Alô! Carnaval!" e "Bonequinha de Seda". Ingressou na Cinemateca do MAM-RJ em 1983 como voluntário, virando funcionário em 1996 e assumindo em 1999 o cargo de Conservador-Chefe. Lecionou em diversas universidades e cursos livres como a UFF, FGV, Fundação de Artes do Paraná, Usina João Donato, Vila das Artes e PUC-RJ. Atuou como pesquisador audiovisual em filmes e foi autor da pesquisa e do roteiro do vídeo "A lógica do Silêncio", sobre a atuação da censura durante a ditadura civil-militar. Escreveu mais de 100 verbetes para a Enciclopédia do Cinema Brasileiro, assim como dezenas de artigos e textos para catálogos, revistas e livros. Foi curador do Cine Música, de 2007 a 2014, e da temática preservação da Mostra de Cinema Ouro Preto - CineOP, de 2012 a 2016, assim como de inúmeras mostras para instituições como o CCBB, Caixa Cultural e Fundação Clóvis Salgado. Assinou a curadoria de exposições para o MAMRio. É o idealizador da série /lost+found, sobre preservação audiovisual, a ser veiculada no Canal Curta.

TATIANA CARVALHO COSTA



Doutoranda no PPGCom/ UFMG e professora no Centro Universitário UNA, em Belo Horizonte, onde coordena o projeto PRETANÇA. Integrante dos grupos de estudos/pesquisa *CORAGEM – Comunicação, Raça e Gênero – e Poéticas da Experiência*, ambos na UFMG. Participa do movimento segundaPRETA e colabora em festivais de cinema e cineclubes como curadora, programadora e júri. Co-autora dos livros "Olhares Contemporâneos" (2011), "Mulheres Comunicam: Mediações, Sociedade e Feminismos" (2016), entre outros.

MOVIMENTOS FABULARES

KÊNIA FREITAS



“Da nossa memória fabulamos nós mesmos”.

Em seus estudos sobre a narratologia, Mieke Bal define a fábula como: “uma série de eventos relacionados lógica e cronologicamente que são causados ou vivenciados por atores” (BAL, 1985, p. 5)¹. A autora continua a definição, descrevendo o evento como “a transição de um estado a outro” e atores como aqueles (humanos ou não) que “performam ações” (idem). Mais do que um elemento materialmente localizado na obra, para Bal é importante entender a fábula como a interpretação desses eventos, como “o resultado da atividade mental da leitura” e “um traço de memória que permanece após a conclusão da leitura” (ibidem, p.9). Sendo portanto uma instância que necessita da recepção para se operar completamente e continuando mesmo após o momento de fruição da obra.

Essa definição de Mieke Bal será fundante para a conceituação de Saidiya Hartman da fabulação crítica - uma das ideias que consideramos chaves para o entendimento do cinema negro contemporâneo no Brasil (BARROS; FREITAS, 2018; FREITAS, 2020a). Se a fábula para Bal é constituída por “evento, atores, tempo e locação” (BAL, 1985, p.7), o processo de fabulação crítica se fará do seu rearranjo, da re-apresentação sequencial de eventos que possibilite a disputa nos pontos de vista e a divergência de histórias concomitantes. O que Hartman pretende é “deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito

ou poderia ter sido feito” (Hartman, 2020, p. 29). A fabulação crítica faz-se da torção dos traços de memória que permanecem e da sua reincorporação no texto como elemento de criação. Dito de outra forma por Adirley Queirós na frase que encerra *Branco Sai, Preto Fica* (2014): “Da nossa memória fabulamos nós mesmos”.

Para Tavia Nyong’o o que o método de Hartman consegue é “(re)produzir um senso de instabilidade e potencialidade imanente ao evento” (NYONG’O, 2014, s/p)² - nem história [history], nem ficção; nem verdadeiro, nem falso. Para Nyong’o a fabulação produz simulacro e inautenticidade como uma estratégia para “tirar o peso” da representação (idem). Assim Nyong’o situa a fabulação dentro de um “tipo de tempo” especificamente importante para “negros e os minorias, para os quais a brecha aberta entre o possível e o potencial, por menor que seja, continua crucial” (Ibidem, 2018, s/p). Não nos parece um acaso que possamos perceber nos últimos anos na cinematografia brasileira um deslocamento do realismo e naturalismo da encenação para narrativas mais especulativas simultâneo a um momento em que se percebe uma maior inserção nas posições criativas de cineastas pertencentes a grupos raciais e sociais historicamente marginalizados. E que esse deslocamento venha atrelado também a não-reprodução das perspectivas neutras, universais e totalizantes sob novos pontos de enunciação – o que apenas restabeleceria outras perspectivas históricas ou regimes de verdade.

É por esses entendimentos de fabulação que nos aproximamos do conjunto de oito filmes selecionados para serem exibidos

¹ Tradução livre deste e outros trechos da mesma obra.

² Tradução livre deste e outros trechos da mesma obra.

a partir desse olhar. Nos atendo em suas fissuras e rearranjos nos eventos abertos como potencialidade pelos movimentos dos atores (humanos ou não). Mas também conjurados por um panorama mais amplo de filmes que nos acompanham mentalmente nos gestos ensaísticos dessa reflexão – entre tantos outros, destacamos: *Esse Amor que Nos Consome* (Allan Ribeiro, 2012), *Um Filme de Dança* (Carmen Luz, 2013), *Ela Volta na Quinta* (André Novais Oliveira, 2014), *Quintal* (André Novais Oliveira, 2015), *Experimentando o Vermelho em Dilúvio* (Musa Michelle Mattiuzzi, 2016), *Com o Terceiro Olho na Terra da Profanação* (Catu Rizo, 2017), *Arco do Medo* (Juan Rodrigues, 2017), *NOIRBLUE* (Ana Pi, 2017), *Ilha* (Ary Rosa, Glenda Nicácio, 2018), *Superpina – Gostoso é Quando a Gente Faz!* (Jean Santos, 2018) e *O Que Não Tem Espaço Está em Todo Lugar* (Jota Mombaça, 2020). Junto com todos esses filmes, olhamos para os seus variados movimentos - coreografias conscientes e involuntárias, performances para e contra a câmera, gestos épicos e ordinários - vislumbrando-os como elementos fabulares de invenção. Demorando nossa atenção menos nas continuidades de ação, e mais na fissuras de imaginação dos corpos moventes em cena.

MOVIMENTOS DE UMA DÉCADA

Observando as linhas de força na criação e recepção crítica do cinema brasileiro da década de 2010, lançamos uma aposta de leitura conjuntural que traça uma inflexão das tendências e reverberações predominantes nos filmes a partir de 2015. Na primeira metade da década, percebemos com mais intensidade uma encenação fílmica de matrizes realistas e naturalistas – modo de encenação historicamente caro ao cinema brasileiro, e com um novo fôlego propositivo desde a retomada de produção em meados da década de 1990. Uma cinematografia frequentemente voltada para a representação de situações ordinárias, muitas vezes interpretadas por atores não profissionais (próximos socialmente aos personagens que encenam), marcada por uma ficcionalização que espera dos filmes uma fidedignidade em relação a questões sociais, raciais e culturais extra-diegéticas que abordam.

Ao mesmo tempo, esse realismo e naturalismo da encenação vem constantemente acompanhado de perspectivas narrativas totalizantes e universalistas – a partir da instauração de uma localização de neutralidade das instâncias enunciativas e da intenção de uma grande narrativa nacional. Com uma das consequências sendo a omissão das relações de poder extradiégéticas que estruturam os filmes (sejam relações de classe, raça, de gênero e ou de identidade sexual).

O Que Se Move (Caetano Gotardo, 2012) faz-se de um deslocamento: três notícias de jornal transformadas em um filme. Alinhando-se portanto à aproximação realista



^ *O que se move*
^ *Brasil S/A*

extradiégética, mas propondo nesse gesto uma recusa do cruel, curioso e/ou sensacionalista do jornalismo e uma entrega comprometida para contar cada um desses eventos com uma observação atenta. Focando-se não mais nos macros acontecimentos, nas manchetes - que poderiam ser: “Adolescente pedófilo se suicida”, “Bebê morre ao ser esquecido no carro pelo pai” ou “Mulher reencontra filho roubado depois de 16 anos” -, mas nos gestos banais que se situam antes e depois dos eventos – a ida tediosa ao parque com a melhor amiga, a angústia sufocante que atormenta ao pai do bebê antes do momento da tragédia revelar-se, a intenção postergada do tio presentear o sobrinho recém encontrado com fotos da família por ele desconhecida, para citarmos alguns.

Um segundo movimento do filme se dá na inserção de números musicais ao final de cada uma dessas histórias. Momentos estes que criam uma fissura com a encenação naturalista que predomina no restante da narrativa. E parecem dizer sobre a insuficiência de totalização inerente a qualquer narração – institucional ou cinematográfica. Algo que ecoa no refrão do primeiro número musical (cantada pela mãe enlutada na delegacia): “Isso não diz tudo sobre ele, isso não consegue defini-lo”, e reflete-se nos gestos congelados ou no mover-se mecânico das pessoas na delegacia e na rua ao ouvi-la. O mundo segue, mas para, e continua de alguma forma. O segundo número projeta-se para o acaso entre a continuidade e a ruptura dos movimentos – tanto no acerto e erro da coreografia dos dois amigos na máquina de dança, quanto nos inúmeros pequenos acontecimentos que poderiam ter feito o bebê não ser esquecido no carro. O que foi e o que poderia ter sido são, pelo instante da canção, co-possíveis a cada novo mover-se (no cinema e no mundo). Se a ruptura do movimento abre-se ao acaso, o terceiro número parece nos lembrar que a sua precisão cria vislumbres fugazes de beleza – como cada acrobacia executada no limite do impossível pelos ginastas. Mais do que um verso da última canção, a frase “Esse amor insistente por tudo em que você se move” parece ser então uma declaração dos princípios éticos e estéticos que amparam o filme de Caetano Gotardo.

Já *Brasil S/A* (Marcelo Pedrosa, 2014) ancora-se na jornada épica de Edilson, de cortador de cana de açúcar a astronauta prospectador de petróleo – entrecortando essa saga com “todas as questões urgentes da política brasileira como uma espécie de programa, de manifesto” (PRYSTHON, 2017, p. 13). Sem diálogos e narrações, o som do filme cumpre uma função importante pontuando momentos apoteóticos e irônicos. Em uma das sequências mais icônicas do filme, uma câmera aérea filma três motos que escoltam três caminhões que carregam cada um uma retroescavadeira. As máquinas seguem na rodovia como se performassem a entrada de bailarinos no

palco. Quando chegam ao destino, ao seu encontro seguem Edilson e um grupo de trabalhadores – todos pretos ou pardos. O grupo é mostrado movendo-se em câmera lenta e cabeça erguida com o olhar para o horizonte, simulando a caminhada triunfal de astronautas dos filmes hollywoodianos. Pilotando os equipamentos, esses trabalhadores terão a sua coreografia homem-máquina regida por uma mulher branca de biquíni: indicando movimentos de giros, empinação e subida e descida das pás. Uma coreografia do Brasil do futuro atravessadas pelas relações de opressão do passado.

Em uma “alegoria semifuturística” – recorrendo novamente às palavras de Ângela Prysthon sobre o filme – Marcelo Pedrosa junta diversos fragmentos para representar o projeto econômico e social do Brasil do início dos anos 2000: a industrialização crescente, o discurso nacionalista apologético, o engarrafamento do trânsito nos grandes centros urbanos, a intensificação da presença das igrejas neopetencostais nas classes populares, as imagens chapadas institucionais e publicitárias de um país do futuro (pálido e anestesiado), para ficarmos em alguns. Esse mover-se do “do fragmento e incompletude para a totalização” (um retrato do Brasil de 2014) situa o filme no que Ismail Xavier define como “vocaçãõ tradicional da alegoria” e a sua intenção por um “diagnóstico geral da nação” (XAVIER, 2012, p. 32-33).

No entanto, esse diagnóstico em *Brasil S/A* preserva algo de fundamentalmente ambíguo em sua proposição, fazendo do filme uma alegoria marcada por uma “oscilação genérica – documentário sob rasura e ficção científica sem ficção” (PRYSTHON, 2017, p. 14). Retrospectivamente, podemos olhar para essa ambiguidade como uma compreensível impossibilidade de se posicionar diante de um cenário político à beira de catástrofes ainda desconhecidas e infinitamente maiores. Assim o filme, ao mesmo tempo, dirige-se criticamente aos últimos anos do projeto econômico nacional-desenvolvimentista dos governos do Partido dos Trabalhadores (PT) - de Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010) e de Dilma Rousseff (2011-2016) - e, antecipadamente, já nos prepara para as distopias políticas que se instalam pós-golpe parlamentar de 2016.

Concomitante a tragédia que vai se instaurando na macro política brasileira, na segunda metade da década, no campo cinematográfico começamos a notar de forma mais incisiva a existência (e a reverberação na recepção) de filmes mais propensos a modos narrativos especulativos e/ou experimentais. Uma cinematografia que se interessa pelas ficções imaginadas – que ou criam as suas próprias regras para os modos de ser e funcionar dos seus universos intradiégéticos ou subvertem aspectos fundantes do mundo (ocidental eurocêntrico) extradiégético.

Ao mesmo tempo, essa inflexão marca um aumento nas perspectivas localizadas nos filmes – com uma presença marcante da auto-inscrição de grupos social e racialmente historicamente marginalizados na sociedade brasileira (pessoas pretas, indígenas e LGBTQIA+). O ano de 2015 nos interessa aqui não como uma fronteira fixa, mas como um marco simbólico. Sendo, assim, possível localizar essas linhas de força antes e depois desse marcador.

Ao adaptar para o cinema o espetáculo teatral de Grace Passô, *Vaga Carne* (Grace Passô e Ricardo Alves Jr, 2019) reforça o interesse do cinema contemporâneo nacional com as formas de narrar de outros campos de expressão – como o teatro, a performance, as artes plásticas e visuais. O filme propõe aos espectadores um gesto de imaginação radical ao ter como “ator” agente nos eventos da narrativa uma voz descorporificada. E ao mesmo tempo, instaura uma enunciação dupla ao manter o dispositivo palco/plateia de teatro dentro do filme com a presença do público negro na encenação fílmica. O que possibilita uma modalidade narrativa localizada que é tanto interrelativa aos espectadores, quanto distanciada destes. Uma simultaneidade que tenta implodir os modelos convencionais de espetacularidade – possibilitando a implicação da ação interpretativa da fábula para dentro da obra.

Se a performance inicial é marcada por esse diálogo com o público e pelo vagar exploratório dessa voz no corpo recém ocupado, o filme move-se para um novo jogo quando essa carne invadida se revolta (FREITAS, 2020b). E a performance torna-se então a resistência e os embates entre carne e voz dentro de um mesmo corpo. Um deslocamento que culmina na localização racial desse corpo como pertencente a uma mulher negra – e a convocação para que essa mulher negra seja vista pelo público (fora e dentro do filme): “Ela está aqui diante de vocês”. Propondo então um segundo gesto de fabulação e imaginação radical espetacular: o imaginar a plena existência de uma mulher negra.

Em *Yãmi yhex: As Mulheres-espírito* (2019), os diretores Isael Maxakali e Sueli Maxakali registram o ritual de despedida das yãmi yhex (mulheres-espírito) na Aldeia Verde. De forma fluída, os diretores movem a atenção de sua câmera tanto para os eventos-chaves do ritual, quanto para os seus preparativos. Há um cuidado posto pela ação dos cineastas entre o que se mostra e o que deve permanecer no fora de campo. Afinal: “Na cena ritual maxakali, o cinema não pode tudo. Pode algo, o que confere aos filmes uma beleza exigente: é preciso fazer recuar o olhar (ou, ao menos, torná-lo tateante) para que outro tipo de visão seja acionada” (MAXAKALI et al., 2019, p. 101). Longe de uma ideia de uma narrativa fechada e totalizadora, o filme se faz entre tateando fragmentos e incompletudes. Portanto, sem a demanda de explicar o que quer seja para os não familiarizados – com uma narração que “menos explica os eventos do que

cuida das passagens entre um e outro” (Idem, p.104).

Assim, costurar os vestidos, varrer o chão, preparar a comida, etc. são filmados com o mesmo grau de importância que os momentos de dança e canto ritualístico. Se as mulheres, homens e os diversos espíritos são os atores que agem sobre os eventos, o que esse cinema-ritual fratura é o próprio entendimento do que pode ou não ser considerado um evento - o que marca a transição de estado a outro em um cinema atento com a mesma intensidade aos gestos mínimos e máximos. Nesse cinema-ritual, uma mesma sequência traz a dança noturna entre as mulheres, as yãmi yhex e os x n m (morcego-espírito), a brincadeira das crianças “pegando” o sereno e a preocupação de diretora para que a dança rápida não esbarre com a sua câmera. Cada um desses elementos é igualmente importante na transição dos estados na narrativa.

“Os corpos que foram especulados tornaram-se corpos especulativos”³.

Se a fabulação aparece de forma mais intensa como estratégia narrativa para diversos filmes brasileiros da segunda metade dos anos 2010, destacamos que nos curta-metragens feitos por cineastas negras e negros esse recurso mostra-se ainda mais basililar. A afrofabulação, como defende Tavia Nyong’o (2018), aparece como uma alternativa ao peso da representação que se coloca sobre o cinema negro. Isso porque, na “busca por ferramentas anti-representativas os processos de especulação mostram-se especialmente pertinentes para as artes negras” (FREITAS, 2020a, p. 221). Acreditamos que na afrofabulação o que se coloca em movimento “é a prática do indivíduo social não fixado, mas em relação. Sendo portanto uma prática inventiva (da opacidade) e não explicativa (da transparência/diferença)” (Idem, p. 222).

Desejamos assim com os curta-metragens propostos neste programa não uma fixação nas narrativas identitárias e nas relações de diferenças, mas abertura para poéticas relacionais nos encontros com os filmes. Abrindo-nos aos seus movimentos: as múltiplas performances que perpassam as transformações individuais e coletivas de “ser mulher e tornar-se negra” - como sugere a sinopse de *Kbela* (Yasmin Thayná, 2015); a celebração feminina negra de um corpo-conjunto ancestral e politemporal em *Elekô* (Mulheres de Pedra, 2015); a ocupação do espaço literal e sideral preto, gay, travesti, trans, gordo, brilhante e escuro em *Negrum3* (Diego Paulino, 2018) e os feitiços e macumbas bixas travestis para quebrar as embarcações coloniais que ainda aportam no nosso presente de *Para Todas as Moças* (Castiel Vitorino Brasileiro, 2019).

³Nyong’o, 2018: p. 80.



Conjuramos, assim, essas imagens e sons dos curtas desse programa como um gesto curatorial de proposição fabulativa e especulativa para movimentos vindouros nessa década que se inicia para o cinema brasileiro.

Referências

- BAL, M. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1985 [Fourth Edition 2017].
- BARROS, L.; FREITAS, K. Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro. *Revista ECO-Pós*, 21.3 (2018): 97-121.
- FREITAS, K. “Afrofabulações e opacidade: as estratégias de criação do documentário negro brasileiro contemporâneo”. In: RICARDO, Laécio (org.). *Pensar o documentário: textos para um debate*. Recife: Ed. UFPE, 2020a.
- _____. “Vaga Carne: o corpo (r)existe”. In: *Multiplot*. Publicado em 15 de julho de 2020b. Disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2020/07/vaga-carne-o-corpo-rexiste/>.
- GLISSANT, É. *Pela opacidade*. *Revista Criação & Crítica* 1, 2008.
- HARTMAN, S. *Vênus em dois atos*. *Revista ECO-Pós*, 23(3), 12 - 33, 2020.
- MAXAKALI, S.; DE TUGNY, R.; MAXAKALI, I.; BRASIL, A.. *Fragmentos de um cinema-jiboia tikm’ n*. In: *Catálogo Forumdoc 2019*. Pp. 93-115.
- NYONG’O, T. “Unburdening Representation.” *The Black Scholar*, vol. 44, no. 2, 2014.
- _____. *Afro-Fabulations: The Queer Drama of Black Life*. New York: NYU Press, 2018.
- PRYSTHON, A. F. *Paisagens em desaparecimento*. *Cinema em Pernambuco e a relação com o espaço*. *E-Compós*, v. 20, n. 1, 18 maio 2017.
- XAVIER, I. *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.



O QUE SE MOVE

de Caetano Gotardo Brasil, 2012, 98 min, 14 anos

Três núcleos familiares precisam lidar com uma mudança brusca em suas vidas. Um olhar sobre os afetos que movem essas famílias e as três mães que cantam o amor por seus filhos em momentos difíceis.

direção, roteiro | Caetano Gotardo *produção* | Sara Silveira, Maria Ionescu *fotografia* | Heloisa Passos *montagem* | Juliana Rojas *elenco* | Cida Moreira, Dagoberto Feliz, Wandré Gouveia, Anne Rodrigues, Marina Corazza



BRASIL S/A

de Marcelo Pedroso Brasil, 2014, 72 min, 10 anos

No Brasil dos últimos 500 anos, Edilson esteve cortando cana-de-açúcar. Um dia, as máquinas chegaram e ele deixou o corte para se engajar em sua primeira missão espacial. Um pequeno passo para ele, um salto enorme para o Brasil.

direção | Marcelo Pedroso *produção* | Livia de Melo *fotografia* | Ivo Lopes Araújo *montagem* | Daniel Bandeira *elenco* | Edilson Silva, Adilson Nascimento, Giovanna Simões, Wilma Gomes, Marivalda Maria dos Santos, Maracatu Estrela Brilhante



YĂMIYHEX: AS MULHERES-ESPÍRITO

de Sueli Maxakali e Isael Maxakali Brasil, 76 min, 2019, 14 anos

Após passarem alguns meses na Aldeia Verde, as yãm yhex (mulheres-espírito) se preparam para partir. Os cineastas Sueli e Isael Maxakali registram os preparativos e a grande festa para sua despedida. Durante os dias de festa, uma multidão de espíritos atravessa a aldeia. As yãm yhex vão embora, mas sempre voltam com saudades dos seus pais e das suas mães.

direção | Sueli Maxakali e Isael Maxakali *assistência de direção* | Carolina Canguçu e Roberto Romero *imagens* | Sueli Maxakali, Isael Maxakali, Alexandre Maxakali, Cassiano Maxakali, Yxa Py, Roberto Romero, Carolina Canguçu *montagem* | Luisa Lanna em colaboração com: Carolina Canguçu e Roberto Romero *produção* | Associação Filmes de Quintal



VAGA CARNE

de Grace Passô e Ricardo Alves Jr Brasil, 2019, 45 min, 16 anos

Uma estranha voz toma posse do corpo de uma mulher. Juntos, a voz e o corpo procuram por pertencimento e por uma identidade própria enquanto questionam seus papéis dentro da sociedade. O filme é uma transcrição do espetáculo teatral da atriz e dramaturga Grace Passô.

direção | Grace Passô e Ricardo Alves Jr. *roteiro* | Grace Passô *produção* | Nina Bittencourt / Universo Produções, Grãos da Imagem, Entre Filmes *fotografia* | Andrea Capela *montagem* | Gabriel Martins *elenco* | Grace Passô, Zora Santos, Dona Jandira, André Novais, Sabrina Rauta, Helio Ricardo, Valeria Aline Vila Real, Tásia d'Paula, Valeria Aissatu Sane, Ronaldo Coisa



PARA TODAS AS MOÇAS

de Castiel Vitorino Brasileiro Brasil, 2019, 3 min, 12 anos

Eu agora vou falar para todas as moças. Eu agora vou bater, para todas as moças. Para todas as travestis, para todas elas. Eu agora vou fazer macumba para todas as bixas. Para todos os testitulos femininos, para todas elas.

direção, roteiro, produção, fotografia, edição | Castiel Vitorino Brasileiro



KBELA

de Yasmin Thayná Brasil, 2015, 3 min, livre

Kbela é um curta-metragem de gênero experimental que se ramifica em diferentes linguagens artísticas, como literatura, teatro, e uma de suas inspirações é o filme "Alma no Olho" (1974) de Zózimo Bulbul

direção, roteiro | Yasmin Thayná *produtor* | Luana Dias, Debora Dantas Pio *fotografia* | Felipe Drehmer *edição* | Rafael Todeschini *elenco* | Ana Beatriz Silva, Ana Magalhães, Carla Cris Campos, Dai Ramos, Dandara Raimundo, Isabél Zuaa, Livia Laso, Marcellly Knowles Jackson, Monique Rocco, Maria Clara Araújo, Sara Hana, Taís de Amorim, Taís Espírito Santo, Thamyres Capela



ELEKÔ

Direção Coletiva - Mulheres de Pedra Brasil, 2015, 6 min, 16 anos

Um fio de poesia vermelha conduzindo a experiência audiovisual de fazer-se e afirmar-se na loucura das condições de ser negra e mulher. Olhando a história a partir do porto, reconhecer e afirmar as potências e a beleza. Parir do próprio sofrimento um horizonte de liberdade, apoio e colaboração. Encontrar na presença de outras mulheres a força do feminino e o sagrado sentido de ser, até poder celebrar a vida, em fêmea comunhão e sociedade.

direção coletiva | Mulheres de Pedra *roteiro* | Coletivo - Mulheres de Pedra *produtor* | Erika Candido, Monique Rocco, Roberta Costa *fotografia* | Ana Rovati *edição* | Amanda Palma, Adriana Bassi *elenco* | Simone Ricco, Livia Vidal, Dai Ramos, Ana Magalhães, Dani Gomes, Angela Peres, Veronica da Costa, Eva Costa, Andrea dos Anjos, Millena Lizia, Andrea Villas Boas, Fernanda Torres Lima, Leila Netto, Roberta Costa



NEGRUM3

de Diego Paulino Brasil, 2018, 21 min, 14 anos

Entre melanina e planetas longínquos, *Negrum3* propõe um mergulho na caminhada de jovens negros da cidade de São Paulo. Um ensaio sobre negritude, viadagem e aspirações espaciais dos filhos da diáspora.

direção, roteiro | Diego Paulino *produção* | Reptilia Produções Transmídia *montagem* | Amanda Beça *fotografia* | Leandro Caproni *elenco* | Eric Oliveira, Félix Pimenta, Euvira, Aretha Sadick

MOVIMENTOS FABULARES



CINEMA BRASILEIRO
— ANOS 2010 —
TO OLHARES —

CONVERSA

KÊNIA FREITAS



Pesquisadora, crítica e curadora de cinema, com pesquisa sobre Afrofuturismo e o Cinema Negro. Fez estágios de pós-doutorado (CAPES/PNPD) no programa de pós-graduação em Comunicação na UCB (2015-2018) e no programa de pós-graduação em Comunicação da Unesp (2018-2020). Doutora pela Escola da Comunicação da UFRJ na linha Tecnologias da Comunicação e Estéticas (2015). Realizou a curadoria das mostras Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica (2015), A Magia da Mulher Negra (2017) e Diretoras Negras no Cinema brasileiro (2017-2018). Integrou as equipes curatoriais do IX CachoeiraDoc (2020) e Festival de Cinema de Vitória (2018). Escreve críticas para o site Multiplot!. Ministra cursos e oficinas sobre crítica, cinema negro, afrofuturismo e fabulações.

CAMILA VIEIRA



Pesquisadora e curadora de cinema. Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Escreve atualmente na revista eletrônica Multiplot. Integra a equipe de curadoria de curtas-metragens da Mostra de Cinema de Tiradentes, desde 2018, e de curtas contemporâneos da CineOP, desde 2019. É integrante da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine). É co-organizadora do livro "Mulheres Atrás das Câmeras: as Cineastas Brasileiras de 1930 a 2018" (Estação Liberdade, 2019), indicado ao Prêmio Jabuti 2020.

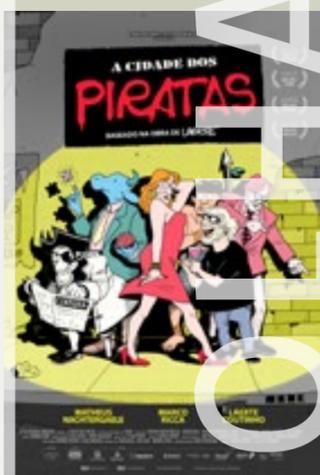
LUÍS FERNANDO MOURA



Curador e pesquisador. Coordenador de programação do Janela Internacional de Cinema do Recife desde 2015. Integrou comissões internacionais do FestCurtasBH (2017-2019) e do forumdoc.bh (2018) e foi cocurador de mostras como "Brasil Distópico" (2017) e "L.A. Rebellion" (2017-2019). Graduado na UFPE, é mestre e doutorando pelo PPGCOM-UFMG, onde investiga relações entre curadoria e dissidência. Mantém fuga, projeto independente de curadoria de filmes. Integra o Cineclube Comum.



CINEMA BRASILEIRO 10 ANOS 10 OLTARES



ERA UMA VEZ, ERA OUTRA VEZ...

LEONARDO BOMFIM

Como um jogo: a história começa, mas logo haverá outra história e nessa brincadeira entre *uma* e *duas* (em que talvez caiba à segunda o papel de variação, repetição ou de uma metamorfose completa) poderá surgir uma *terceira*... O certo é que, nas regras desse jogo de desdobramentos, se o filme recomeça, espectadores também devem recomeçar e o três acontecerá mesmo na persistência da memória de quem é levado a ver e rever, pensar e repensar, configurar e reconfigurar um universo que aparentava ser uno e agora está sob o risco do infinito.

Cavoucando o inventário da primeira década dos anos 2000, vem a lembrança da aparição de alguns filmes de diversos territórios e com propostas estéticas heterogêneas que provocavam uma inquietação semelhante: é possível que um mesmo mundo exista de outra forma? O tempo ajuda e talvez hoje seja fácil aproximar tantos outros que irrompem com a abertura de uma misteriosa caixinha azul, com uma estrada ensolarada ao som de uma versão tailandesa de “Samba de Verão”, com a crise de sarampo que isola o aniversariante de 30 anos numa casa de campo, com a simpática dona de uma cantina que vê em duas pessoas que acabaram de se conhecer um casal de toda vida.

Como veremos, a partir dos anos 2010 os exemplos se multiplicam e se espalham. Há novos representantes, mais próximos de nós, nessa coleção de acontecimentos

¹ Momentos emblemáticos de Cidade dos Sonhos (2001), de David Lynch; Eternamente Sua (2002), de Apichatpong Weerasethakul, A Cara Que Mereces (2004), de Miguel Gomes, e Cópia Fiel (2010), de Abbas Kiarostami.

transformadores: a descoberta de um caderno de um homem adormecido em Ouro Preto, um inesperado crime cometido por um garoto, o nascimento de um bebê lobisomem, os ensaios de uma peça de teatro que fazem a trama do Antônio tornar-se um texto sobre o Antônio...

Não é o caso de uma inspiração emprestada. Na convulsiva paisagem brasileira, esse traço ganha corpo de fato na última década e revela um expressivo conjunto de obras que propõem uma relação própria com essa ideia vibrante que o cinema do novo século roubou de vez para si: a de que um mundo pode realmente tornar-se outro durante a projeção de um filme.

UMA SOBRE A OUTRA?

A recorrência mais misteriosa, nesse conjunto, é a do filme dividido em dois. Em *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans, tudo muda quando um adolescente, até então protagonista, descobre um caderno e, a partir dele, um novo mundo; e se o narrador desse mundo introduz a sua coleção de memórias explicando que contará uma história de amor (mas que antes precisa contar outras histórias), notamos que dentro dessas outras histórias há ainda outras: cartas, piadas, canções, sonhos... É assim, nesse despertar da consciência a partir do exercício de repensar as próprias vivências sob a forma narrativa, que o suposto *coming-of-age* de um menino é interrompido bruscamente para que outra coisa roube a cena, algo como um *coming-of-rage* de um trabalhador. Já em *Garoto* (2015), variação sinuosa do “woman meets boy” característico de Julio Bressane, não por capricho inspirado

em Jorge Luis Borges, o imprevisível crime cometido pelo interlocutor silencioso tira o casal – e o próprio filme – do piquenique na relva e os atiram numa espécie de maldição estética: o som do vento agride, as palavras viram pedra, o verde abundante resseca; em suma, o filme do prazer torna-se o filme da danação.

Nota-se que a metamorfose de *Garoto* acontece exatamente na estrada perdida recorrente da filmografia de Bressane, espaço já mítico do cinema de invenção que inspirou um bellissimo (e pouco comentado) filme na última década, *Rua Aperana 52* (2012), conduzido a partir de fragmentos de dezenas de histórias, continuamente realizadas no local, em mais de cinquenta anos de cinema. Se um dos inevitáveis efeitos da obra é pensar na matriz *bressaniana* para esse tipo de jogo com a multiplicação do “era uma vez” dentro de um mesmo filme, nem é preciso visitar com lupa e tesoura a prateleira marginalizada para lembrar de *Matou a Família e foi ao Cinema* (1969) e suas tramas interrompidas e recomeçadas; e pensar nas tantas duplas de mulheres, entre donas de casa entediadas, colegiais vingativas e pistoleiras apaixonadas, que Renata Sorrah e Márcia Rodrigues vivem nessa obra eternamente inaugural.

Estabelecido num tipo de jogo (“uma filma, o outro é filmado”) definido pelas condições de produção, *A Misteriosa Morte de Pérola* (2014), de Guto Parente e Ticiano Augusto Lima, ao mesmo tempo tece os fios da ficção fantasmagórica sobre diferentes momentos em que um homem e uma mulher sentem que são observados numa casa ameaçadora. Já em *As Boas Maneiras* (2017), de Juliana Rojas e Marco Dutra, temos outro terror que lida com essa estrutura díptica numa abordagem ainda mais radical – um filme que não apenas começa duas vezes, mas que chega duas vezes a um desfecho, com dois climas viscerais. Subverte, de alguma forma, o princípio do português Miguel Gomes (*para ouvir uma história é preciso ter paciência com as novas histórias que surgem antes de um fim*) tão vislumbrado no período contemporâneo, com um novo princípio: é preciso ter paciência para descobrir mais uma história depois que a primeira chegou ao fim.

Um caso ousado, nessa interlocução de princípios, é o de *Antônio, Um, Dois, Três* (2017), de Leonardo Mouramateus. Quando os ensaios de teatro entram repentinamente em cena e revisitam a trama inicial, a do jovem lisboeta que foge de casa e procura um refúgio na casa da ex-namorada, pode-se já suspeitar que, mais vezes ao longo desse filme, o garoto encontrará uma desculpa para visitar a casa dela e lá descobrirá, por acaso, uma turista brasileira enfeitiçada pelo sono. No jogo de Mouramateus, as releituras se reconfiguram, ultrapassam os limites do duplo e revelam uma singularidade:



cada revisitação introduz um novo elemento ao filme (o teatro na primeira; as *Noites Brancas* de Dostoiévski na segunda...) que será revisitado no desdobramento seguinte e assim por diante.

Vale destacar, no exemplo de Mouramateus, que essa semente do desdobramento já vibrava em sua produção de curta-metragem, a partir da relação de continuidade e reelaboração de um mesmo universo entre diferentes obras. A experiência de assisti-los em uma mesma sessão (no festival Cine Esquema Novo de 2016) potencializou a combinação entre *História de uma Pena* (2015) e *A Festa e os Cães* (2015), por exemplo, e inclusive favoreceu a vontade de pensá-los como um filme só dividido em duas partes – duas variações do “filme de galera”; a primeira em torno das situações vividas, lembradas ou sonhadas por estudantes numa aula de literatura; a segunda, cujo ponto de partida são justamente as imagens das filmagens de *História de uma Pena*, com a narração sobre um passado (mas também um futuro) festivo enquanto acompanhamos uma sequência de fotografias.

No horizonte dos curtas há outro filme seminal, *Na Missão, com Kadu* (2016), que transforma o *uma sobre a outra em one plus one*. A montagem de uma sessão de cinema numa ocupação parte o filme em dois e aproxima imagens produzidas em diferentes contextos: aquelas realizadas por Pedro Maia de Brito e Aiano Bemfica que mostram Kadu, sereno, rememorando suas histórias nas conversas em volta da fogueira, e aquelas intensamente filmadas pelo próprio Kadu, no campo de batalha e sob o ataque de bombas de gás. Haverá, ainda, uma terceira imagem, uma tela preta com uma informação textual que impedirá que o filme chegue realmente ao seu fim. Essa ideia do desfecho impossível – que puxa a perna do infinito e transpõe o seu sonho tranquilo para o pesadelo das violências históricas brasileiras – levamos a outro curta, *República* (2020), realizado por Grace Passô durante a pandemia do Covid-19. O fim não encerra o filme e há uma ideia de recomeço com a entrada em cena de um duplo indesejável da personagem. Com essa nova presença, o seu alívio desesperado (a descoberta de que o Brasil é um sonho) acaba envenenado: era uma vez “um país que acabou”; era outra vez “um país que nunca existiu”.



UMA CONTRA A OUTRA?

Como esses curtas-metragens sinalizam, nem sempre o jogo acontece de modo harmonioso; as diferenças muitas vezes são inconciliáveis. Em *Os Dias com Ele* (2013), de Maria Clara Escobar (a quem voltaremos mais adiante), há, na premissa, um filme de reencontro entre filha e pai. Mas é notável, de cara, o fato de que a obra não avança. Entre tantos embates em cena, chama atenção o conflito a respeito dos possíveis filmes que podem existir. Maria Clara, diretora e personagem, quer construir uma memória que não tem e, ao mesmo tempo, refletir sobre os silêncios históricos do país. O pai e personagem, Carlos Enrique Escobar, deseja outras coisas e logo sugere o avesso de tudo: “começar com um certo nível de mentiras”. Nesse impasse, surgem outras propostas assertivas, mas não acontecem nem os filmes sugeridos por ele e nem o filme planejado pela diretora – fica, assim, a impressão vertiginosa de que a obra começa e se interrompe a cada cena.

Algo semelhante ocorre na animação *A Cidade dos Piratas* (2018), de Otto Guerra. Há um filme sendo produzido sobre Piratas do Tietê, obra célebre de Laerte, mas as redefinições de vida e obra que a autora vivenciou na última década transformam o projeto inicial em um barco à deriva. Num sentido diferente ao do filme-impasse de Maria Clara Escobar, Otto e sua trupe aparentemente resolveram, diante da crise, realizar todos os filmes possíveis ao mesmo tempo. A consequência não é algo parecido com um longa-metragem, mas uma arena psicodélica construída para que diversos fragmentos de obras briguem entre si².

Essa ideia do filme em conflito também facilita a compreensão daquilo que, em um primeiro olhar, parece problemático em uma obra central do fim da década: *Todos os Mortos* (2020), de Marco Dutra e Caetano Gotardo. Na primeira cena em que

² Com essa determinação caótica, surge outro desafio entusiasmante: é possível adaptar a subversão das tirinhas de quadrinhos, no formato do longa-metragem, sem que elas terminem reduzidas a uma trama de uma narrativa só?



< *Garoto*
^ *Antônio um dois três*
^ *Os dias com ele*

personagens discutem em tempos diferentes, uma no século vinte e um e outra no enterro do dezenove, pode surgir a impressão de que os diretores não seguraram a barra de realizar um drama histórico protagonizado por uma família branca decadente – e racista – no Brasil dos anos 2010. Antes mesmo de escancarar todos os seus anacronismos, a cada cena o filme começa a deixar claro que é justamente sobre isso: essas personagens ainda precisam conviver? Cada sequência reafirma essa divisão radical que põe em choque os dois filmes que acontecem simultaneamente, um que se projeta para muito além daquele território sombrio (o do fetiche pelo casamento forçado da violência branca com o sofrimento negro) e um que define (e que tenta seduzir à sua própria morte quem não quer estar ali).

SOB O SIGNO DE SHERAZADE

Outra relação com o gosto pela abundância de experiências pode ser vista no longa-metragem que Paula Gaitán lançou nos últimos suspiros da década. Com 4 horas e 20 de duração, *Luz nos Trópicos* (2020) propõe uma aventura tão sedutora quanto inacreditável: criar um cosmo cinematográfico onde coexiste harmonicamente uma multiplicidade de mundos diferentes. Se não há um acontecimento transformador que faz o uno virar infinito, é porque o próprio filme já é esse acontecimento e a busca aqui é de outra ordem, pensar o infinito como uno possível, sonhar com as mil e uma noites acontecendo em uma mesma – e longa – noite com a consciência politicamente contemporânea de que, mesmo num universo minuciosamente organizado, uma estrela sempre será uma estrela.

Esse aspecto, aliás, favorece a ideia de uma sessão dupla improvável com o monumento de *Gaitán e Histórias Que Nosso Cinema (Não) Contava* (2017), de Fernanda Pessoa, cuja missão – muito bem-sucedida – é organizar uma narrativa bem coerente e assim recontar a década de 1970 brasileira a partir de fragmentos de obras muito particulares, às vezes até antagônicas, do cinema erótico produzido no período.

Na relação desejosa com a multiplicidade, *Luz nos Trópicos* intensifica, trocando o íntimo pelo épico, a abordagem de Gaitán em *Exilados do Vulcão* (2015), que desdobra a crise de uma mulher em outras imagens de casais aflitos, sem enclausurar um sentido restrito das relações entre um drama pessoal e suas reverberações em diferentes tempos e espaços. Já na abertura da década de 2020, a investigação da diretora repercute essa busca com novas proposições, a partir das repetições e diferenças do tríptico *Se Hace Camino al Andar* (2021) e especialmente no borgiano *Ostinato* (2021), documentário sobre Arrigo Barnabé que se parte ao meio e, como num passe de mágica, reconfigura o que foi visto e discutido a partir de uma nova montagem de imagens já apresentadas.

No desafio da sinopse que essas obras tomadas pela multiplicidade provocam, podemos tentar calcular, por exemplo, quantas noites Sherazade levaria para narrar *O Som ao Redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho – incluindo os pequenos contos que transbordam no filme, como “o menino e a bola”, “o casal que se pega”, “o porteiro que dorme”, “o argentino perdido” – ao rei sanguinário... Há, no fim, uma obra construída nesse paradoxo estimulante, entre a aproximação dessas histórias (elas fazem parte de um mesmo contexto) e a separação delas, pois as singularidades estão sempre desviando o filme da rota única, algo exemplarmente ilustrado pela bifurcação de tiros e foguetes na cena final. Interessante notar que mesmo em um filme aparentemente mais enxuto como *Bacurau* (2019), co-dirigido por Juliano Dornelles, a surpreendente entrada em cena de outros personagens – os invasores norte-americanos – interrompe o fluxo da narrativa e impele uma redefinição das premissas esboçadas a partir dos conflitos da pequena comunidade. O filme é invadido (sem oferecer resistência ao que pode exceder, diga-se, a julgar pela entusiasmada e imediata metamorfose em termos de gênero cinematográfico) antes mesmo da cidade!

Esse traço transbordante – quando há mais histórias do que, a rigor, poderiam caber numa obra – confirma um espírito sherazadiano a partir da vontade desenfreada de narrar. Um exemplo precioso desse sintoma é o do longa de ficção da já citada Maria Clara Escobar, *Desterro* (2020), que, ao organizar-se numa outra lógica de cronologia narrativa, rompe o aspecto mais asfixiante da intimidade conjugal e abre-se a novas histórias que acabam redefinindo, num caminho sem volta, a própria trama central. No momento mais radical, uma longa viagem de ônibus torna-se algo como uma galeria de ficções, compartilhadas por presenças marcantes de outros filmes dos anos 2010, que implode de vez a realidade apresentada e, inclusive, sugere que se pense, no ventre de um drama individual, em uma retrospectiva sentimental da década do cinema brasileiro.

A VERDADE EM MUITOS FILMES

O conjunto apresentado, no fim, surge de uma aproximação bastante livre que esgarça os limites e as fronteiras das premissas. Não é resultado de um rigor investigativo ou de um mapeamento crítico, mas de uma vontade de programar, ou seja, de levar os filmes às feras a partir de uma provocação conciliadora. O que acontece depois disso ninguém pode prever, e outros programas naturalmente podem ser pensados...

Por que não combinar o apetite narrativo de *O Animal Amarelo* (2020), de Felipe Bragança, e sua apropriação (auto) crítica da tradição portuguesa da palavra no cinema, com *Antes do Lembrar* (2017) e *Os Olhos na Mata e O Gosto da*



Água (2020), da dupla Luciana Mazeto e Vinicius Lopes, que buscam no horizonte do filme-ensaio uma possibilidade de montar uma coleção de narrativas heterogêneas.

Ou a atualização contemporânea do filme episódico em *O Que Se Move* (2013), de Caetano Gotardo, e *O Nó do Diabo* (2017), de Jhésus Tribuzi, Ian Abé, Ramon Porto Mota e Gabriel Martins, que nos fazem pensar na relação das partes com o todo, com o tríptico sobre a experiência da violência policial dividido entre representação, relato e performance em *Sete Anos em Maio* (2019), de Affonso Uchôa.

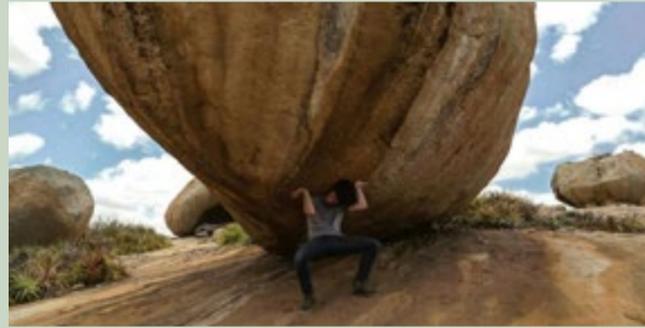
Ou, ainda, aproximar a relação entre criação artística e repetição de *Seus Ossos e Seus Olhos* (2019), de Caetano Gotardo, e *Vil, Má* (2020), de Gustavo Vinagre, com dois delírios de Guto Parente, *Doce Amianto* (2013), em co-direção com Uirá dos Reis, e *O Estranho Caso de Ezequiel* (2016), com metamorfoses compartilhadas entre personagens e os próprios filmes.

Ou, uma vez mais, pensar num programa dedicado ao acontecimento transformador que pode surgir numa elipse, em *Praia do Futuro* (2014), de Karim Ainouz, na entrada em cena repentina de um novo personagem, em *Ventos de Agosto* (2014), de Gabriel Mascaro; no portal que se abre no nosso *mágico de oz*, *Quintal* (2015), de André Novais Oliveira; no desaparecimento de uma adolescente, em *A Noite Amarela* (2019), alucinação lovecraftiana de Ramon Porto Mota.

Ou, quem sabe, um programa com obras que trabalham a ideia da substituição de uma por outra, com a aparição do “era outra vez” num sentido estritamente diegético, como *Mãe Só Há Uma* (2016), de Anna Muylaert, *As Duas Irenes* (2017), de Fábio Meira, *A Morte Habita à Noite* (2020), de Eduardo Morotó...

Se o céu do programador é o limite, recorro, como um atalho para chegar a um fim, à citação destacada por Pasolini em sua célebre adaptação dos contos árabes, uma das poucas que não trai o gosto pelo infinito da matriz: “a verdade não está em um sonho, mas em muitos sonhos”. Esse desejo abusado – porque reconfigura o mundo a partir da afirmação irredutível pela multiplicidade – cai como uma boa síntese para o conjunto um tanto desajuizado de filmes apresentado aqui, mas me faz pensar especialmente em uma obra-prima dos anos 2010: *Já Visto, Jamais Visto* (2013), e em todos os cinemas que o seu autor, Andrea Tonacci, criou ao longo de sua vida. Este programa é dedicado à sua memória.

^ *Luz nos trópicos*
^ *A cidade dos piratas*



GAROTO

de Julio Bressane Brasil, 2015, 76 min, 12 anos

Inspirado no conto de Jorge Luis Borges, “O assassino desinteressado Bill Harrigan”, Garoto segue um jovem casal por um lugar encantado, onde vive uma aventura amorosa e espiritual. Tudo muda quando o jovem comete um crime inesperado, que leva à separação dos dois. Mas um inquietante evento irá uni-los mais uma vez...

direção | Julio Bressane *roteiro* | Rosa Dias, Julio Bressane *fotografia* | Pepê Schettino *montagem* | Rodrigo Lima *produção* | Bruno Safadi, Tande Bressane *elenco* | Marjorie Estiano, Gabriel Leone, Josie Antello



A CIDADE DOS PIRATAS

de Otto Guerra Brasil, 2018, 90 min, 16 anos

Inspirado nos famosos quadrinhos da cartunista Laerte. A história mescla a jornada de transição da artista e do diretor, que encara a morte após ser diagnosticado com câncer. Cria-se, então, um abismo caótico entre ficção e realidade na animação mais louca de todos os tempos.

direção | Otto Guerra *roteiro* | Rodrigo John, Laerte Coutinho, Thomas Créus, Otto Guerra *fotografia* | Marco Arruda *montagem* | Marco Arruda *produção* | Marta Machado, Elisa Rocha *empresa produtora* | Otto Desenhos Animados *elenco* | Laerte, Otto Guerra, Matheus Nachtergaele, Marco Ricca, Marcos Contreras e Luis Felipe Ramos



OS DIAS COM ELE

de Maria Clara Escobar Brasil, 2013, 107 min, 12 anos

Uma jovem cineasta mergulha no passado quase desconhecido de seu pai. As descobertas e frustrações de acessar a memória de um homem e de uma parte da história que são raramente expostos. Ele, um intelectual brasileiro, preso e torturado durante a ditadura militar não fala sobre isso desde aquele tempo. Ela, uma filha em busca de sua identidade.

direção, roteiro | Maria Clara Escobar *produção* | Maria Clara Escobar, Paula Pripas *fotografia* | Maria Clara Escobar *montagem* | Júlia Murat, Juliana Rojas



ANTÔNIO UM DOIS TRÊS

de Leonardo Mouramateus Brasil / Portugal, 2017, 95 min, 14 anos

Lisboa, Portugal. António (Mauro Soares) é um jovem que, após passar a noite fora de casa, é cobrado pelo pai devido a uma carta anônima que recebeu, dizendo que o filho abandonou a faculdade há cerca de um ano. Diante da situação, António foge de casa e encontra refúgio na casa de Mariana (Mariana Dias), a sua ex-namorada. Lá ele conhece Débora (Deborah Viegas), uma brasileira que alugou um quarto por um único dia, com quem acaba se envolvendo.

direção, roteiro | Leonardo Mouramateus *produção* | Clara Bastos, Leonardo Mouramateus, Miguel Ribeiro, Gustavo Beck *fotografia* | Letícia Ribeiro *montagem* | Raul Domingues, Leonardo Mouramateus *elenco* | Mauro Soares, Deborah Viegas, Mariana Dias, Daniel Pizamiglio, João Fiadeiro, Sandra Hung, Hugo Pereira, Carolina Thadeu, Sofia Dinger, Miguel Nunes, Joana Cotrim, Filipe Pereira



LUZ NOS TRÓPICOS

de Paula Gaitán Brasil, 2020, 255 min, 14 anos

Luz nos trópicos, Paula Gaitán tece uma densa trama de histórias, linhas de tempo e cenários, mesclados com cosmologias indígenas, relatos de viagens e literatura antropológica. Inicialmente, a diretora acompanha um jovem de origem indígena. No início, ele está às margens do East River no inverno. Logo ele está viajando rio acima pela floresta brasileira até uma aldeia, onde é saudado como um velho amigo. Em um segundo enredo, a diretora acompanha um grupo de colonos europeus. Eles também estão viajando rio acima, coletando, possuindo e procurando uma posição de onde possam inspecionar a floresta e o rio. Cerca de 150 anos separam as duas camadas; às vezes, um mergulho na água dissolve essa separação no espaço de um segundo. Mais adiante, o filme vagueia para o norte novamente e as camadas colapsam umas nas outras. Entre o Lago Walden e a Amazônia fica apenas um corte. Luz nos Trópicos é uma homenagem à abundante vegetação da região amazônica, às matas da Nova Inglaterra no inverno e às populações indígenas das duas Américas. Um filme que flui tão livremente como um rio sinuoso.

direção, roteiro, montagem | Paula Gaitán *fotografia* | Pedro Urano *produção* | Vitor Graize, Eryk Rocha *elenco* | Carlotto Cotta, Clara Choveaux, Kanu Kuikuro, Begê Muniz, Maira Senise, Arrigo Barnabé, Daniel Passi, Erik Martincues, Nilton Amazonas, John Scott-Richardson, Carolina Virguez

ERA UMA VEZ, ERA OUTRA VEZ...



CINEMA BRASILEIRO
— ANOS 2010 —
TO OLHARES —

CONVERSA

LEONARDO BOMFIM



Programador da Cinemateca Capitólio, em Porto Alegre, desde 2015. Foi programador da sala de cinema P. F. Gastal, na mesma cidade, entre 2013 e 2017. Realizou trabalhos de programação para os festivais de Gramado (2019, 2020) e de Brasília (2018). Publicou textos sobre cinema nas revistas Teorema, Norte, Noize, Cahiers du Cinéma e Harper's Bazaar Brasil. Desde 2012, é um dos editores do Zinematógrafo.

MARCELO IKEDA



Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e professor de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC). Trabalha nos campos da realização, crítica, curadoria e pesquisa em cinema. Autor dos livros *Cinema de garagem* (com Dellani Lima), *Cinema brasileiro a partir da retomada*, *Fissuras e fronteiras*, *O cinema independente brasileiro contemporâneo em 50 filmes*, entre outros. Mais informações em www.cinecasulofilia.com e em www.marceloikeda.com

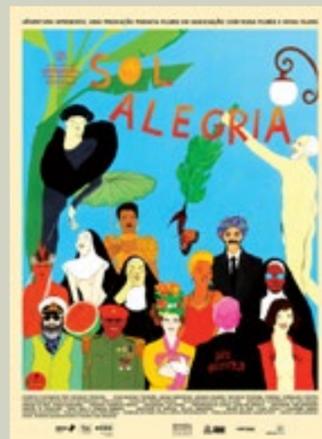
PEDRO HENRIQUE FERREIRA



Professor na Comunicação Social / Cinema da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Crítico na Revista Cinética e colaborador eventual em outros espaços. Curador de mostras, retrospectivas e cineclubes em diversos centros culturais (Centro Cultural Banco do Brasil, Caixa Cultural...) e instituições (Instituto Goethe, Sessão Cinética). Doutorando no PPGCine na Universidade Federal Fluminense (UFF). Sócio-Fundador da Dilúvio Produções.



CINEMA BRASILEIRO ANOS 2010 10 OLHARES



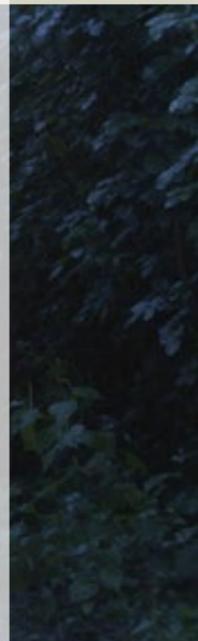
O MUNDO EM DESENCANTO

PEDRO AZEVEDO

Enquanto programador de uma sala de cinema pública no estado do Ceará, pude exibir quase todos os longas que compõem essa programação ao longo dos últimos oito anos, tendo tido também a oportunidade de mediar debates entre os seus realizadores e o público. O critério inicial para estabelecer esse recorte foi, portanto, territorial. Tratei de mergulhar na produção nordestina e cearense da década de 2010, entendendo que uma parte bastante expressiva da cinematografia brasileira contemporânea que vem ganhando cada vez mais espaço de exibição e debate no circuito de festivais nacionais e internacionais, além de infiltrar-se progressivamente no circuito exibidor de salas comerciais, vem exatamente dessa porção do Brasil. Não se trata, contudo, de reafirmar a força do cinema produzido no nordeste como um gesto esvaziado de sentido, fadado à esterilidade da boa intenção (e aqui vale a pena retomar a provocação de Yuri Firmeza reverberada recentemente pela exposição “À Nordeste”, quando questiona o leitor/espectador com um disparo certeiro: a nordeste de quê?), mas de propor uma via livre de acesso a filmes de artistas nordestinos que, quando pensados >> exibidos >> assistidos em conjunto, possam traduzir uma série de ideias complexas sobre questões que atravessam e transcendem a experiência

de ser nordestino num Brasil cujas fronteiras apontam para a formação de um estado-nação que se desenha como ficção pura. A obra do artista visual cearense Clébson Francisco intitulada “Independência e Morte” (2019) abre espaço para reflexão acerca dessa dimensão fractal das fronteiras constituídas e assimiladas no imaginário do brasileiro médio (e do estrangeiro também) a fórceps pela nossa história autoritária, genocida e racista.

O que proponho aqui é um olhar bastante pessoal para um conjunto de filmes de longa-metragem de ficção nordestinos que, de alguma forma, testemunharam ou atestaram a experiência social apocalíptica do Brasil na última década – que começa, vale recordar, com o primeiro mandato de Dilma Rousseff, passando pela polarização PT vs. PSDB nas eleições de 2014, culminando no golpe de estado que a destituiu da presidência em 2016, o que nos conduziu aos governos golpista de Michel Temer e genocida de Jair Bolsonaro. Os filmes exibidos aqui gestam na (re)construção de um imaginário de ruínas representadas por dentro e por fora dos limites dos seus respectivos quadros fotográficos, encarando as ideias da distopia e da fantasia como disparadoras da criação de universos totalmente ficcionais. Penso que



esses cinco longas funcionam, juntos, como um bloco cujas interseções vão desde a liberdade total de experimentação de linguagem dos seus agentes, a emancipação política dos corpos dissidentes, um olhar sensível para a livre manifestação da sexualidade e dos desejos, a formação da cidade e do espaço público (e privado) enquanto campo minado, a tentativa de imprimir um revisionismo da história oficial, reimaginando o passado e constituindo novos presentes/futuros, a adesão mais ou menos explícita ao cinema de gênero, a musicalidade, as cores e texturas como mediadoras de sensorialidades hipnóticas – enfim, um conjunto bastante heterogêneo de forças que se apresentam e se repetem de forma consistente em todos os filmes.

A prática da pesquisa e da revisão criteriosa acompanha qualquer trabalho sério de curadoria nas artes, mas há qualquer coisa no campo da intuição que rasga esse processo de racionalidade pura e se impõe também como impulso/propulsão no ato de montagem dessas programações. Nesse sentido, as conexões que encontro, ato contínuo, entre *A Seita* (2015), *Inferninho* (2018), *Medo do Escuro* (2014), *Canto dos Ossos* (2020) e *Sol Alegria* (2018) vêm primeiramente de uma intuição localizada no âmbito da sensibilidade, partindo depois para o gesto elucidativo que busca interpretar, reconhecer e atribuir sentido. Esse parêntese, para além de ter tudo a ver com o que penso e defendo sobre processos criativos na curadoria, diz muito, outrossim, sobre os filmes

^ *Sol alegria*
^ *Canto dos ossos*
> *Inferninho*

aqui exibidos, que se apresentam ao espectador como experiências sobretudo sensoriais, de contatos imediatos que se dão muito mais no campo das formas sensíveis do que dos códigos inequivocamente interpretáveis. A materialidade desse olhar curatorial se constitui e se afirma, na prática, a partir do momento em que não estando apenas ilustrados numa lista enciclopédica ou enunciados num texto, o corpo de filmes exibidos nesta mostra media experiências sensíveis e encontros que buscam ultrapassar um certo sentido de assimilação unilateral por parte do espectador, desejando, ao contrário, abrir-se para uma interface plural de recepções e compreensões sobre cada obra em particular; cada bloco de cinco filmes enquanto conjunto coeso e sobre a produção da década de forma geral.

Um traço forte presente em todos esses títulos é o do esforço criativo em torno da colaboração e do livre intercâmbio entre os seus realizadores, estejam eles reunidos formalmente ao redor de um coletivo ou trabalhando em duplas. Parte dos membros da antiga Alumbramento constituem hoje a Marrevolto, que produziu *Inferninho*. O realizador de *Medo do Escuro*, Ivo Lopes (membro fundador da mesma Alumbramento), é também o fotógrafo de *Sol Alegria*, dirigido pela dupla Tavinho e Mariah Teixeira. O diretor André Antônio é parte do coletivo Surto & Deslumbramento, cujo nome vem de uma ironia do já citado grupo cearense, e o longa *Canto dos Ossos* é resultado de um trabalho coletivo encabeçado por Jorge Polo e Petrus de Bairros. Esse exercício da realização coletiva está inserido também, é claro, na esteira de uma série de fatos políticos que possibilitaram que obras como essas pudessem ser realizadas no Brasil durante os anos

2010, com a manutenção de políticas públicas de fomento à produção e difusão do audiovisual e o fortalecimento de espaços de formação dentro e fora do circuito universitário, como é o caso das escolas públicas Vila das Artes e Porto Iracema das Artes em Fortaleza.

O título desse ciclo, **O mundo em desencanto**, surge a partir de uma sensação geral de distopia, fantasia ou fim do mundo traduzida por esse conjunto de longas, ainda que de forma alguma eu os categorize como pessimistas ou desencantados diante dos cenários políticos nos quais emergem; muito pelo contrário. As ruínas de Recife em *A Seita* e os seus personagens *flâneurs* que caminham dispersos pela noite, sedentos pelo encontro, me remetem imediatamente a uma Fortaleza ainda mais arruinada em *Medo do Escuro*. Nos dois filmes, a atenção à singularidade da performance, a composição minuciosa do trabalho de arte, figurino e maquiagem, além da musicalidade enquanto fio condutor de percepções agudas parecem transbordar num movimento que irradia da tela para a dimensão háptica do espectador; sensação que também rasga e atravessa *Inferninho*, *Sol Alegria* e *Canto dos Ossos* em estado de desencantamento puro. A experiência de deslocar *Medo do escuro* do seu desejo artístico inicial, que é o de ser um filme-evento (o que muito me remete a uma certa ideia de “cinema de atrações” conforme descrita por Thomas Elsaesser), com trilha sonora executada ao vivo, parece ser também um dos gestos mais radicais propostos por essa mostra, o que resultará, na prática, numa nova modalidade de fruição do filme, viabilizada pela adoção do formato da exibição online e potencializada pelo contexto de hiper-exposição às telas que nos acomete



nesse momento restritivo da pandemia mundial de covid-19, que além de adoecer e matar os corpos, aturde os sentidos.

O caráter quase escultórico das imagens de *A Seita* e de *Medo do Escuro*, quando posicionam os corpos dos seus personagens e as paisagens arruinadas como topografias icônicas a serem percorridas, convocam o toque do espectador a todo instante, ainda que esse toque seja virtualmente impossível, já que não se tratam de esculturas. Seriam anti-esculturas então? O mundo em desencanto desses dois filmes poderia guardar algum paralelo com o universo de horror dos jovens vampiros em *Canto dos Ossos*? Ou do microcosmo do bar-refúgio em *Inferninho*, cujo mundo externo se apresenta tanto como uma ameaça (da demolição da especulação imobiliária) quanto como um vasto desconhecido a ser explorado (os cartões postais das maravilhas do mundo antigo e moderno)? A distopia do regime totalitário sobre o qual a falange revolucionária em *Sol Alegria* se insurge teria a ver com tudo isso também? Creio que em diferentes níveis de articulação, esses filmes podem entrar em acordos e desacordos ao passo que são assistidos em sequência.

Apresentar esse recorte de cinco filmes não implica, naturalmente, em isolá-los ou deixar de pensar neles em articulação constante com um panorama de experiências nordestinas recentes no audiovisual que se avizinham de forma mais ou menos explícita, seja pelas coincidências

que dizem respeito aos filmes em si, ou, novamente, pelo livre intercâmbio de realizadores e profissionais entre os projetos. Parece claro que um longa como *A Misteriosa Morte de Pérola* (2014), de Guto Parente e Ticiane Augusto Lima, abre uma série de caminhos para pensar na experimentação do gênero horror no âmbito do cinema cearense, o que poderíamos associar diretamente a *Canto dos Ossos* ou até mesmo a *Inferninho*, numa outra perspectiva, pensando na compactação dos espaços dramáticos e nas locações únicas que impõem um rigor de mise-en-scène em ambos os filmes. Outro título cearense recente, *Tremor Iê* (2019), de Elena Meirelles e Lívia de Paiva, também incorre de um gesto que re-atualiza questões da ficção científica distópica e apresenta um modelo de cidade sitiada/estado totalitário que poderíamos facilmente relacionar com *A Seita*, *Medo do Escuro* e *Sol Alegria*, seja pela radicalidade de propor uma reorganização da história oficial através de um revisionismo que busca obliterar a narrativa hegemônica patriarcal, ou pelo movimento de insurreição popular que busca a emancipação dos corpos dissidentes nos espaços comuns, reivindicados a todo momento. Essa imagem revolucionária é particularmente forte no filme de Tavinho e de Mariah Teixeira.

Os atravessamentos são infinitos, e no recorte desse texto, que se apresenta como ponto de partida possível para uma reflexão acerca da produção da década a partir de um olhar curatorial abertamente idiossincrático, poderia citar também *O Último Trago* (2016) ou *Com os Punhos Cerrados*

(2014), títulos da mesma Alumbração de *Medo do Escuro*, fotografados pelo mesmo Ivo Lopes que emprestou o seu olhar de fotógrafo/realizador a tantos outros filmes marcantes dessa produção recente. Da mesma forma, seria possível aludir a *Doce Amianto* (2013), de Uirá dos Reis e Guto Parente, que também propõe um olhar sensível para a sexualidade e para o desejo a partir de um movimento de experimentação narrativa abertamente fabular.

Para não ficar restrito ao formato do longa-metragem nesse movimento de formação de vizinhança, partindo também da constatação óbvia de que a produção de curtas é substancialmente mais espessa do que a de longas nesse mesmo período histórico – e que a presente seleção se ateve apenas aos filmes de longa duração –, eu poderia finalizar citando os curtas *Boca de Loba* (2018), de Bárbara Cabeça, e *Janaina Overdrive* (2016), de Mozart Freire; filmes que apresentam modelos de cidade e de corpo bastante singulares nas suas aproximações com o cinema de gênero (a ficção científica distópica e o horror) e com a experimentação narrativa, reposicionando os impasses da formação do espaço urbano tanto na sua condição de local de deambulação, por um lado, quanto de sobrevivência dos corpos das mulheres LGBTQIA+, por outro. Tratam-se de experiências que, assim como o recorte que proponho ao materializar esse olhar curatorial numa mostra de cinco filmes, rasgam um certo sentido de temporalidade unidirecional e abrem-se para a especulação de outros presentes/futuros.

Enquanto escrevo esse texto, a notícia da demolição de um casarão histórico dos anos 30 em Fortaleza me remeteu instantaneamente ao apagamento da memória que percorre alguns dos filmes dessa lista. Essa constante intervenção arquitetônica que descaracteriza e destrói a paisagem das cidades não é exclusiva às capitais do nordeste, mas parece ter ganhado mais força por aqui nas últimas décadas, e o nosso cinema também é, em alguma medida, um pouco sobre isso. É o desencantamento do mundo afinal de contas. Essa mostra de filmes tem uma marcação clara no espaço e no tempo: ela acontecerá por um determinado número de dias e acabará. Os filmes, os textos e os debates, contudo, ficarão. Torço para que sirvam de arquivo tanto no que se refere a uma contribuição para o pensamento sobre o cinema brasileiro do passado/presente/futuro quanto sobre a prática curatorial enquanto exercício que coloca a história e a memória em movimento.



INFERNINHO

de Guto Parente e Pedro Diógenes Brasil, 2018, 82 min, 12 anos

Deusimar é a dona do Inferninho, bar que é um refúgio de sonhos e fantasias. Ela quer deixar tudo para trás e ir embora, para um lugar distante. Jarbas, o marinheiro que acaba de chegar, sonha em ancorar e fincar raízes. O amor que nasce entre os dois vai transformar por completo o cotidiano do bar.

direção | Guto Parente e Pedro Diógenes *roteiro* | Guto Parente, Pedro Diógenes e Rafael Martins *produção* | Marrevolto em parceria com Grupo Bagaceira e Tardo Filmes *fotografia* | Victor de Melo *montagem* | Victor Costa Lopes *elenco* | Yuri Yamamoto, Demick Lopes, Samya de Lavor, Rafael Martins, Tatiana Amorim, Paulo Ess, Galba Nogueira, Pedro Domingues, Gustavo Lopes



MEDO DO ESCURO

de Ivo Lopes Araújo Brasil, 2015, 62 min, 16 anos

"Um homem solitário vaga perdido por uma cidade pós-apocalíptica".

direção, roteiro | Ivo Lopes Araújo *produção* | Tiago Melo *fotografia* | Victor de Melo *edição* | Guto Parente, Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Ivo Lopes Araújo, Pedro Diógenes *elenco* | Jonnata Doll, Themis Memória, Nataly Rocha, Solon Ribeiro, Uirá dos Reis, Sílvia Moura



A SEITA

de André Antônio Brasil, 2015, 70 min, 16 anos

2040 foi um ano importante pra mim por duas razões. A primeira é que foi o ano em que eu decidi deixar as Colônias Espaciais e voltar a morar no Recife. A segunda é que foi em 2040 que eu descobri a existência da Seita.

direção, roteiro | André Antônio *produção* | Dora Amorim *empresa produtora* | Ponte Produtoras, Surto & Deslumbramento *fotografia* | Breno César *montagem* | Chico Lacerda *elenco* | Pedro Neves, Ericka Rolim, Felipe Araújo, Júlio Emilio, Paulo Faltay, Sosha



SOL ALEGRIA

de Tavinho Teixeira e Mariah Teixeira Brasil, 2018, 90 min, 18 anos

Uma excêntrica família viaja em uma missão pelo Brasil, durante a ditadura, tentando salvar a humanidade da extinção.

direção | Tavinho Teixeira e Mariah Teixeira *roteiro* | Tavinho Teixeira *produção* | Max Eluard *fotografia* | Ivo Lopes Araújo *montagem* | Frederico Benevides *elenco* | Tavinho Teixeira, Mariah Teixeira, Joana Medeiros, Mauro Soares, Toreba Sagi



CANTO DOS OSSOS

de Jorge Polo e Petrus de Bairros Brasil, 2020, 89 min, 16 anos

Duas amigas monstras decidem seguir rumos diferentes. Décadas depois da despedida, Naiana é professora do ensino médio em uma pequena cidade litorânea, onde um hotel em reforma emana estranha presença. A três mil quilômetros dali, a noite devoradora envolve Diego.

direção, roteiro, produção | Jorge Polo e Petrus de Bairros *fotografia* | Helena Lessa, Catu Gabriela Rizo, Irene Bandeira, Lívia de Paiva, Pedro Lessa, Juliana Di Lello *montagem* | Jorge Polo, Isabela Vitória, Petrus de Bairros *elenco* | Rosalina Tamiza, Renan Araújo, Lucas Inácio Nascimento, Noá Bonoba, Mariana Costa, Ana Manoela, Thai Pata, Gabriel Freitas, Jupyra Carvalho, Paula Haesny Cuodor, Heloíse Sá, Lucas Souza, Vitor Tambelli, Ana Luiza Santos-Fernandes, Luiza Victorio, Ramyro Carvalho, Lucas Bittencourt, Jorge Polo, Petrus de Bairros, João Filgueiras, Catu Gabriela Rizo, Gustavo Pires

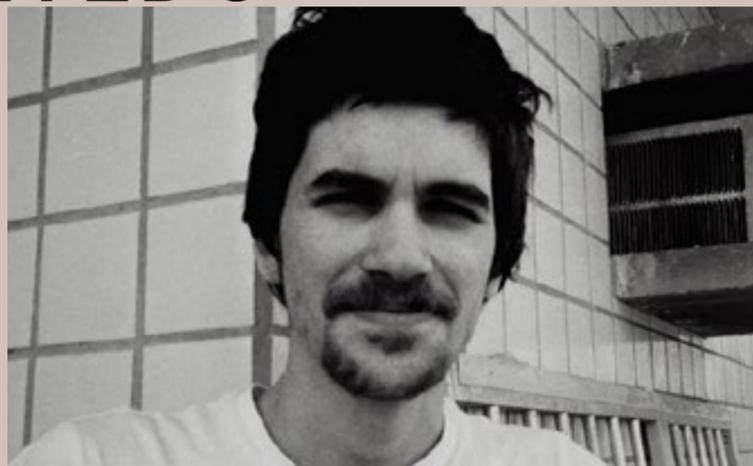
O MUNDO EM DESENCANTO



CINEMA BRASILEIRO
— ANOS 2010 —
TO OLHARES —

CONVERSA

PEDRO AZEVEDO



Mestre em Estudos de Arte pela Universidade do Porto, com linha de pesquisa em curadoria, museologia e crítica de arte, Pedro Azevedo é bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Fortaleza e atua como curador do Cinema do Dragão desde 2013, onde já programou diversas mostras e festivais. Enquanto crítico, já colaborou com o Jornal O Povo nas coberturas dos festivais de Berlim e Cannes, além de ser membro da diretoria da Associação brasileira de críticos de cinema (Abraccine), por onde já integrou júris em festivais nacionais, foi autor no livro Documentário brasileiro: 100 filmes essenciais e atualmente coordena o projeto de difusão Sessão Abraccine. Também ministrou oficinas de crítica e curadoria para os cursos de cinema da Unifor, da Porto Iracema das Artes e foi roteirista/apresentador do TVCine Dragão, programa de debates exibido pela TV Ceará entre 2015 e 2017. Recentemente atuou como curador convidado do SESC 24 de Maio na mostra "À Nordeste - Cinema de Reinvenção", parte da programação integrada da exposição "À Nordeste", em São Paulo.

BEATRIZ FURTADO



Professora do curso de Cinema e Audiovisual, do Instituto de Cultura e Arte, da Universidade Federal do Ceará. Pesquisadora da área de cinema e artes contemporânea, às vezes faço curadoria de exposições, outras vezes realizo obras filmicas e, também por vezes, participo de curadorias/júris de festivais. Acredita na Ciência e nas forças da mãe Natureza.

FÁBIO ANDRADE



Crítico de cinema, pesquisador, e artista com trabalhos em cinema e música. É doutorando em estudos de cinema pela New York University, e mestre em roteiro pela universidade de Columbia. Ex-editor da Cinética, já teve textos publicados por Criterion Collection, Film Quarterly, Filmmaker Magazine, Berlinale, Festival de Rotterdam, entre outras, e trabalhou com cineastas como Eryk Rocha, Paula Gaitán, Ramon Porto Mota, Geraldo Sarno, Gabriel Mascaro, e Thomas Elsaesser.



DESVIOS DO CONTEMPORÂNEO

RAFAEL PARRODE

Especialmente neste momento distópico, em que o cinema habita uma terra arrasada pelo desmanche das políticas públicas, é preciso olhar para o passado mais recente em direção a outras utopias nas quais a ideia da revolução possa novamente permitir um avanço diante do individualismo autoritário neoliberal que reforça nossa condição de país subdesenvolvido e colonizado. É impossível, portanto, não retomar Glauber e sua crítica ao *establishment* do cinema autoral a partir do Cinema Novo, e de tantos outros teóricos latino americanos que deflagraram rupturas com as formas hegemônicas que acentuavam a visão colonialista do cinema. Se naquele momento as rupturas se davam em torno do realismo (ou do neorealismo), hoje o que parece em evidência é uma tendência para o maneirismo em detrimento do idealismo do “Novíssimo” e sua fé nos processos e dispositivos.

Ao nos locomovemos por destroços e ruínas de um passado recente, é preciso também partir de uma auto-crítica, buscando compreender em que medida o cinema brasileiro se adequou a estilos, modelos de produção e difusão, e até que ponto vínculo permanecerá de pé diante do caos que se afirma. Nessa perspectiva, em que medida seremos reféns ao invés de operadores de novas estéticas emergentes, desvinculadas de um desejo de adequação do cinema brasileiro? A década passada viu muitos filmes que moldavam-se a um padrão internacional, especialmente por serem derivados de programas de financiamento e coprodução internacionais dentro de uma lógica de mercado

regulada pelos *pitchings* e laboratórios que adequam os projetos a um segmento comercial global, abastecendo uma percepção comum sobre o cinema autoral assimilável pelo mercado. São filmes facilmente encaixáveis em chaves ou tendências totalizantes do cinema mundial.

Não se trata aqui da imposição de uma ideia de “novidade” – pensando em Tomás Gutiérrez Alea e seu *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968), e suas ponderações em torno das inovações estéticas que renegam o passado – mas de tensionar as novas formas a partir deste arcabouço histórico. Investigar essas formas do cinema que agora já pertence ao passado é também um meio de compreender as amarras e enfrentamentos que precisamos lidar hoje. Por isso, a escolha dos cinco filmes que compõem esse programa se coloca como princípio, e não como fim deles mesmos. Parte sobretudo de um gesto que assume a exceção, a fissura como espaço revelador das potências da produção dessa década. De obras que se recusam a se estabelecer dentro de padrões pré-concebidos, que se colocam à margem de um sistema balizador, por que sobretudo, interrogam o *status* quo de seu tempo, e se recusam inclusive a se pertencerem a ele retomando os vínculos com o passado em torno de um processo revolucionário que recobra a necessidade de ressignificação da nossa ideia de utopia de país e de identidade cultural. Desse modo, não cabe aqui limitar apenas a estes filmes, mas de construir vínculos a partir deles, produzir diálogos, perder-se em indagações que não se fecham apenas neles.



A VANGUARDA REVOLUCIONÁRIA RESISTE

Não é por acaso que filmes de cineastas decisivos da história brasileira ocupam um lugar nessa lista, sobretudo por estabelecerem no cerne de suas obras, uma inadequação diante das formas pré-estabelecidas. Falo de Andrea Tonacci e Luis Rosemberg Filho, estendendo também a Bressane, Sarno, Coutinho, Neville D’Almeida, Saraceni, pra citar alguns cânones do cinema novo e do cinema de invenção brasileiro, que produziram filmes nessa década que respondem incisivamente ao seu tempo. Da mesma forma, é um dever olhar para uma geração recente, forjada em espaços nunca estabelecidos pelo cinema brasileiro, colocando a periferia como ponto de partida do redirecionamento do olhar e da invenção. E não se trata apenas de uma única periferia, mas de lugares em que até então o cinema brasileiro se fazia inacessível. Pensemos na inédita leva de longas metragens produzidos em estados periféricos como Goiás, Paraíba, Amazonas, Ceará, Maranhão, mas também no Capão Redondo, Ceilândia, Contagem e Morro do Salgueiro, em Missões, no Recôncavo Baiano e no Alto Xingu.

Talvez *Já Visto, Jamais Visto* (2014), último trabalho de Andrea Tonacci seja o filme que mais radicalmente nos confronte com determinados modelos preponderantes dessa década, mas não só, pois é sobretudo um filme que dilui nossa percepção do tempo e recusa uma abordagem onde o realismo, a encenação ou o estilo possam alcançar. Faz jus a toda a tradição do ensaísmo latino americano, e

^ *Já visto, jamais visto*
^ *Guerra do Paraguay*

de sua utopia revolucionária sufocada pelo individualismo neoliberal, por que recobra imagens inacessíveis, transforma-as em um discurso do pensamento onde a beleza lacunar e fragmentada da memória encontra seu valor mais pessoal e político. Um filme onde a obsolescência da imagem (do analógico e do digital) subverte sua potência diante da infância e do seu devir fabular, desbravador, alcançando superfícies onde os mecanismos do contemporâneo são incapazes de acessar.

Seu confronto, por ser da ordem do atemporal, construído dentro de bases muito tradicionais e sólidas do cinema revolucionário, do cinema de invenção, do cinema de vanguarda, esculpe essas imagens ao nível da abstração, extrapola também sua primeira camada mais pessoal para acessar outra que é da ordem do coletivo. Em um momento onde a memória do cinema parece se desfazer sob os ataques sistemáticos de um governo destrutivo como este que aí está enquanto escrevo este texto, transformar as imagens da memória em uma bomba anárquica que se dirige ao futuro, é talvez um dos mais radicais gestos que o cinema brasileiro poderia nos recobrar.

Algo que em certa medida também se vislumbra em *Guerra do Paraguay* (2016) de Luis Rosemberg, *Sertânia* (2019) de Geraldo Sarno ou *Beduíno* (2016), de Júlio Bressane. Filmes que contornam o presente a partir do desnovelo do fio das imagens da história e das tradições estéticas que fundam o cinema inconformista latino-americano. Estes três filmes são os que talvez lidem mais frontalmente com as heranças do cinema novo, do cinema marginal e de invenção brasileiros, sua relação estreita com o teatro, com a alegoria e com os sintomas do colonialismo que nos assombra.

No caso de *Guerra do Paraguay*, filme que inaugura a última fase do cinema de Rosemberg, é perceptível tanto em seus contornos neo-realistas – na maneira como o filme se lança mambembe nas paisagens de um Brasil profundo – quanto uma predisposição para o fluxo diante da assimilação entre a duração dos planos, dos movimentos de câmera, do trânsito dos personagens pelo quadro confluindo para uma recusa da narrativa em detrimento do percurso. Há ainda um viés ensaístico, caro ao cinema de Rosemberg, atrelado tanto a literatura quanto ao teatro, que, com efeito, nos colocam diante de reflexões sobre o presente a partir das chagas ainda abertas do passado. São todos, elementos que Rosemberg articula criticamente, num revisionismo estético subversivo evidenciado pela sequência final a partir do clímax violento que coloca em cheque o discurso romântico dos personagens, e em seguida pelas imagens de arquivo servindo como uma pá de cal para a reflexão anti-humanista *foucaultiana* proposta por ele.

DO COMPARTILHAMENTO DAS ARMAS, AO ENCONTRO DAS EVIDÊNCIAS: ARQUEOLOGIAS POSSÍVEIS

Se talvez os gestos mais radicais dessa década nos tenham sido proporcionados por alguns dos mais importantes cineastas da história do cinema brasileiro, é no encontro dialético entre a tradição e o novo, da partilha da pedagogia da imagem e da possibilidade de reestruturação e reescritura da história oficial que surgem alguns dos mais importantes filmes brasileiros – não apenas dessa década, mas de sua história. A experiência do Vídeo nas Aldeias é decisiva nessa disputa pela autonomia da perspectiva dos povos indígenas em confronto com a história colonialista sedimentada. Nesse sentido, a figura de Vincent Carelli é decisiva enquanto agente mobilizador desses olhares, confluindo para a superação do binômio representação e representatividade, ao propor o partilhamento de armas para a defesa da história e memória dos povos originários. Esse movimento revela ao longo das últimas décadas nomes como os de Takumã Kuikuro (*As Hipermulheres e Karioka*), Isael e Sueli Maxhakali (*Yãmiyhex: As Mulheres-Espírito, Essa Terra é Nossa!*), Genito, Jhonatan e Nara Gomes (*Ava Yvy Vera*), Zezinho Yube (*Já Me Transformei em Imagem*), Juma Gitirana (*Até o Fim do Mundo*) entre uma centena de realizadores e coletivos de etnias espalhadas por todo o Brasil.

Tava, A Casa de Pedra (2012) é talvez o filme que reflete isso da maneira mais radical e contundente. Ainda que a direção do filme seja compartilhada entre dois brancos (Carelli e Ernesto de Carvalho), o filme é um artefato vinculado, sobretudo, ao olhar de seus codiretores Ariel Ortega e Patrícia Ferreira – realizadores *mbyá guarani* que mais tarde irão dirigir, dentre vários outros filmes, o seminal *Bicicletas de Nhanderú* (2013), também presente na mostra em outro recorte. O filme se funda nas bases do documentário, não por um fetiche ou limitação, mas por ser um meio inevitável de condensação de documentos e provas que demarcam a memória e a história dos povos indígenas latino americanos. Se nas últimas décadas o documentário clássico tem sido objeto de recusa sobretudo pelo seu viés jornalístico e conformista, o que faz Ariel e Patrícia neste filme é estabelecer um limite no qual as afirmações, testemunhos e memórias são coletados como vestígios com o fim de afirmar mais do que indícios.

Ao lidar com o apagamento e a invisibilidade a partir da violência, não há outra abordagem da memória senão a da frontalidade e objetividade, da investigação e da

reconstituição dos fatos e eventos através das pessoas e lugares. Entretanto, é importante entender que, como obra vinculada a um olhar indígena, intrinsecamente desvinculado de uma lógica ocidental, suas subjetividades, cosmogonias e abstrações diante do mundo real contaminam o filme, uma vez que indissociáveis do processo de apreensão da história. Por isso, em diversos momentos ele abandona sua condição de (arte)fato, para se tornar também ritual dialógico entre ancestrais e deuses, testemunhos de seres, espíritos e forças da natureza que transcendem o homem. Além disso, a forma com que o filme se estabelece tensiona um choque com o melodrama maneirista ao se confrontar com as imagens do filme *A Missão de Roland Joffé*. Não se pode estabelecer uma equivalência na abordagem narrativa e estética da visão do colonizador que perpetua a visão dos jesuítas e da igreja católica a partir do melodrama épico e romântico. É preciso desmontar esse ponto de vista, e é preciso combater a forma como essas narrativas de redenção cristã fundadas no artifício da linguagem, se estabelecem em detrimento da concepção perene e imaterial da história dos povos indígenas.

Outros filmes se ocuparam dessa tarefa de produção de provas contra as forças autoritárias do estado brasileiro alcançando diversos outros atores e movimentos sociais. Em *Taego Áwa* (2017) de Marcela Borela e Henrique Borela, ao compor minuciosamente os relatórios para a demarcação das terras dos Avá Canoeiros na Ilha do Bananal; em *Parque Oeste* (2018) de Fabiana Assis, e nos filmes de Dácia Ibiapina em que as imagens e testemunhos são convertidos em provas contra a criminalização de membros dos movimentos sociais; e também no trabalho de Anita Leandro em *Retratos de Identificação* (2014), peça que dá corpo às evidências da tortura servindo como importante documento dentro da Comissão da Verdade revelando os cadáveres e fantasmas dos crimes cometidos pela ditadura brasileira. São novos processos em que a militância encontra uma linguagem de intervenção mais efetiva no real.

SUBVERSÕES PERIFÉRICAS: INTERROGAR AS IMAGENS

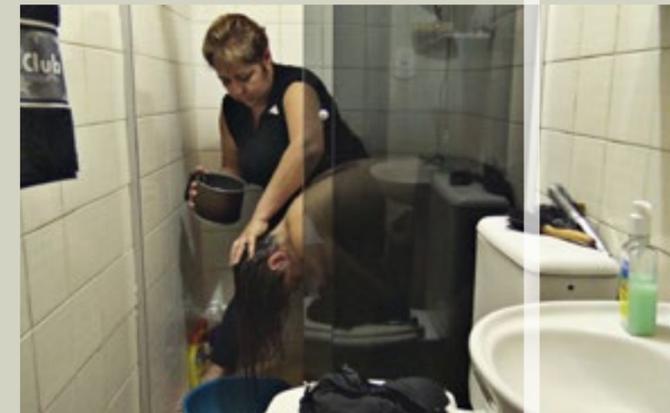
O caso de *Filme de Aborto* (2016) pode ser analisado como a recusa da recusa. Primeiro, pois não é um filme que se constrói a partir das subjetividades, não é um filme que quer humanizar personagens e recusar estereótipos, ainda que, com efeito, isso se resolva em outras camadas. Segundo, pois é um filme que nos seus curtos circuitos entre sons e imagens, na sua porção anarco-ensaística, não quer dar conta de individualidades, mas de um estado de sensações, opressões e inflexões coletivas, que falam mais pelo todo

do que pelas partes. Ainda que existam personagens que pareçam centrais dentro das imagens, eles não são pelos sons, pelos diálogos. As vozes dos personagens não são deles, pois são de muitos outros. Esse dispositivo de despersonalização dos dramas vividos pelos personagens, e pela rarefação da narrativa em que eles estão postos colocam questões que atravessam conceitos em torno do proletariado, do trabalho e das opressões e violências que incidem sobre os corpos da periferia, mas esses conceitos não são dados como norte, mas como inadequação a uma realidade um tanto mais complexa.

Se é possível aproximar o filme de Lincoln Péricles aos trabalhos de Godard com o Grupo Dziga Vertov, é importante pensar essa aproximação a partir das inversões operadas. Aqui, não cabe a ele o papel de intelectual burguês do qual Godard se assumia e buscou se distanciar, mas sim o olhar do intelectual da periferia atravessado por debates e conceitos ideológicos que são tencionados do seu ponto de vista interno. Nesse sentido, por mais que *Filme de Aborto* se aproxime do ensaísmo revolucionário de filmes como *Vent D'est* (1970) ou *Tout Va Bien* (1972), codirigido por Jean-Pierre Morin, essa referência se dá mais como fagulha para uma subversão que é reiteradamente questionada a partir dos múltiplos pontos de vistas, pontos cegos, do fora de campo, do fabular, da contradição e do pertencimento, do que como fim em si mesmo. Filme de Aborto recorre portanto à invenção a partir do precário, da liberdade a partir da contenção.

Vermelha (2019), filme de Getúlio Ribeiro, surge então como algo que transita por essas experiências todas (sobretudo ao legado trazido pelos filmes de André Novais, mas também de alguns curtas ficcionais de Lincoln Péricles), seja pela resignificação de elementos dos afetos e do fabular, do fantástico, do soturno. Algo que também faria *Tremor Iê* (2018), de Elena Meirelles e Lívia de Paiva, ao estabelecer um diálogo e uma cisão por exemplo com os filmes de Adirley Queirós. Ou seja, são ambos filmes que respondem a obras já incisivamente representativas de seu tempo.

No caso de *Vermelha*, essa subversão está ligada sobretudo à representação dos afetos, abandonando de forma visceral uma abordagem impressionista dos filmes de Novais – investidos num maneirismo que revisita uma certa fixidez prosaica de Ozu amalgamada pela crueza minimalista de Charles Burnett. Getúlio, mais interessado nos estilhaços do que nos painéis, abraça o precário, a contingência, a instabilidade, se aproximando mais de um jogo caótico do cotidiano, mais próximo do cinema de Ozualdo Candeias, por se permitir livre com seu jogo de pontos de vistas, seus movimentos de câmeras, sua meta experiência e



sensorialidade, seu desejo por uma abstração desse afetos, mais do que suas modulações. Assim como em *Candeias*, os personagens de *Vermelha* se fixam numa superfície, mobilizados apenas pelas ações e pelos movimentos que seus corpos se propõem a fazer diante das interferências dramáticas que os mobilizam.



Esse espectro disruptivo da história do cinema brasileiro, e do cinema latino americano que ronda os filmes que compõem esse olhar, evidencia um desejo de reencontro com um cinema mais vinculado às nossas particularidades, que traduz em linguagem nossas diferenças e condições elementares. Retoma debates importantes trazidos ao longo dos anos 60 e 70 sobre a identidade do cinema brasileiro, e latino americano, abrindo no presente novas trincheiras, que demarcam nossa consciência crítica enquanto reféns do colonialismo e enquanto habitantes do terceiro mundo. Nesse sentido, são filmes que respondem ou atualizam as revisões críticas em torno do cinema revolucionário, e nesse sentido ao definir as bases do cinema tricontinental Glauber parece tão vivo hoje: “O cineasta do terceiro mundo, não deve ter medo de ser primitivo. Será *naif* se insistir em imitar a cultura dominante. Também será *w se se* fizer patrioteiro! Deve ser antropofágico, fazer de maneira que o povo colonizado pela estética comercial/popular (Hollywood), pela estética populista demagógica (Moscou), pela estética burguesa/artística (Europa) possa ver e compreender estética revolucionária/popular que é o único objetivo que justifica a criação tricontinental. Mas também é necessário criar essa estética.”¹

^ *Vermelha*
^ *Filme de aborto*

¹ ROCHA, Glauber. Das sequóias às palmeiras 70. In. *Revolução do Cinema Novo*, pp. 236-237.



JÁ VISTO, JAMAIS VISTO

de Andrea Tonacci Brasil, 2013, 54 min, 18 anos

Um diálogo entre as memórias de um autor e as imagens que filmou e guardou ao longo de 50 anos de atividade cinematográfica. Segmentos de vida nunca exibidos, nunca revistos e nunca editados. Uma reflexão sobre imagens que permaneceram à margem da memória, e de memórias à beira do esquecimento.

direção, roteiro | Andrea Tonacci *fotografia adicional* | Mark Perlmann *montagem* | Cristina Amaral *empresa produtora* | Aroeira



TAVA, A CASA DE PEDRA

de Vincent Carelli, Patricia Ferreira Brasil, 2012, 78 min, livre (Keretxu), Ariel Duarte Ortega, Ernesto Ignacio de Carvalho

Memória, mito e história Mbya-Guarani sobre as reduções jesuíticas e a guerra guaranítica do século XVII no Brasil, Paraguai e Argentina.

direção | Vicent Carelli, Patricia Ferreira (Keretxu), Ariel Duarte Ortega, Ernesto Ignacio de Carvalho *empresa produtora* | Vídeo nas Aldeias *fotografia* | Vicent Carelli, Patricia Ferreira (Keretxu), Ariel Duarte Ortega, Ernesto Ignacio de Carvalho *montagem* | Tita (Tatiana Soares de Almeida)



VERMELHA

de Getúlio Ribeiro Brasil, 2019, 78 min, 12 anos

Dois homens viajam até região rural em busca de uma antiga raiz atingida por um raio. Enquanto eles extraem a raiz, Beto auxilia Gaúcho na reforma do telhado de sua casa, que passa a ser ameaçada diariamente por dívidas em atraso.

direção, roteiro | Getúlio Ribeiro *produção* | Dafuq Filmes *fotografia* | Larry Machado *montagem* | Getúlio Ribeiro, Luciano Evangelista *elenco* | Osvaldo Marques "Gaúcho", Carlos Alberto Ferreira "Beto", Débora Marques, Maria Divina Ribeiro, Jonatas Borges, Emerson Alves, Vasconcelos Neto, Maurício Cruz, André Luiz, Vanderlei Cardoso, Welber Lôvo, Ricardo Menezes



GUERRA DO PARAGUAY

de Luiz Rosemberg Filho Brasil, 2016, 75 min, 16 anos

Um soldado volta da Guerra do Paraguai e encontra uma trupe de teatro nos dias de hoje. Um embate entre a guerra e a arte.

direção, roteiro | Luiz Rosemberg Filho *produção* | Cavi Borges *fotografia* | Vinicius Brum *edição* | Arthur Frazão *elenco* | Patrícia Niedrmeier, Ana Abbott, Alexandre Dacosta, Chico Diaz, Francisca de Oliveira



FILME DE ABORTO

de Lincoln Péricles Brasil, 2016, 63 min, 12 anos

Proletária e proletário refletem sobre seus trabalhos e lidam com uma impossível gravidez.

direção, produção, fotografia, montagem | Lincoln Péricles *roteiro* | Talita Araujo *elenco* | Leonardo França, Nair de Lourdes

DESVIOS DO CONTEMPORÂNEO



CINEMA BRASILEIRO
— ANOS 2010 —
TO OLHARES —

CONVERSA

RAFAEL PARRODE



Pesquisador, mestrando em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP. Atuou como crítico colaborador de diversas revistas e publicações como a Revista Cinética, Revista Janela, Jornal O Popular, entre outros. É curador, produtor e realizador, nascido em Goiânia, Goiás. Produziu e programou diversas mostras de cinema e desde 2014 é um dos diretores artísticos e coordenador de programação internacional do Fronteira Festival. Na Barroca Filmes, produziu vários curtas e longas-metragens, entre eles Taego Áwa (2016) e Mascarados (2020). Dirigiu os curtas Bom Dia Santa Maria (2019), cuja estreia ocorreu na 23.ª Mostra de Cinema de Tiradentes, e Memby, exibido dentro da mostra Pardi di Domani do Festival de Locarno 2020, e premiado como melhor curta brasileiro no Olhar de Cinema.

MARCELO RIBEIRO



Professor de História e Teorias do Cinema e do Audiovisual, na Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Coordena o grupo de pesquisa Arqueologia do Sensível (<http://www.arqueologiadodosensivel.ufba.br/>), desenvolvendo e orientando pesquisas sobre imagem, história e direitos humanos, entre outros temas. É também autor e editor do incinerrante (<https://www.incinerrante.com>).

PATRICIA MOURÃO



Pós-doutoranda no Departamento de Artes Visuais da Universidade de São Paulo e doutora em cinema também pela USP. Sua prática e pesquisa é voltada para cinema experimental e filmes de artista, com foco em narrativas e contra narrativas da história da arte. Programou mostras de cinema no Brasil e no exterior de realizadores como Andrea Tonacci (Centre Georges Pompidou, 2017), Jonas Mekas (CCBB, 2013) e Harun Farocki (Cinemateca Brasileira, 2010). Editou publicações sobre artistas como David Perlov, Pedro Costa, Straub-Huillet e Jonas Mekas. Seus textos já apareceram em revistas como Zum, Select, Film Quarterly e Framework Journal.

2011 2020

O MERCADO DE CINEMA NO BRASIL 2011-2020

Quem tenta escrever em 2021 um balanço sobre o mercado de cinema no Brasil e do filme brasileiro nos últimos 10 anos tomando por base os dados coletados nas salas de cinema, inevitavelmente se verá frente a um dilema fundamental: como colocar o ano de 2020 numa tabela de indicação de tendências e de curvas anuais uma vez que a pandemia do coronavírus mexeu com essa parte do mercado de forma especialmente dramática? A esta pergunta, caso decidíssemos que deveria ser algo tratado como um fenômeno extraordinário e sazonal, poderíamos responder simplesmente retirando este ano da leitura em curvas de tendências. No entanto, enquanto escrevemos os textos deste catálogo no mês de março de 2021, ainda

inteiramente mergulhados na pandemia, as maneiras como este processo vai alterar o futuro do mercado das salas de exibição parece já claramente mais duradoura do que algo que seria apenas uma crise pontual de um ano específico, como foi tratado por boa parte do mercado ao longo do ano passado. Por isso, se buscamos projetar o futuro a partir desse processo anterior, o fato é que a situação nebulosa acerca da questão sanitária impede fazer qualquer prognóstico mais sério. A verdade é que este mercado foi alterado de forma permanente a partir de 2020, e qualquer visão de futuro passará por fatores totalmente distintos de períodos anteriores.

Ainda assim, tendo essa consciência, até podemos olhar para os movimentos do mercado de salas entre 2011-2019, e ver ali algumas tendências e indicações interessantes. Um exemplo é o fato de que em 2019 o Brasil havia batido o recorde de número de salas de cinema em operação: a década manteve a tendência de crescimento observada nos anos 2000, e se neste período anterior havíamos ido de 1620 em 2001 para 2200 salas em 2010, em 2019 chegamos pela primeira vez na história a 3500 salas de cinema em operação. No entanto, enquanto essa curva do número de salas se manteve ascendente em todo o período, por outro lado, o total de bilhetes vendidos, que seguiu

também crescendo ano a ano até 2016, a partir de 2017 acontece uma virada e a curva vai no caminho oposto ao visto no número de salas (importante dizer que, ainda que 2019 tenha tido mais espectadores do que 2017 e 2018, não chegou aos números de 2015 ou 2016, os maiores da história). Ou seja: se seguíamos um processo de aumento do parque exibidor até 2019, o público já não acompanhava esse crescimento, pelo menos da mesma maneira constante.

Trata-se de uma observação interessante pois mostra o quanto é preciso lembrar que alguns movimentos anteriores já indicavam projeções que, se foram radicalizadas de maneira impossível de prever anteriormente pela situação da pandemia, ainda assim se tratavam de alguns fenômenos já bastante previsíveis. Entre eles, por óbvio, devemos citar acima de todos a entrada no jogo das plataformas de streaming, que alteram de maneira radical os hábitos dos espectadores de produtos audiovisuais. Se o domínio das mesmas sobre a atenção do espectador se radicaliza com a pandemia, com boa parte da população em isolamento nas suas casas e as salas de cinema ou totalmente fechadas ou com muitas limitações,

antes mesmo desse momento o seu crescimento geométrico ao longo da década já era notável, sendo que um serviço como o Netflix, por exemplo, já contava com quase 17 milhões de assinantes no Brasil, ultrapassando a totalidade dos usuários de TV a cabo, por exemplo. Com a entrada no jogo da Disney Plus no final do ano de 2020, a expansão das ofertas e do modelo de negócio da Globoplay e a iminente entrada de novos players no mercado em breve, como a HBO Max, não resta mais dúvidas de que é nesse campo em que boa parte do futuro não só da audiência, mas inclusive da produção de conteúdos audiovisuais vai se dar. Infelizmente, porém, a coleta dos dados nesse mercado é bem mais nebulosa, pois depende das próprias empresas fazerem divulgação destes, a qual em geral é pouco transparente, por exemplo, para medir sucessos individuais de alguns títulos e movimentos mais amplos do espectador. Nesse sentido, não seria exagero supor que talvez a década de 2010 vá ser a última em que fará sentido usar a coleta de dados a partir dos números que cada título atingia nas salas de cinema para fins da aferição de sucessos individuais, o que cria um desafio futuro para os pesquisadores e analistas desse tipo de movimento.

Enquanto esse momento se aproxima, por enquanto ainda podemos olhar os números que temos especificamente sobre os filmes brasileiros nas

bilheterias da década, podemos perceber algumas coisas. Em termos do total de ocupação do mercado, o chamado *market share* brasileiro transitou dos 9,6% de 2017 aos 18,6% de 2013, ficando em média com algo entre 13-14%. Números que foram inferiores aos momentos de maior sucesso na década anterior, em especial o ano de 2003 (que continua sendo o recorde do período pós-retomada). No entanto, se olharmos para o Top 20 dos filmes brasileiros da década notaremos que os maiores sucessos do mercado no período da década ficaram radicalmente limitados a dois gêneros: as comédias e os filmes religiosos, particularmente relacionados ao universo evangélico.

Quanto ao primeiro gênero, não chega a ser uma novidade já que, historicamente, são muito fortes nas bilheterias nacionais em vários países – ainda assim vale notar que aparecem no Brasil de forma mais dominante numericamente falando no período, com dezesseis dos vinte títulos. Só a título de comparação, vale lembrar que a lista dos Top 20 da década de 2000

tinha títulos como *Tropa de Elite 1 e 2*, *Carandiru*, *Cazuza, Olga* ou *2 Filhos de Francisco*. Além desse domínio radical, vale observar como esse período mais recente do gênero apresenta algumas características particulares: a criação de franchises de sucesso, havendo quatro com mais de um título na lista (*Minha Mãe é uma Peça*, *Até que a Sorte nos Separe*, *De Pernas pro Ar*, *Meu Passado me Condena*); a origem da maior parte dos materiais em peças de teatro, programas de TV ou livros de sucesso anterior (sendo *Até que a Sorte nos Separe* a exceção); a repetição de nomes não só de alguns atores (Paulo Gustavo, Leandro Hassum, Ingrid Guimarães) como notadamente também de diretores, surgindo o nome de Roberto Santucci impressionantes sete vezes na lista de vinte filmes (mas também Susana Garcia, Cesar Rodrigues e Julia Rezende têm mais de um filme cada). Já o fenômeno do cinema religioso, embora já aparecesse nos anos 2000 com filmes voltados para temas católicos ou espíritas (*Nosso Lar*, *Chico Xavier*, *Maria*), nos anos 2010 apresenta características próprias, como: todos os três filmes foram dirigidos por Alexandre Avancini, e têm origem em materiais ou já apresentados na TV Record (caso de *Os dez mandamentos*) ou são biografias do bispo da Igreja Universal e dono desta mesma rede de TV (*Nada a perder 1 e 2*). Para além dessa repetição que estabelece uma relação direta com uma emissora e

uma determinada religião (a evangélica), é importante dizer que os números de ingressos vendidos que são citados foram foco de várias matérias na imprensa sobre representarem efetivamente o mesmo número de espectadores em salas, já que foram comprovadas inúmeras operações de compras maciças de ingressos por representantes de igrejas pelo Brasil todo, os quais foram distribuídos aos fiéis mas, nem sempre, resultaram na efetiva ocupação dos assentos nas salas.

Se as comédias e estes três fenômenos religiosos dominaram as bilheterias de maneira radical (o vigésimo filme da lista, *Fala sério mãe!*, representa um único filme voltado para o público infanto-juvenil, anteriormente e por décadas uma das maiores forças na bilheterias nacionais), cabe perguntar: e os outros filmes? Nesse sentido, um dado muito relevante é que o cinema brasileiro lançou filmes em número total de títulos como nunca antes na história: passou de cem títulos ao ano em sete dos anos da década, chegando ao recorde histórico de 183 em 2018. No entanto, é impossível citar esse número, seguramente produto tanto do aumento do investimento público quanto do barateamento das estruturas de produção no tempo do digital, sem notar que a imensa maioria desses

filmes ficou num universo bem abaixo dos cinquenta mil ingressos vendidos. Se é fato que houve no período alguns casos de sucesso que foram além das expectativas iniciais (como *O Palhaço* em 2011, que chegou próximo de 1,5 milhão de espectadores; ou *Bacurau*, em 2019, chegando perto dos 800 mil, para ficar em dois títulos nos extremos da década), parece claro que a dimensão do total de títulos lançados frente aos números individuais de espectadores ou ao dado do market share nos indicaria que possivelmente uma porção grande desses lançamentos já não fazia muito sentido se voltado para o universo das salas de cinema. Se essa realidade tende a se radicalizar no futuro incerto desse segmento nos tempos pós-COVID, resta ver quais outras maneiras podem ser encontradas para circular essas obras, uma vez que o universo do streaming também tem inúmeras limitações quanto à variedade das obras ali exibidas.

OS 20 MAIORES PÚBLICOS DE FILMES NACIONAIS NOS CINEMAS NO

PERÍODO 2011-2020

- | | |
|---|--|
| 1º NADA A PERDER (2018)
Direção: Alexandre Avancini
11.985.261 espectadores | 11º DE PERNAS PRO AR (2011*)
Direção: Roberto Santucci
3.563.723 espectadores |
| 2º MINHA MÃE É UMA PEÇA 3 (2019)
Direção: Susana Garcia
11.808.616 espectadores | 12º ATÉ QUE A SORTE NOS SEPARE (2012)
Direção: Roberto Santucci
3.435.824 espectadores |
| 3º OS DEZ MANDAMENTOS – O FILME (2016)
Direção: Alexandre Avancini
11.261.270 espectadores | 13º ATÉ QUE A SORTE NOS SEPARE 3 (2015)
Direção: Roberto Santucci e Marcelo Braz
3.329.770 espectadores |
| 4º MINHA MÃE É UMA PEÇA 2 (2016)
Direção: César Rodrigues
9.320.359 espectadores | 14º VAI QUE COLA - O FILME (2015)
Direção: Cesar Eduardo Rodrigues
3.317.275 espectadores |
| 5º NADA A PERDER 2 (2019)
Direção: Alexandre Avancini
6.078.971 espectadores | 15º MEU PASSADO ME CONDENA (2013)
Direção: Julia Rezende
3.171.446 espectadores |
| 6º MINHA VIDA EM MARTE (2018)
Direção: Suzana Garcia
5.338.584 espectadores | 16º CILADA.COM (2011)
Direção: José Alvarenga Jr.
3.020.337 espectadores |
| 7º DE PERNAS PRO AR 2 (2012)
Direção: Roberto Santucci
4.794.658 espectadores | 17º FALA SÉRIO, MÃE! (2017)
Direção: Pedro Vasconcelos
3.018.024 espectadores |
| 8º MINHA MÃE É UMA PEÇA: O FILME (2013)
Direção: André Pellenz
4.604.505 espectadores | 18º VAI QUE DÁ CERTO (2013)
Direção: Maurício Farias
2.751.599 espectadores |
| 9º ATÉ QUE A SORTE NOS SEPARE 2 (2013)
Direção: Roberto Santucci
3.988.386 espectadores | 19º MEU PASSADO ME CONDENA 2 (2015)
Direção: Julia Rezende
2.649.304 espectadores |
| 10º LOUCAS PRA CASAR (2015)
Direção: Roberto Santucci
3.779.702 espectadores | 20º OS FAROFEIROS (2018)
Direção: Roberto Santucci
2.629.466 espectadores |

Fonte: Filme B

* O filme foi lançado no dia 31/12/2010, tendo feito, portanto, a quase totalidade de seu público em 2011

PRINCIPAIS PREMIAÇÕES DO CINEMA BRASILEIRO 2011-2020

FILMES VENCEDORES DO GRANDE PRÊMIO DO CINEMA BRASILEIRO

LONGA-METRAGEM - FICÇÃO LONGA-METRAGEM - DOCUMENTÁRIO

2011
TROPA DE ELITE 2: O INIMIGO AGORA É OUTRO Direção: José Padilha

O HOMEM QUE ENGARRAFAVA NUVENS
Direção: Lírio Ferreira

2012
O PALHAÇO Direção: Selton Mello
LIXO EXTRAORDINÁRIO
Direção: João Jardim, Karen Harley e Lucy Walker

2013
GONZAGA: DE PAI PRA FILHO
Direção: Breno Silveira
RAUL – O INÍCIO, O FIM E O MEIO
Direção: Walter Carvalho

2014
FAROESTE CABOCLO
Direção: René Sampaio
A LUZ DO TOM
Direção: Nelson Pereira dos Santos

2015
O LOBO ATRÁS DA PORTA
Direção: Fernando Coimbra
BRINCANTE Direção: Walter Carvalho

2016
QUE HORAS ELA VOLTA?
Direção: Anna Muylaert
CHICO – ARTISTA BRASILEIRO
Direção: Miguel Faria Jr.

2017
AQUARIUS Direção: Kleber Mendonça Filho
Longa - Documentário: Empate entre
CINEMA NOVO Direção: Eryk Rocha
**MENINO 23 – INFÂNCIAS PERDIDAS
NO BRASIL** Direção: Belissário Franca

2018
BINGO: O REI DAS MANHÃS
Direção: Daniel Rezende
DIVINAS DIVAS Direção: Leandra Leal

2019
BENZINHO Direção: Gustavo Pizzi
EX-PAJÉ Direção: Luiz Bolognesi

2020
BACURAU Direção: Kleber Mendonça
Filho e Juliano Dornelles
**ESTOU ME GUARDANDO PARA
QUANDO O CARNAVAL CHEGAR**
Direção: Marcelo Gomes

GANHADORES DO PRÊMIO DE MELHOR LONGA-METRAGEM NOS PRINCIPAIS FESTIVAIS BRASILEIROS (SEMPRE SEGUNDO O JÚRI OFICIAL)

FESTIVAL DE BRASÍLIA

2011
HOJE
Direção: Tata Amaral

2012
Longa-Metragem - Ficção
Empate entre
ELES VOLTAM
Direção: Marcelo Lordello
ERA UMA VEZ EU, VERÔNICA
Direção: Marcelo Gomes
Longa-Metragem - Documentário
OTTO
Direção: Cao Guimarães

2013
Longa-Metragem - Ficção
EXILADOS DO VULCÃO
Direção: Paula Gaitán
Longa-Metragem - Documentário
O MESTRE E O DIVINO
Direção: Tiago Campos Torres

2014
BRANCO SAI, PRETO FICA
Direção: Adirley Queirós

2015
BIG JATO
Direção: Cláudio Assis

2016
A CIDADE ONDE ENVELHEÇO
Direção: Marília Rocha

2017
ARÁBIA
Direção: Affonso Uchôa e João Dumans

2018
TEMPORADA
Direção: André Novais Oliveira

2019
A FEBRE
Direção: Maya Da-Rin

2020
POR ONDE ANDA MAKUNAÍMA?
Direção: Rodrigo Séllos

FESTIVAL DE GRAMADO

2011
UMA LONGA VIAGEM
Direção: Lúcia Murat

2012
COLEGAS
Direção: Marcelo Galvão

2013
TATUAGEM
Direção: Hilton Lacerda

2014
A ESTRADA 47
Direção: Vicente Ferraz

2015
AUSÊNCIA
Direção: Chico Teixeira

2016
BARATA RIBEIRO, 716
Direção: Domingo Oliveira

2017
COMO NOSSOS PAIS
Direção: Laís Bodanzky

2018
FERRUGEM
Direção: Aly Muritiba

2019
PACARRETE
Direção: Allan Deberton

2020
KING KONG EN ASUNCIÓN
Direção: Camilo Cavalcante

FESTIVAL DO RIO

LONGA-METRAGEM - FICÇÃO LONGA-METRAGEM - DOCUMENTÁRIO

2011
A HORA E A VEZ DE AUGUSTO MATRAGA
Direção: Vinicius Coimbra

AS CANÇÕES
Direção: Eduardo Coutinho

2012
O SOM AO REDOR
Direção: Kleber Mendonça Filho
HÉLIO OITICICA
Direção: Cesar Oiticica Filho

2013 Empate entre
DE MENOR
Direção: Caru Alves de Souza
O LOBO ATRÁS DA PORTA
Direção: Fernando Coimbra
**HISTÓRIAS DE ARCANJO: UM
DOCUMENTÁRIO SOBRE TIM LOPES**
Direção: Guilherme Azevedo

2014
SANGUE AZUL
Direção: Lírio Ferreira
À QUEIMA ROUPA
Direção: Theresa Jessouroun

2015
BOI NEON
Direção: Gabriel Mascaro
OLMO E A GAIVOTA
Direção: Lea Glob e Petra Costa

2016
FALA COMIGO
Direção: Felipe Sholl
A LUTA DO SÉCULO
Direção: Sérgio Machado

2017
AS BOAS MANEIRAS
Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra
PIRIPKURA
Direção: Bruno Jorge, Mariana Oliva e
Renata Terra

2018
TINTA BRUTA
Direção: Marcio Reolon e Filipe Matzembacher
TORRE DAS DONZELAS
Direção: Susanna Lira

2019
FIM DE FESTA
Direção: Hilton Lacerda
RESSACA
Direção: Vincent Rimbau e Patrizia Landi

2020 o festival não foi realizado nesse ano

É TUDO VERDADE

COMPETIÇÃO BRASILEIRA DE LONGAS

2011
DOIS TEMPOS
Direção: Arthur Fontes e Dorrit Harazim

2012
MR. SGANZERLA - OS SIGNOS DA LUZ
Direção: Joel Pizzini

2013
MATARAM MEU IRMÃO
Direção: Cristiano Burlan

2014
HOMEM COMUM
Direção: Carlos Nader

2015
A PAIXÃO DE JL
Direção: Carlos Nader

2016
O FUTEBOL
Direção: Sergio Oksman

2017
CIDADES FANTASMAS
Direção: Tyrell Spencer

2018
AUTO DE RESISTÊNCIA
Direção: Natasha Neri e Lula Carvalho

2019
CINE MARROCOS
Direção: Ricardo Calil

2020
LIBELU – ABAIXO A DITADURA
Direção: Diógenes Muniz

MOSTRA DE TIRADENTES - MOSTRA AURORA*

2011
OS RESIDENTES
Direção: Tiago Mata Machado

2012
A CIDADE É UMA SÓ?
Direção: Adirley Queirós

2013
OS DIAS COM ELE
Direção: Maria Clara Escobar

2014
A VIZINHANÇA DO TIGRE
Direção: Affonso Uchôa

2015
**MAIS DO QUE EU POSSA ME
RECONHECER**
Direção: Allan Ribeiro

2016
**JOVENS INFELIZES OU UM HOMEM QUE
GRITA NÃO É UM URSO QUE DANÇA**
Direção: Thiago B. Mendonça

2017
BARONESA
Direção: Juliana Antunes

2018
BAIXO CENTRO
Direção: Ewerton Belico e Samuel Marotta

2019
VERMELHA
Direção: Getúlio Ribeiro

2020
CANTO DOS OSSOS
Direção: Jorge Polo e Petrus de Bairros

* Seção competitiva voltada para cineastas em início de carreira em longa-metragem. Nas edições de 2011 e 2012 eram aceitas inscrições de quem havia realizado até dois longas-metragens. A partir da edição de 2013, esse número saltou para três.

VENCEDORES DO PRÊMIO ABRACCINE (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE CINEMA) NA CATEGORIA MELHOR LONGA-METRAGEM BRASILEIRO

2011
TRANSEUNTE
Direção: Eryk Rocha

2012
FEBRE DO RATO
Direção: Cláudio Assis

2013
O SOM AO REDOR
Direção: Kleber Mendonça Filho

2014
O LOBO ATRÁS DA PORTA
Direção: Fernando Coimbra

2015
QUE HORAS ELA VOLTA?
Direção: Anna Muylaert

2016
AQUARIUS
Direção: Kleber Mendonça Filho

2017
MARTÍRIO
Direção: Vincent Carelli, Ernesto de
Carvalho e Tatiana Almeida

2018
ARÁBIA
Direção: Affonso Uchôa e João Dumans

2019
BACURAU
Direção: Kleber Mendonça Filho

2020
SERTÂNIA
Direção: Geraldo Sarno

PARTICIPAÇÃO DOS LONGAS BRASILEIROS NOS PRINCIPAIS PRÊMIOS E FESTIVAIS INTERNACIONAIS

FILMES ENVIADOS AO **OSCAR** PARA CONCORRER A UMA VAGA NA CATEGORIA DE MELHOR FILME ESTRANGEIRO

2011
TROPA DE ELITE 2: O INIMIGO AGORA É OUTRO

Direção: José Padilha

2012
O PALHAÇO

Direção: Selton Mello

2013
O SOM AO REDOR

Direção: Kleber Mendonça Filho

2014
HOJE EU QUERO VOLTAR SOZINHO

Direção: Daniel Ribeiro

2015
QUE HORAS ELA VOLTA?

Direção: Anna Muylaert

2016
PEQUENO SEGREDO

Direção: David Schürmann

2017*
BINGO: O REI DAS MANHÃS

Direção: Daniel Rezende

2018
O GRANDE CIRCO MÍSTICO

Direção: Cacá Diegues

2019**
A VIDA INVISÍVEL

Direção: Karim Ainouz

2020
BABENCO - ALGUÉM TEM QUE OUVIR O CORAÇÃO E DIZER: PAROU

Direção: Bárbara Paz

** A partir desta edição a entidade responsável pela escolha do filme brasileiro a ser indicado passou a ser a Academia Brasileira de Cinema, substituindo o modelo anterior encabeçado pelo Ministério da Cultura. Dessa maneira, a escolha deixa de ser referendada por uma entidade governamental (ainda que em geral a escolha fosse feita por uma comissão de representantes do setor, os mesmos eram indicados pelo Ministério), e passa para a equivalente brasileira da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, a organizadora do Oscar.*

*** A partir desta edição, a categoria passou a ser chamada como Melhor Filme Internacional.*

FILMES BRASILEIROS QUE OBTIVERAM INDICAÇÕES AO **OSCAR** EM CATEGORIAS FORA DO FILME ESTRANGEIRO/ INTERNACIONAL

2016
O MENINO E O MUNDO
Direção: Alê Abreu
categoria de Melhor Longa-Metragem - Animação

2020
DEMOCRACIA EM VERTIGEM
Direção: Petra Costa
categoria de Melhor Longa-Metragem - Documentário

obs: Para além do Oscar, vale destacar que o cinema brasileiro encontrou outros reconhecimentos importantes em prêmios norte-americanos, como as indicações ao Independent Spirit para Aquarius e Bacurau, ambos também presentes em listas de Top 10 de publicações importantes e outros prêmios de críticos. Ainda no Independent Spirit, Sócrates, de Alex Moratto, foi indicado ao prêmio John Cassavetes e a melhor ator em 2019. E Fernando Coimbra foi indicado ao prêmio do Sindicato dos Diretores (DGA) por um filme de estreia em longas, com O Lobo Atrás da Porta (2016).

PRESENÇA BRASILEIRA NAS SEÇÕES COMPETITIVAS PRINCIPAIS DE FESTIVAIS INTERNACIONAIS

Nos principais festivais de cinema mundial, a presença de filmes brasileiros cresceu de forma exponencial nos anos 2010 frente às duas décadas anteriores, e até por isso nesse balanço escolhemos por dar destaque aos filmes que estiveram na mostra competitiva principal de cada um deles. No entanto, em festivais como Berlim ou Roterdã quase dez longas brasileiros chegaram a participar simultaneamente nas mostras paralelas em determinados anos, e no Festival de Veneza, único em que não esteve representado na competição em nenhum ano da década, o Brasil enviou filmes com frequência à mostra Orizzonti, além de outras mostras paralelas. Pesquisas mais amplas nesse sentido podem ser feitas nas páginas dos eventos, que possuem arquivos detalhados, e podem destacar ainda intervenções mais amplas importantes como a mostra “Soul in the Eye”, em Roterdã 2019, uma retrospectiva e balanço atual do cinema negro realizado no Brasil.

PRESENÇA BRASILEIRA NAS SEÇÕES COMPETITIVAS PRINCIPAIS DE FESTIVAIS INTERNACIONAIS

BERLIM

2014
PRAIA DO FUTURO
Direção: Karim Ainouz

2017
JOAQUIM
Direção: Marcelo Gomes

2020
TODOS OS MORTOS
Direção: Caetano Gotardo e Marco Dutra

CANNES

2016
AQUARIUS
Direção: Kleber Mendonça Filho

2019
BACURAU
Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles
(vencedor do Prêmio do Júri em empate com o filme francês *Les Misérables*, de Ladj Ly)

2020*
CASA DE ANTIGUIDADES
Direção: João Paulo Miranda Maria
* Devido à pandemia de Covid-19, não houve edição presencial do festival, mas foi divulgada uma lista com a seleção oficial, na qual não constou divisão entre a Competição Oficial, a Un Certain Regard e outras seções do evento

LOCARNO

2013
EDUCAÇÃO SENTIMENTAL
Direção: Júlio Bressane

2014
VENTOS DE AGOSTO
Direção: Gabriel Mascaro
(recebeu uma menção especial do júri oficial)

2015
O FUTEBOL Direção: Sergio Oksman

2017
AS BOAS MANEIRAS
Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra
(vencedor do prêmio do Prêmio Especial do Júri)

2019
A FEBRE
Direção: Maya Da-Rin
(vencedor do prêmio de Melhor Ator para Regis Myrupu pelo júri oficial)

ROTerdã

2011
O Céu Sobre os Ombros
Direção: Sérgio Borges

2012
O SOM AO REDOR SUDOESTE
Direção: Kleber Mendonça Filho
Direção: Eduardo Nunes

2014
CASA GRANDE RIOCORRENTE
Direção: Felipe Barbosa
Direção: Paulo Sacramento

2016
A CIDADE ONDE ENVELHEÇO
Direção: Marília Rocha

2017
ARÁBIA
Direção: Affonso Uchôa e João Dumans

2018
MORMAÇO
Direção: Marina Meliande

2019
NO CORAÇÃO DO MUNDO
Direção: Gabriel Martins e Maurílio Martins

2020
DESTERRO
Direção: Maria Clara Escobar

SAN SEBASTIÁN

2019
PACIFICADO – Direção: Paxton Winters
(vencedor do prêmio de Melhor Filme pelo júri oficial)

SUNDANCE

WORLD CINEMA – FICÇÃO

2012
A BUSCA
Direção: Luciano Moura

2015
QUE HORAS ELA VOLTA?
Direção: Anna Muylaert (vencedor do Prêmio Especial do Júri pela atuação das atrizes Camila Márdila e Regina Casé)

2017
NÃO DEVORE MEU CORAÇÃO
Direção: Felipe Bragança

2018
BENZINHO FERRUGEM
Direção: Gustavo Pizzi
Direção: Aly Muritiba

2019
DIVINO AMOR
Direção: Gabriel Mascaro

WORLD CINEMA – DOCUMENTÁRIO

2019
DEMOCRACIA EM VERTIGEM
Direção: Petra Costa

TORONTO

Seção competitiva internacional Platform, criada em 2015
2015
BOI NEÓN
Direção: Gabriel Mascaro

VENEZA

Não houve

OUTRAS PREMIAÇÕES DE DESTAQUE EM FESTIVAIS INTERNACIONAIS

Listamos abaixo alguns prêmios importantes ganhos por filmes brasileiros em mostras paralelas dos festivais citados na seção anterior (só listamos prêmios principais, mas houve vários paralelos, como o Teddy Award em Berlim, entre outros), assim como alguns prêmios importantes em outros festivais, mas vale dizer que os filmes brasileiros se espalharam e ganharam prêmios em inúmeros festivais de médio porte por todo o mundo, do Japão (onde Nise ganhou o prêmio principal em 2015 no Festival de Tóquio) à Coreia (onde Rifle venceu o Festival de Jeonju em 2017), passando por todos os continentes, com destaque a festivais focados no cinema latino como Havana, Toulouse ou Biarritz. Essa lista abaixo, portanto, é apenas um ponto de partida, de forma alguma exaustivo.

2013
UMA HISTÓRIA DE AMOR E FÚRIA
Direção: Luiz Bolognesi
venceu o **Festival de Annecy**

O LOBO ATRÁS DA PORTA
Direção: Fernando Coimbra
venceu a mostra *Horizontes Latinos*, do **Festival de San Sebastián**

2014
O MENINO E O MUNDO
Direção: Alê Abreu
venceu o **Festival de Annecy**

2015
BOI NEON
Direção: Gabriel Mascaro
venceu o Prêmio Especial do Júri na mostra *Orizzonti*, do **Festival de Veneza**

2018
AZOGUE NAZARÉ
Direção: Tiago de Melo
venceu a mostra *Bright Future*, do **Festival de Roterdã**

2019
A VIDA INVISÍVEL
Direção: Karim Ainouz
venceu a mostra *Un Certain Regard*, do **Festival de Cannes**

Assim como fizemos no catálogo da mostra CINEMA BRASILEIRO: ANOS 2000, nos pareceu um exercício interessante fazer uma contagem do número de filmes múltiplos dirigidos por alguns cineastas ao longo dos anos 2010. Ao fazermos esse levantamento e colocarmos ao lado de algumas conclusões tiradas acerca dos caminhos da produção audiovisual, pudemos notar uma série de repetições e alguns dados novos da nova década.

Uma repetição importante a ser notada é a de que, nos números mais altos (a partir de 7 longas na década) uma mesma duplicidade se mostrou: de um lado, cineastas que usam métodos de filmagem muito baratos e radicalmente independentes, quase nunca utilizando o timing típico das captações de recurso ou aprovações em edital; de outro, cineastas representando o espectro oposto a este, o mais industrial/comercial, onde a realização se monta por operações financeiras com apoios de múltiplos grandes players (*majors*, Globo Filmes, grandes produtoras).

Novamente, e curiosamente com os mesmos 14 longas do que o ‘campeão’ dos anos 2000, o cineasta que mais filmou nesta década (Cristiano Burlan) é um representante do primeiro grupo, assim como são Cavi Borges (11, também curiosamente o mesmo número do segundo lugar nos anos 2000), Dellani Lima, Guto Parente e Evaldo Mocarzel (que havia sido o campeão com 14 nos anos 2000, e que dessa vez lançou “apenas” 7 longas). Com seis longas nos dez anos, temos exemplos bem distintos nesse recortes, como outros três cineastas do Ceará ligados ao coletivo Alumbramento para além de Guto Parente, o maranhense Frederico Machado ou o veteraníssimo (e saudoso) Domingos Oliveira, que encontra na última década da sua carreira (e no formato digital) seu momento mais numericamente produtivo.

Já no segundo grupo temos o fenômeno Roberto Santucci com os mesmos 11 longas que Cavi, assumindo o lugar que na década passada havia sido de Moacyr Góes (que nessa década realizou apenas dois longas) – fenômeno tão maior porque 7 dos seus 11 longas estiveram entre as 20 maiores bilheterias da década. No entanto, Santucci tem bem mais numerosa companhia nos anos 2010 do que Góes tinha nos anos 2000: Cris D’Amato (ex-assistente de Daniel Filho, que nos anos 2000 realizou 8 longas, e nesses anos 2010 realizou outros 4), Julia Rezende, André Pellenz e Pedro Amorim são todos nomes que realizaram entre 5 e 7 longas na maior parte com características eminentemente comerciais (e pode-se identificar assim também, ainda que por caminhos distintos, boa parte da produção de José Eduardo Belmonte e Andrucha Waddington no período, cineastas que filmaram bem mais nos anos 2010 que nos anos 2000, ainda que tenham carreiras começadas um pouco antes).

Mais uma vez, também, os documentaristas representam uma quantidade relevante da lista, o que se pode tanto entender pelos orçamentos em geral menores frente às ficções (ao menos aquelas que buscam os caminhos do financiamento mais estruturado)

como pelo aumento das linhas específicas de financiamento que atendiam o formato, através de parcerias com canais como a Globonews, Canal Curta!, Cinebrasil TV, entre outros. Assim, temos exemplos como o de Susanna Lira com 8 longas lançados na década, além do já citado Mocarzel, e outros nomes como Belisário Franca, Betse de Paula, Alex Miranda, Dea Ferraz, Marcelo Machado e Silvio Tandler, para ficarmos naqueles com 5 ou mais longas (vários cineastas dirigiram alguns documentários em meio à uma carreira híbrida, como os ‘medalhistas no pódio’ Burlan, Cavi e Dellani, mas ainda o próprio Andrucha e também Lucia Murat, Heitor Dhalia, Paula Gaitán e Rubens Rewald.

Uma novidade, porém, é que ao contrário dos anos 2000, uma série de nomes não tão inseridos nos extremos da total independência do financiamento público nem no cinema comercial industrial conseguiram fazer filmes com frequência. Podemos colocar aí a própria Lucia Murat com seus 6 longas (sendo mais um nome de longa carreira que encontra nos anos 2010 sua maior produtividade) e uma série de cineastas que apresentaram vários de seus filmes nos principais festivais de cinema pelo mundo, como são os casos de Aly Muritiba, Marco Dutra, Felipe Bragança, Felipe Barbosa, Gabriel Mascaro, Marcelo Gomes e Sérgio Machado, por exemplo. Que todos estes tenham realizado entre 4 e 5 longas numa mesma década certamente se configura num fenômeno bastante peculiar a essa década, que não só se refere a uma constância e aumento do acesso a ferramentas de financiamento para cineastas com seu perfil no Brasil, como na maior parte desses realizadores, a importância do aumento das coproduções internacionais no período, compondo uma presença significativa no orçamento de vários de seus filmes.

De fato, porém, o que houve foi um aumento geral da quantidade de produção no país, o que ajuda a entender que tenhamos multiplicado radicalmente o número de realizadores citados em cada número abaixo listado: se nos anos 2000 apenas um cineasta lançou 7 filmes, nos anos 2010 foram 5; com 6 longas, passamos de 2 para 9; com 5 longas, de 5 para 14; e finalmente, com 4 longas em dez anos, fomos de 12 para 30. Essa progressão geométrica só se faz possível porque, afinal, chegamos bem próximos dos 2000 títulos de longas realizados e exibidos ao longo da década, uma marca histórica. Muitas outras pesquisas se pode e deve fazer por dentro dessa lista, olhando nos números por estados, por exemplo, ou ainda chamando a atenção para as disparidades inúmeras: ficando na questão de gênero, notamos que dos 62 nomes listados com mais do que 4 longas dirigidos, temos 14 mulheres – ou 22% do total. Parece, e é, um número baixo. Mas talvez surpreenda (ou não) se dissermos que nos anos 2000 simplesmente não havia nenhuma mulher entre os 23 nomes que dirigiram mais do que 4 longas. Os tempos, portanto, seguem avançando. Ou ao menos o fizeram até aqui, antes da pandemia e da desestruturação da indústria patrocinada pelo governo atual do Brasil em 2021.

FILMES
14

CRISTIANO BURLAN

FILMES
7

CRIS D’AMATO
EVALDO MOCARZEL
GUTO PARENTE
JOSÉ EDUARDO BELMONTE
JULIA REZENDE

FILMES
4

ANDRÉ DA COSTA PINTO
CAIO SOH
CARLOS NADER
CLAUDIO MARQUES E
MARILIA HUGHES
DANIEL FILHO
EMILIA SILVEIRA
ERNESTO RODRIGUES
FELIPE BRAGANÇA
FELIPE BARBOSA
GABRIEL MASCARO

FILMES
11

CAVI BORGES
ROBERTO SANTUCCI

FILMES
6

ANDRUCHA WADDINGTON
BELISÁRIO FRANCA
BETSE DE PAULA
DOMINGOS OLIVEIRA
FREDERICO MACHADO
LUCIA MURAT
LUIZ PRETTI
PEDRO DIÓGENES
RICARDO PRETTI

HELENA IGNEZ
JOANA MARIANI
JORGE FURTADO
JULIO BRESSANE
LETICIA SIMÕES
LINA CHAMIE
LUIS ROSEMBERG FILHO
LUIZ CARLOS LACERDA
MARCELO GOMES
MARCUS BALDINI
MARIA AUGUSTA RAMOS

PAULO FONTENELLE
PEDRO ASBEG
PETRUS CARIRY
ROBERTO BERLINER
SÉRGIO MACHADO
TONI VENTURI
VICENTE AMORIM
VICTOR LOPES
WALTER CARVALH

FILMES
8

DELLANI LIMA
SUSANNA LIRA

FILMES
5

ALEX MIRANDA
ALY MURITIBA
ANDRÉ PELLEZ
BRUNO SAFADI
DEA FERRAZ
HALDER GOMES
HEITOR DHALIA
MARCELO MACHADO
MARCO DUTRA
PAULA GAITÁN
PEDRO AMORIM
RODRIGO ARAGÃO
RUBENS REWALD
SILVIO TENDLER

A LISTAGEM COMPLETA dos longas exibidos pela primeira vez na década fica disponível no site da mostra, em <https://www.10olhares.com/anos-2010-filmes-produzidos>

ainda que não da exibição na mostra, um resquício do gesto das edições anteriores, permitindo que algumas obras ou tendências sejam registradas, lembradas e repensadas - inclusive para que também possamos voltar a elas no futuro.

Isso pareceu fazer ainda mais sentido porque as “questões” (e não olhares) que levantamos anteriormente nos anos 90 e nos anos 2000, ao optarmos por realizar balanços quase imediatos, sempre foram endereçadas ao futuro: ou seja, não apenas queríamos condensar pontos essenciais dos anos anteriores, mas também buscávamos projetar aquelas questões para a frente – ou seja, por onde iriam elas ainda repercutir na continuidade. De alguma maneira, então, será um pouco a esse exercício que nos dedicamos aqui, agora – de novo, sem nenhuma expectativa de exaurir a produção da década, mas ao menos permitindo revisá-la por outros caminhos que complementam os olhares expostos e exibidos na mostra deste ano, e que assim como foram dez e estes dez especificamente, poderiam ter sido outros dez ou poderiam ter sido vinte ou trinta. O cinema brasileiro, ainda bem, não cabe todo numa mostra.

O CINEMA POPULAR, SEMPRE EM QUESTÃO

Por caminhos e enunciações diferentes, as mostras dos anos 90 e 2000 tentaram capturar o pulso do que foi se construindo ao longo daqueles anos como um “novo cinema popular” no Brasil, uma cinematografia que herdou tradições anteriores de tentativas de diálogo com um público amplo, mas que também deixou pela beira da estrada várias outras enquanto criava algumas novas. Podemos dizer que, nos anos 2010, constatamos um afunilamento das amplitudes do conceito de “cinema popular” – ao menos se tomarmos como régua a forma de medição mais comum até esta década (e que certamente será alterada para a próxima, ainda mais no pós-pandemia), que são os bilhetes vendidos em salas de cinema. De fato, por este caminho, se tomamos o Top 20 de bilheteria nacional como aproximação inicial, vemos que praticamente o cinema popular brasileiro se resumiu a dois gêneros: a comédia de situações, muitas vezes transportando personagens de ambientes midiático-culturais anteriores (televisivos, principalmente, mas também do teatro e literatura em alguns casos); e o cinema religioso, em sua matriz neopentecostal-evangélica. Se o primeiro esteve presente de maneira mais constante pela década e numerosa em quantidade de produtos, o segundo se consolidou sempre em dobradinha com produtos e profissionais advindos da TV Record, com poucos exemplares de resultados numéricos mais que expressivos (ainda que acompanhados pela polêmica acerca da compra de ingressos pelas igrejas e seu repasse gratuito para indivíduos – sendo muitos não utilizados na prática).

Neste panorama de concentração extrema, há nuances para entender o que foi sucesso, num exercício que também passa por olhar o que se perdeu pelo caminho como outras alternativas. No campo das comédias, por exemplo, alguns nomes se consolidaram no período, seja na frente (Paulo Gustavo, principalmente, mas também Leandro Hassum e Ingrid Guimarães), seja por trás das câmeras (Roberto Santucci, acima e mais frequentemente do que todos). No entanto, se indubitavelmente as comédias se afirmaram frente a outros universos (tendo sido responsáveis por nada menos que 17 das 20 principais bilheterias do cinema



brasileiro na década), também é verdade que a enorme repetição de alguns dos seus nomes e processos levaram a um tamanho acúmulo de filmes realizados no gênero que uma quantidade significativa deles tinha expectativas de público bem maiores do que os efetivamente atingidos. Se inegavelmente uma sensação de saturação tomou as bilheterias e distribuidores num certo momento, isso só deu mais valor a fenômenos indiscutíveis, como o do terceiro episódio da série *Minha Mãe é Uma Peça*, que nos estertores do circuito pré-pandemia se estabeleceu como a maior renda do cinema nacional de todos os tempos em valores absolutos.

Em termos de diretores realizando sucessos comerciais, um fenômeno curioso deve ser notado: essa comédia predominante como fenômeno nos anos 2010 foi realizada, principalmente, por realizadores que se afirmaram e se exercitaram eminentemente no cinema. Acima citamos Roberto Santucci como o exemplo mais óbvio, mas vários outros nomes também poderiam ser citados: para ficarmos em alguns, apenas, os de André Pellenz, Cesar Rodrigues, Pedro Amorim, Pedro Antônio, Julia Rezende, Susana Garcia, Bruno Garotti marcaram presença em vários lançamentos cada um. Isso configurou uma novidade, típica de uma década onde o financiamento de filmes comerciais encontrou um modelo (via FSA através algumas grandes produtoras/distribuidoras) que dava uma regularidade de carreira muito mais forte do que em décadas anteriores. Nesse movimento, por exemplo é que vemos como uma antiga assistente de direção de Daniel Filho (Cris D'Amato) foi responsável por muitos mais filmes no registro do sucesso comercial na década do que o próprio Daniel, que havia sido o principal nome das comédias de sucesso nas duas décadas anteriores, e que nos anos 2010 além de filmar menos, se dedicou a exercícios mais pessoais (como *Boca de Ouro* ou *O Silêncio da Chuva*). Vale comparar esse momento com alguns anteriores, onde em geral os maiores sucessos cômicos nas bilheterias vinham de profissionais com uma mais longa e constante carreira na dramaturgia televisiva (como o próprio Daniel Filho ou Guel Arraes ou José Alvarenga ou Maurício Farias): a década de 2010 afirmou, ao menos na comédia, a criação de uma geração de realizadores principalmente de cinema comercial (mesmo que com experiências eventuais na TV por parte de alguns). Vale dizer que, enquanto isso, no cinema religioso de megassucesso, a relação com a TV Record seguiu umbilical, sendo Alexandre Avancini, responsável pelas maiores telenovelas da rede, o diretor dos três filmes que integraram o Top 20 nesse recorte.

Por outro lado, se nos anos 2000 nomes como os de Hector Babenco, Fernando Meirelles, José Padilha, Sandra Werneck ou Walter Carvalho frequentaram o Top 20 de bilheterias, sendo todos realizadores com graus de reconhecimento crítico ou

trajetórias e passagens pelos grandes festivais do país e do mundo com vários de seus filmes, isso já não aconteceu nos anos 2010. Se é verdade que isso se explica em parte pelo fato de que alguns desses nomes se dedicaram na maior parte da década a realizar projetos de maior fôlego no cinema internacional (caso de Meirelles) ou no universo das séries para streaming ou TV a cabo (caso de Padilha), por outro lado não se pode negar que muitos filmes realizados com o desejo de dialogar com o grande público não chegaram a se afirmar como fenômenos de bilheteria, malgrado vultosas produções e a assinatura de nomes como Breno Silveira (que teve *Dois Filhos de Francisco* como o terceiro maior público dos anos 2000, mas não emplacou nenhum dos seus esforços dos anos 2010 como fenômeno), Mauro Lima ou Miguel Falabella, para ficarmos apenas nos realizadores com grandes fenômenos de público nas décadas anteriores como exemplo. A concentração extrema nas bilheterias entre a “comédia serial” e o fenômeno religioso, levou a que praticamente todas as tentativas de sucesso nas bilheterias por outros caminhos de comunicação se viram afastados para a margem.

De fato, alguns gêneros com considerável histórico de sucesso no cinema brasileiro como o das cinebiografias, se prestou melhor, na maior parte das vezes, utilizando possibilidades de exploração por outros caminhos: se nos anos 2000 o já citado *Dois Filhos de Francisco* teve a companhia de filmes como *Cazuza* ou *Olga* entre os maiores sucessos, via de regra esforços como *Gonzaga*, *Tim Maia*, *Elis*, *Chacrinha* ou *Hebe* encontraram resultados bem menos expressivos (quando não muito fracos) nas bilheterias, sendo porém depois destrinchados e reeditados em novos produtos híbridos (entre a ficção e o documental) exibidos como séries de TV na Rede Globo. Curiosamente uma exceção foi tanto o sucesso bem grande em salas de Somos Tão Jovens, cinebiografia de Renato Russo que não era co-realizada pela Globo Filmes, e que acabou fazendo um outro tipo de dobradinha com o sucesso de *Faroeste Caboclo*, adaptação para formato de longa da narrativa existente na canção eternizada por Russo (*Eduardo e Mônica*, filme seguinte do mesmo realizador, René Sampaio, acabou sendo um dos lançamentos cancelados em 2020 pela pandemia).

O mesmo caminho de um hibridismo com um produto de TV foi seguido também por alguns filmes com estrutura ficcional, mas baseados em fatos reais (como *Alemão*, *Xingu* e *Serra Pelada*), ou ainda com obras plenamente ficcionais e originais, como *Entre Irmãs*, do já citado Breno Silveira. Essa situação dos produtos híbridos com a TV, para além das já tradicionais adaptações para o cinema dos sucessos televisivos (que nos anos 2010 teve sucessos como *Vai que Cola* ou *Cilada.com* seguindo a trilha de *Os Normais*, mas também teve fracassos retumbantes, como a volta à vida de *Sai de Baixo* como um longa), foi testando misturas cada vez

mais indistintas entre os suportes, com ainda maior frequência a partir do momento em que as séries foram se consolidando como fenômeno hiper-presente, como em casos como *Carcereiros*, *Sob Pressão* ou *A Divisão*, já no final da década, materiais mais ou menos similares empacotados para multiplataformas. O fenômeno da internet do Porta dos Fundos, por sua vez, deu com os burros n’água na sua adaptação para o cinema de longa, mas terminou encontrando nos seus especiais de Natal via Netflix, já no final da década, seu *spin-off* mais bem-sucedido no formato mais longo. Já um caso raro de sucesso no cinema que migrou para a TV a cabo (também com sucesso ali) foi o de *Bruna Surfistinha*, que deu origem à série *Meu Nome é Bruna*. De fato, estas misturas e confusões entre formatos tendem a aumentar, ainda mais com o futuro incerto das salas de cinema no pós-pandemia.

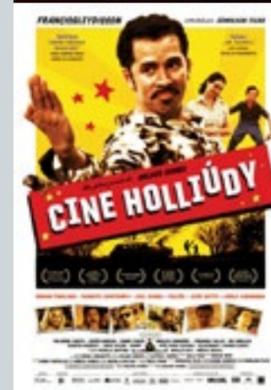
Um caso bastante único nesse sentido, e que merece seu próprio parágrafo, foi o de *Cine Holliúdy*: adaptação para o formato de longa de um curta-metragem com vasta carreira nos festivais realizado pelo seu diretor Halder Gomes, o filme passou quase um ano circulando em festivais de cinema até que seu distribuidor (a onipresente Downtown, cujo papel à frente do mercado do filme brasileiro no período, em associação com a Paris Filmes, merece um estudo à parte com outras finalidades e atenções do que esse texto) decidiu lança-lo como um fenômeno eminentemente regional, começando pelo Nordeste e em particular pelo seu Ceará de origem. Este fenômeno do cinema regional, num país continental como o Brasil, segue pouco explorado, algo ressaltado pelo sucesso eventual de produtos como a série de filmes hiper-independentes maranhenses sob a alcunha *Muleque Té Doido*: são, ainda hoje, OVNI. No entanto, o filme de Halder Gomes explodiu, não só batendo recordes na bilheteria local, como inclusive vencendo grandes blockbusters americanos na atenção do público dos multiplexes locais. Seu sucesso, ainda que não tenha sido suficientemente grande para entrar em listas como o Top 20 da década no país, foi enorme para as dimensões de seu orçamento e campanha de marketing – e, como tal, deu origem não só a uma continuação, como foi depois seguido por uma série original da Rede Globo, onde também encontrou enorme audiência. Para além da série e da continuação, seu criador Halder Gomes se cacifou realizando outros filmes com considerável repercussão, como *Os Parças* e *Shaolin do Sertão*, se consolidando como uma das mais criativas e originais vozes de um cinema comercial inconfundivelmente brasileiro.

Já no universo de um outro antigo cavalo de batalha das bilheterias nacionais, o cinema infantil, responsável por alguns dos maiores sucessos de bilheteria do cinema brasileiro entre os anos 70 e até os anos 2000 (em que alguns filmes de Xuxa ainda contavam entre os maiores sucessos), alguns materiais

retrabalhados da TV para a tela grande (como as adaptações da novela *Carrossel* ou da série de TV *Detetives do Prédio Azul*) encontraram um público fiel disposto a ir ao cinema, o mesmo acontecendo com a adaptação para o cinema com atores da Turma da Mônica, em *Laços*. No entanto, vale notar que nenhum deles chegou a estar no Top 20 de bilheterias e que nenhum material realmente original se criou com sucesso a partir do cinema, e em especial a animação infantil praticamente deixou de lado o universo das salas, se firmando nos canais da TV a cabo com séries de grande sucesso como *Show da Luna* ou *Irmão do Jorel*. Finalmente, não podemos deixar de lembrar que a década também marcou de vez a despedida de Xuxa ou dos Trapalhões, cuja refilmagem do sucesso com seus *Saltimbancos*, por exemplo, nem chegou a 100 mil espectadores no seu lançamento.

Já um gênero que passou a década prometendo se firmar na sua vertente nacional, mas que nunca fez efetivamente o salto para o sucesso *mainstream* foi o do terror-fantástico. De fato, foi uma década com muitas tentativas distintas de mergulho neste universo, desde produções maiores com grandes nomes na direção e elenco como *O Juízo*, *O Rastro* ou *Morto Não Fala*, passando por produções hiper-independentes como as do cineasta capixaba Rodrigo Aragão (que realizou nada menos que cinco longas na década) até tentativas mais no campo do cinema autoral com influências do horror, como os filmes de Gabriela Amaral Almeida, Ramon Porto Mota ou ainda filmes como *As Boas Maneiras* (este exibido aqui na mostra). Se os últimos encontraram alguma repercussão nos festivais do Brasil e fora, e os anteriores desenvolveram uma certa aura cult que os permitiu chegarem à televisão a cabo pela via dos canais mais populares com a Lei da TV a cabo, fato é que nenhum deles conseguiu quebrar nas salas de cinema o preconceito do espectador: se inúmeros filmes americanos no gênero seguem atingindo um milhão de espectadores ou mais, enquanto isso os brasileiros não passaram nem perto dessa marca. De fato, mesmo que ampliemos o entendimento do “cinema de gênero” para outras fronteiras além do fantástico, apenas *O Assalto ao Banco Central* e *Polícia Federal – A Lei é Para Todos* (ambos mais próximos de uma larga tradição de cinema brasileiro policial ilustrando casos reais) passaram do milhão de espectadores, enquanto outras tentativas ambiciosas como *2 Coelhos*, *Autorrad* ou *O Doutrinador* pouco conseguiram de atenção.

Finalmente, é preciso no tema do “popular” citar a difícil vida do chamado “cinema médio”, entendido como aquele que não se propõe necessariamente a realizar os maiores blockbusters de um cinema nacional, mas que, ao mesmo tempo, possui maiores ambições de comunicabilidade do que o chamado “cinema de autor” mais estrito, aquele voltado para o universo dos festivais



principalmente como maior foco. Não que isso se trate de uma exclusividade do cinema brasileiro, longe disso: o fato de que estes filmes praticamente não conseguiram resultados significativos nas bilheterias dos EUA à França, apenas para ficarmos em dois mercados onde este tipo de cinema já encontrou maiores espaços, foi muito se discutido também por lá, tentando entender o quanto ele foi se tornando cada vez mais sufocado pela cultura do *blockbuster* de um lado e o estrangulamento dos circuitos de exibição menos puramente comerciais do outro, com a migração da atenção do seu público para as séries e o streaming. De fato, para além do já citado *Faroeste Caboclo*, que contava com o “universo” prévio da canção e da figura de Renato Russo, o único sucesso realmente significativo de toda a década neste campo foi o de *O Palhaço*, dirigido por Selton Mello e produzido por Vania Catani, que chegou muito perto de 1,5 milhão de espectadores em 2011. Aquilo que poderia parecer um auspicioso sinal para o começo da década, se revelou uma pista falsa – e o esforço seguinte dos dois trabalhando juntos, o mais ambicioso *O Filme da Minha Vida*, não chegaria aos 300 mil espectadores em 2017 (um número certamente nada desprezível num ambiente comercial bastante menos aberto a este tipo de aventura, mas ainda assim sendo menos de 1/5 do filme anterior).

De fato, foram inúmeros os filmes com ambições comerciais maiores que apostaram, seja em grandes nomes no elenco com visibilidade mais que consolidada principalmente no universo global das telenovelas, seja em formatos em diálogo com antecessores de sucesso. No entanto, muito poucos dentre estes conseguiram sequer ultrapassar os 100 mil espectadores, incluindo-se aí esforços advindos de realizadores com longa experiência no universo televisivo, como José Luiz Villamarin (que também trabalhou com a produção de Catani) ou até mesmo refilmagens de fenômenos anteriores (além do citado *Saltimbancos Trapalhões*, a nova versão de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* foi um retumbante fracasso de público). Por outro lado, a década viu cineastas com carreira anterior de bom reconhecimento no viés mais autoral que buscaram voos maiores de comunicação e de tamanho de lançamento (nomes como Tata Amaral, Paulo Sacramento, Marcos Jorge, Lais Bodansky, Daniela Thomas, Jeferson De, José Eduardo Belmonte, Toni Venturi), além de cineastas que tentaram estabelecer desde seus primeiros longas um possível ambiente nesse meio termo entre os valores chamados artísticos e a comunicabilidade, como Carolina Jabor, Caio Sóh, Fernando Coimbra ou Daniel Rezende, para citarmos alguns. Poucos dentre eles conseguiram encontrar seu público nas salas. De fato, a frustração com as possibilidades de resultados nesse caminho levou com que alguns cineastas migrassem de maneira mais definitiva para espaços como a própria TV (caso de Cao Hamburger, que depois do resultado fraco na bilheteria de *Xingu* não realizou outro longa e esteve envolvido com premiados esforços em séries e na novela de longa duração *Malhação*) ou que fossem tentar a sorte em projetos no formato seriado via TV a cabo (Sérgio Machado ou Vicente Amorim, por exemplo) ou, mais recentemente, no *streaming* (casos de Esmir Filho e Daniel Ribeiro, por exemplo). Assim como nos EUA e na Europa, o futuro parece mais promissor para os diretores com ambições de comunicação, mas sem o pendor para o *blockbuster*, nesse ambiente – salvo, é claro, os muito eventuais fenômenos internacionais estabelecidos a partir do universo dos maiores festivais do mundo. O que nos leva justamente a nossa questão seguinte...



QUE BRASIL SE VÊ DE FORA?

Outra questão cujo pulso tiramos nos anos 90 e 2000 foram os tipos de cinema feitos pelo Brasil que encontraram eco para além das fronteiras do país. Nesse sentido, inegavelmente houve uma quantidade grande de filmes de repercussão promissora que nos permite rascunhar, talvez, alguns caminhos de aproximação. Uma primeira observação é que a geração que havia se consolidado de maneira mais firme neste universo externo entre a passagem dos anos 90 para a primeira década dos 2000 (Walter Salles, Fernando Meirelles e José Padilha, principalmente) filmou muito pouco no formato do longa no Brasil – tendo se dedicado, conforme já dito, ou a grandes produções internacionais (e até mesmo hollywoodianas) ou a explorações do formato das séries, no Brasil mas não apenas. Com isso, e com a presença bastante marginal (com trocadilho) dos últimos remanescentes da geração do Cinema Novo ainda em atividade, podemos ver que se deixou um certo vácuo de representação pelo viés do reconhecimento autoral, o qual pôde mais naturalmente ser ocupado pelas gerações seguintes.

Nesse sentido, e tomando por base principal os chamados “três grandes festivais mundiais” (Cannes, Veneza e Berlim), e em particular suas mostras competitivas (sendo importante anotar que no Festival de Veneza, talvez hoje o mais *mainstream* deles, não houve nenhum filme brasileiro em competição em toda a década), o que se viu na década foi a consolidação dos nomes de Karim Aïnouz (com *O Abismo Prateado* na Quinzena dos Realizadores de Cannes, *Praia do Futuro* competindo em Berlim e *A Vida Invisível* ganhando prêmio em Cannes na Um Certain Regard) e Marcelo Gomes (Joaquim competindo em Berlim) como integrantes já bastante fixados nesse clube um tanto exclusivo; e o inegável fenômeno que foram os longas de Kleber Mendonça Filho, em particular seus dois últimos, os únicos filmes brasileiros a competir em Cannes na década: *Aquarius* e *Bacurau* (este último co-dirigido por Juliano Dornelles). No caso destes dois filmes, é preciso complementar dizendo que o sucesso a partir de Cannes se expandiu e levou não só a prêmios em inúmeros festivais pelo mundo, como à sua presença em listas de melhores do ano de críticos americanos e europeus (no entanto sendo, os dois, preteridos na escolha do famoso indicado brasileiro ao Oscar de Filme Estrangeiro, em circunstâncias bem distintas mas igualmente polêmicas). Foi assim que se construiu para eles, quase como uma consequência inevitável, um resultado de público nas salas de cinema no Brasil bastante significativo para suas dimensões de produção e lançamento, configurando-se em conjunto com *Que Horas Ela Volta?*, de Anna Muylaert (este também exibido antes, e com sucesso e prêmios, nos festivais de Sundance e de Berlim) nos únicos filmes que conseguiram ultrapassar de forma mais consistente as tais fronteiras do “circuitinho de arte” para o sucesso não apenas comercial como de entrada no campo mais largo da indústria cultural (todos os três filmes geraram uma nada desprezível quantidade de memes).

Se pode-se dizer que estes foram os filmes brasileiros de maior visibilidade internacional no período, valeria notar algumas características que os podem

aproximar. Difícil não notar, de saída, que quatro dos cinco diretores citados acima sejam cineastas vindos do Nordeste – ainda que não tenham se limitado a filmar na região. O Nordeste, como uma das paisagens míticas de reconhecimento internacional do Brasil pelo cinema (a outra possivelmente sendo as favelas e praias do Rio de Janeiro), ainda pode fascinar como um espaço “autenticamente” (com todas as problematizações possíveis e necessárias) brasileiro para essa plateia estrangeira, que seguramente encontra em *Bacurau* uma atualização de algumas de suas memórias mais profundas sobre o país a partir do cinema, ao mesmo tempo em que se estabelece e estiliza novos diálogos com tradições de um cinema internacional (o melodrama nos filmes de Karim, o cinema de gênero nos de Kleber).

No entanto, essa busca pelo “específico local” não se deve confundir necessariamente com uma dimensão unívoca de certa exotização: de fato, o grande “produto brasileiro multinacional *for export*” do período foi um dos mais retumbantes fracassos da década, seja lá fora ou aqui. Capítulo brasileiro da franquia internacional, *Rio, Eu Te Amo* como projeto tentava surfar na junção de um formato “pronto” (curtas de nomes do cinema brasileiro de grande reconhecimento – José Padilha, Carlos Saldanha, Andrucha Waddington, Fernando Meirelles; com nomes internacionais de destaque – Paolo Sorrentino, Nadine Labaki, John Turturro) com a paisagem da capital fluminense num momento de euforia pelo Brasil (Copa do Mundo, Olimpíadas), mas seu naufrágio absoluto talvez já fosse um sinal de que o ufanismo romantizado e idealizado já não colava como esperado.

De fato, os filmes brasileiros que mais circularam traziam notícias muito frescas de um Brasil onde a luta de classes (e raças e gêneros) encontra soluções pouco convencionais, seja na perspectiva histórica de Joaquim, seja na masculinidade tóxica de *A Vida Invisível* e *Praia do Futuro*, seja nas narrativas de resistência e algum grau de vingança, inclusive, em *O Som ao Redor*, *Aquarius*, *Bacurau* e, também, *Que Horas Ela Volta?* Importante destacar, no caso desse último, que não só se localiza no ambiente urbano da metrópole menos “filmada” (ou seria mais exato, menos vista filmada pelos festivais internacionais) que é São Paulo, como ainda é o único dirigido por uma mulher. Não é difícil imaginar, porém, que outros nomes femininos venham a se impor no circuito internacional nas próximas décadas, além de outros sotaques e perspectivas.

Isso porque, pode-se notar, há uma inegável lógica no modus operandi destes grandes festivais: antes de se consolidarem nas competições dos três grandes festivais, vários dos filmes anteriores de Karim e Marcelo Gomes passaram pelas mostras paralelas destes mesmos eventos, enquanto outros realizadores

passam por competições de festivais considerados imediatamente seguintes a estes três num imaginário ranking de visibilidade internacional (caso de *O Som ao Redor*, estreia de Kleber Mendonça Filho nos longas de ficção, que concorreu em Roterdã em 2011). De fato, nestas mostras paralelas dos maiores eventos ou competições no escalão seguinte foram muitos os nomes de cineastas brasileiros que tiveram múltiplos trabalhos exibidos nos últimos anos. Dentre estes podemos destacar, pela frequência, os nomes de Marco Dutra e seus parceiros (que competiu em Berlim no ano que fechou a década em co-direção com Caetano Gotardo, depois de ter estado antes em paralelas de Cannes e competição em Locarno junto com Juliana Rojas); Gabriel Mascaro (que ao longo da década competiu em Locarno, Toronto e Sundance, e passou também em paralelas de Veneza e Berlim); Felipe Bragança e Marina Meliande (juntos em Cannes na Quinzena, ele solo em Sundance e em Roterdã, ela solo em competição em Roterdã). Além destes nomes que exibiram múltiplos filmes, houve também alguns nomes com dois longas circulando no período dos últimos dez anos, como: Fellipe Barbosa (competição em Roterdã e paralela em Cannes), Julia Murat (mostras paralelas em Veneza, San Sebastian e Berlim), Helvecio Marins (San Sebastian e Veneza na parceria com Clarissa Campolina, depois Berlim), Gustavo Pizzi (competição em Sundance e com uma série em Berlim), Davi Pretto (dois filmes em Berlim, um deles ganhador do prêmio principal em Jeonju, Coreia), Márcio Reolon e Felipe Matzembacher (dois filmes em Berlim, um deles ganhador do Prêmio Teddy), Sandra Kogut (dois filmes em Toronto nos anos 2010 depois do seu primeiro longa ter passado pela Quinzena dos Realizadores), Aly Muritiba (San Sebastian e Sundance), Eryk Rocha (premiado em Cannes), Marília Rocha (Roterdã, com dois longas), Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira (Roterdã com dois longas), Sérgio Andrade (Roterdã e Berlim), Daniel Aragão (Locarno e Roterdã), ou para citar dois cineastas com filmes na mostra, Adirley Queirós e André Novais Oliveira (ambos em Locarno). Finalmente, podemos lembrar também de uma série de nomes que, por enquanto, realizaram apenas um longa no período, mas que já estiveram em competições ou prêmios importantes como Maya Da-Rin, premiada na competição em Locarno; Beatriz Seigner (Quinzena em Cannes), Fernando Coimbra (indicado ao DGA nos EUA, passagem por Toronto e San Sebastian), além de Daniel Ribeiro, Alice Furtado, Anita Rocha da Silveira, Armando Praça, Ricardo Alves Jr, Gabriel Martins e Maurílio Martins, Maria Clara Escobar...

Como se pode ver é uma lista realmente enorme, cuja consistência na sua quantidade e frequência na presença nos festivais deve, necessariamente, ser entendida para além de uma multiplicação das oportunidades de financiamento e de modos de filmar muito

diferentes. De fato, é preciso ir além dos diretores nesse momento e perceber como a década também formou uma geração de produtores que transitam com muita frequência no ambiente internacional, colocando seus curtas em grandes festivais, seus projetos em laboratórios e em mercados de financiamento, seus filmes em montagem em seções de indústria. Assim, por trás desses nomes de realizadores, seguindo os passos abertos com muito esforço e frequência por nomes como Sara Silveira, os irmãos Gullane, Vania Catani ou João Junior, há produtores como Tatiana Leite, Luana Melgaço, Tiago Macedo, Diana Almeida, Emilie Lesclaux, Leonardo Mecchi, Ana Alice Morais, Paula Pripas, Antônio Junior, Rachel Ellis, figuras tão relevantes para o posicionamento e efetiva realização dessas obras como os nomes mais conhecidos de seus diretores e diretoras. Neste esforço de internacionalização, são essas pessoas que em geral abrem as portas, por exemplo, para as coproduções internacionais que muitas vezes ajudam muito a posicionar os projetos desde sua origem. Vários destes filmes citados acima tinham co-produtores franceses, alemães, portugueses, argentinos, etc. Da mesma maneira, várias dessas produtoras também estiveram presentes como coprodutores minoritários em filmes de enorme destaque internacional como os argentinos *Zama* e *Jauja* (ambos coproduzidos por Vania Catani, com passagem por Veneza e Cannes), o paraguaio *As Herdeiras* (coproduzido por Julia Murat, premiado em Berlim) ou o francês *Amazônia* (coproduzido pela Gullane, filme de encerramento em Veneza), para ficarmos em alguns títulos. Com a desvalorização crescente do real frente às moedas como o dólar e o euro e a crise de financiamento a partir da Ancine no final da década, porém, fica bastante incerta a continuidade dessa operação, pelo menos nas dimensões que ela teve nestes dez anos.

Finalmente, é preciso citar no campo da visibilidade internacional dois fenômenos bastante específicos: primeiro, o fato de que a animação brasileira venceu em dois anos seguidos o principal festival mundial dedicado ao formato, em Annecy na França: primeiro, com *Uma História de Amor e Fúria*, de Luiz Bolognesi, em 2013; e depois com *O Menino e o Mundo*, de Alê Abreu, em 2014, filme que ainda somaria uma inédita indicação ao Oscar de melhor longa de animação no ano seguinte – ambos apontando um amadurecimento do segmento da animação brasileira, que viu algumas de suas séries viajarem pelo mundo nos canais internacionais voltados para o formato (Cartoon Network, Discovery Kids, etc). E, claro, a outra indicação inédita ao Oscar, que veio no último ano da década, para o documentário *Democracia em Vertigem*, de Petra Costa, que para além de consolidar a carreira da cineasta que já tinha tido seus dois primeiros longas bastante viajados e reconhecidos, ainda

consolidou uma forma de trabalhar com as novas plataformas, a partir da Netflix, que certamente apontará para novos caminhos na próxima década. Isso para além de indicar o que talvez venha a ser um foco de muita expectativa e interesse para os próximos anos, que são os filmes sobre a situação política brasileira dos últimos anos (vale lembrar que *O Processo*, de Maria Augusta Ramos, também teve enorme repercussão internacional, e que filmes como *Marighella*, de Wagner Moura, certamente devem muito do interesse – para além do nome internacional do seu realizador, como ator – ao contexto de sua produção e lançamento).

O QUE AINDA HOVE DO CINEMA NOVO, E DAS GERAÇÕES SEGUINTE

Desde a década de 90, na medida em que o cinema brasileiro foi traçando novos caminhos e incorporando, naturalmente, uma série de gerações distintas ao seu processo, sempre nos pareceu essencial medir as marcas deixadas sobre esse cinema não apenas pela força da memória sempre viva de alguns de seus marcos históricos como, necessariamente, pela continuidade da carreira de vários dos nomes mais importantes das gerações anteriores, na medida em que estes se adaptavam (ou não) aos novos tempos. Lá em 2001, por exemplo, perguntar “O que havia de novo no Cinema Novo?”, como fizemos naquele momento, acerca dos anos 90, era essencial pois a herança deste movimento ainda estava muito viva, inclusive literalmente nas obras em processo de muitos dos realizadores que vinham daquele momento. Da mesma forma, quando olhamos para os anos 2000, em 2011, alguns dos filmes realizados por pessoas como Eduardo Coutinho, Carlos Reichenbach ou Rogério Sganzerla foram essenciais para entendermos muito do que se passou de mais forte naquele período.

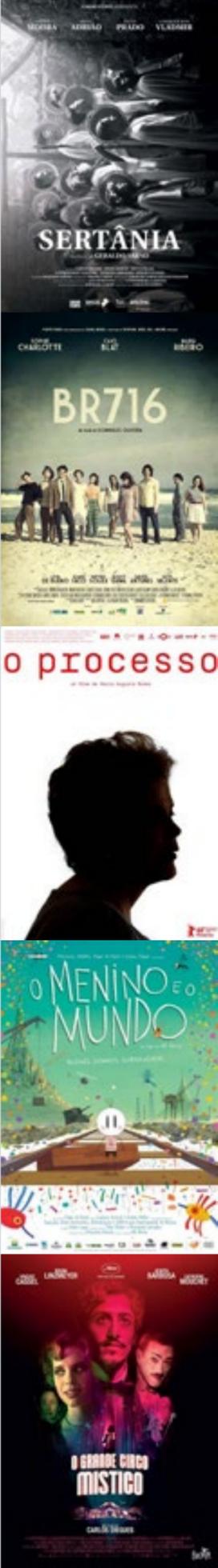
Curioso notar, nesse sentido, que os três cineastas que começaram a filmar ainda nos anos 60 e que surgiram com filmes na escolha dos curadores nesta mostra dos anos 2010 são todos associados ao chamado “cinema marginal”, e não ao Cinema Novo: Julio Bressane (que, mais uma vez, teve uma década de produção bastante constante), Andrea Tonacci e Luiz Rosemberg Filho (ambos, tristemente, tendo nos deixado na parte final destes anos de 2010). Mais do que analisar a pertinência e permanência das suas obras (algo que os curadores que escolheram seus filmes aludem em seus textos), parece fascinante entender de que forma, nessa passagem dos anos 90 aos 2010, foi se consolidando essa herança mais firme, pelo menos como continuidade de relação, da obra desses chamados “cineastas marginais” com as novas gerações. Os acima citados, assim como

num outro registro, os também falecidos na década (mas ainda produtivos em parte da dela) José Mojica Marins e Ricardo Miranda, além da cada vez mais cineasta Helena Ignez (embora ainda magistral atriz), sem sombras de dúvida seriam alguns dos nomes mais lembrados por cineastas jovens de hoje como referências fundamentais aos seus trabalhos. Além destes, vale notar ainda que a única outra cineasta exibida pela mostra que estreou em longas ainda no século 20 é Paula Gaitán, que tem um trajeto muito único para ser incorporada no espaço específico de algum movimento.

Já no campo dos cineastas oriundos do entorno do chamado Cinema Novo, também curiosamente, talvez a obra mais referenciada na década tenha vindo já no seu último ano e de um cineasta que, embora tenha suas origens inegavelmente em parte daquele universo, nunca foi exatamente reconhecido como um cinemanovista: *Sertânia*, de Geraldo Sarno, um filme que encontrou enorme reconhecimento por um público cinéfilo muito jovem a partir do formato dos festivais online ao longo do ano da pandemia (embora tenha sido exibido em cinema no último festival brasileiro antes da parada, Tiradentes em 2020). Para além de Sarno, os caminhos bastante idiossincráticos na década da continuidade das carreiras de nomes como Cacá Diegues (malgrado seu *Grande Circo Místico* ter sido escolhido para representar o Brasil no Oscar e exibido em sessão especial em Cannes, certamente em reconhecimento à sua trajetória que atravessa seis décadas do cinema brasileiro), Ruy Guerra, Neville D’Almeida e Walter Lima Jr, para citarmos quatro nomes ainda em atividade, não repercutiram de maneira tão decisiva no olhar dos críticos, realizadores ou cinéfilos das gerações mais novas (com algumas exceções, em especial nos casos de Neville e Ruy).

Se lembramos que esta foi a década que se despediu ainda de Eduardo Coutinho (tragicamente, com a sensação de interrupção de uma carreira ainda em processo) e Nelson Pereira dos Santos (que nela só lançou seus dois últimos documentários sobre Tom Jobim), ficamos um pouco com a impressão de que a herança do Cinema Novo começa mesmo a “virar história” (e talvez não seja por acaso que a década viu não só documentários sobre, por exemplo, o próprio Coutinho, Hugo Carvana ou Luiz Carlos Barreto, além de nomes como Antonio Pitanga, Paulo José ou Gianfrancesco Guarnieri – a maioria deles no modelo dos balanços de carreira/vida, mesmo no caso daqueles ainda vivos, como Barretão ou Paulo). Mais ousado no formato, vale dizer que a década também deu origem ao filme de Eryk Rocha, premiado em Cannes, sob o título Cinema Novo e que ressignificava imagens e falas do momento daquela produção, reforçando seu papel central na memória do cinema brasileiro. O filme se uniu a *Ozualdo Candeias e o Cinema*, de Eugenio Puppó; e *Histórias que Nosso Cinema (Não) Contava*, de Fernanda Pessoa, como os filmes que remexeram nos baús das imagens do passado do cinema brasileiro extraindo delas a maior pregnância e novos sentidos.

De todos os nomes oriundos dos anos 60, porém, talvez quem tenha vivido a década mais inquieta e produtiva foi Domingos Oliveira. Antes de nos deixar no começo de 2019, Domingos filmou como nunca, tendo lançado nada menos do que seis longas, fazendo desta sua década mais produtiva.



De fato, e assim como Coutinho e Luiz Rosenberg Filho, não seria exagero dizer que ele reencontrou-se em caminho totalmente novo a partir do abraço à tecnologia do digital: seus filmes quase todos do período têm o frescor (e a precariedade, muitas vezes) dos exercícios descompromissados entre amigos de várias gerações, principalmente com seus atores de múltiplas gerações. No entanto, ao menos dois deles tinham ambições maiores (de produção e de conteúdo): com *Infância* (2014) e *BR716* (2016), Domingos buscou reconstituir sua infância e juventude, respectivamente, num movimento em que a quase sempre presente primeira pessoa típica do seu cinema encontra um memorialismo pouco ou nada sisudo, passando a limpo épocas passadas pelo olhar, inclusive estético, do hoje. Me parecem obras que vão ficar, e às quais ainda se vai voltar.

De uma geração imediatamente posterior, começando nos anos 70, também tiveram uma década incrivelmente produtiva nomes como Lucia Murat e Silvio Tendler, ambos lançando filmes com enorme frequência e variedade de formatos (ela, entre a ficção e o documentário, como desde seu começo de carreira; ele, entre longas, curtas, séries). De fato, no documentário tivemos continuidades de várias carreiras importantes, como as de Orlando Senna (que realiza uma ficção longa depois de muitos anos no último ano da década), Vladimir Carvalho, Jorge Bodanzky, André Luiz Oliveira, Helena Solberg, Silvio Da-Rin, Miguel Farias, José Joffily, Paulo Thiago, Murilo Salles (estes dois também fizeram ficções). Além destes, parece especialmente relevante lembrar também que filmaram pouco, mas de forma contundente inclusive por se posicionarem a partir dos próprios filmes em grande parte já como algo “deslocados do seu tempo”, Ana Carolina e Sergio Bianchi, nomes que exibimos nas nossas retrospectivas dos anos 90 e 2000 com grande centralidade. E que a década viu ainda até mesmo um derradeiro filme de um representante da pornochanchada, Fauzi Mansur.

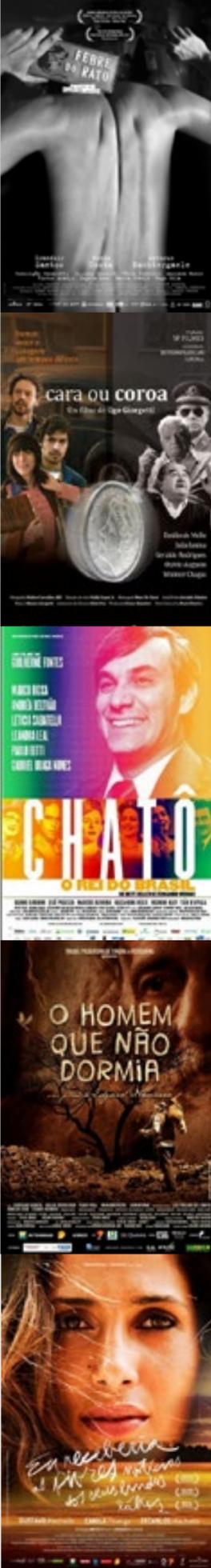
Uma outra geração que pareceu ter dificuldades de encontrar espaços mais adequados para se encaixar foi a dos cineastas que iniciaram a sua carreira nos anos 80, um grupo particularmente sacrificado pela tragédia dos anos Collor, os quais descontinuaram de forma muito forte suas trajetórias. De fato, ao longo da década nomes tão variados quanto Roberto Gervitz, Ugo Giorgetti, Oswaldo Caldeira, Hermano Penna, Augusto Sevá, Alain Fresnot, Jorge Durán, Sérgio Rezende, Sandra Werneck, Flavio Tambellini, Luiz Carlos Lacerda, Carlos Gerbase, Edgard Navarro, Ivan Cardoso estiveram envolvidos ou em processos muito longos de financiamento/finalização de obras ou em tentativas de filmes com maior apelo comercial ou ainda alguns riscos artísticos mais radicais, mas que, ao final, não conseguiram fazer com que suas obras encontrassem um eco mais amplo nos distintos espaços em

que se aventuraram. Arriscaria dizer que algumas destas obras ainda correm sério risco de serem redescobertas com curiosidade no futuro (caso, por exemplo, de *Cara ou Coroa*, de Giorgetti; ou *O Homem que Não Dormia*, de Navarro), como tantas outras obras já foram na história. Mas não seria exagero dizer que, no momento de sua vinda ao mundo, elas não encontraram a conexão que, certamente, seus diretores tanto buscavam.

Por fim, é muito importante registrar outros nomes muito relevantes do cinema brasileiro com algumas décadas de serviços prestados que nos deixaram nos anos 2010, para além dos que já citamos acima: foi o caso de Paulo Cesar Saraceni, Sérgio Ricardo ou Hugo Carvana, todos ainda lançando derradeiros filmes no período, além do grande Carlos Reichenbach, que se não filmou nos anos 2010, deixou uma performance póstuma memorável como ator em *Avanti Popolo*, de Michael Wahrmann. Entre as gerações seguintes, cabe lembrar as partidas de Hector Babenco (que também deu origem a um documentário muito reconhecido, realizado por Bárbara Paz), Conceição Senna, Nelson Hoineff, Manfredo Caldas, Geraldo Moraes, Márcio Curi e Chico Teixeira, isso para ficarmos no campo dos diretores (porque abrindo para atores, técnicos, críticos, etc, seria impossível qualquer exercício de síntese – e seguramente já omitimos nomes importantes aqui, pois este breve obituário não se pretende de forma alguma exaustivo).

QUE OUTRAS MARCAS DOS ANOS 90 AOS 2010?

Finalmente, vale dizer que várias das questões mais marcadamente estéticas ou conteudísticas que propusemos aos filmes dos anos 90 e 2000 de alguma maneira se encontram renovadas nos olhares dos curadores sobre os anos 2010. Assim, questões sobre a alteridade, sobre os heróis nacionais, sobre as construções ou desconstruções do país nas telas, sobre os dispositivos e maneiras de filmar mais constantes e presentes atravessam várias das problemáticas levantadas em cada um dos olhares propostos aqui em 2021. Se não serão “respondidas” exatamente é porque nunca foram pensadas na chave da conclusão, como nas teses acadêmicas, e sim na importância de levantar hipóteses que se renovam e que reencarnam a partir de outras problemáticas. Mas, há sim perguntas que nos assombram na passagem destes já 20 anos entre a primeira mostra e esta de agora, ou linhas de força para além das que veremos em exibição na mostra, as quais nos deixam no mínimo curiosos – seja em busca de respostas em filmes futuros, seja em ganharmos um pouco mais de perspectiva e distanciamento a este momento para que, de longe, alguns contornos talvez pareçam mais claros.



No espaço entre 2001 e 2021, por exemplo, causa curiosidade saber por que filmou tão pouco na década alguém como Beto Brant, que nos anos 90 e 2000 se impunha como um dos nomes centrais da geração surgida no período. De fato, podemos ir além e nos perguntar por que repercutiram bem menos as realizações no período dos mais centrais nomes do cinema pernambucano das décadas anteriores, como Claudio Assis, Lirio Ferreira e Paulo Caldas. Se não se poderia “retrospectar” os anos 90 sem passar por *Baile Perfumado* ou os anos 2000 sem exibir *O Invasor* ou *Amarelo Manga/Baixio das Bestas*, é com alguma surpresa que estes nomes (mas também os de Ricardo Elias, Cao Guimarães, Jorge Furtado, Joel Pizzini, Bia Lessa, para ficar em alguns outros com filmes decisivos nas décadas anteriores) tenham passado pelos anos 2010 tão discretamente. A maioria filmou pouco, é verdade, mas mesmo os que chegaram a realizar mais filmes (caso de Furtado ou Assis), viram seus filmes repercutirem significativamente menos do que nas décadas anteriores. Sinal dos tempos ou algo mais, e o quê exatamente? Afinal, se filmes como *Febre do Rato* ou *Eu Receberia as Piores Notícias dos Teus Lindos Lábios* ainda pareceram causar impacto nos primeiros anos da década, por que vieram tão pouco à memória ao final dela?

Mas não é o único ponto cego no balanço do período em termos de gerações mais novas. Cumpre ver como alguns dos nossos mais dedicados jovens cineastas maneiristas também encontraram pouco eco no recorte do grupo dos curadores convidadas (de gostos muito variados é bom que se diga). Quando pensamos em cinemas tão diferentes como os de Eduardo Nunes, Felipe Hirsch, Camilo Cavalcante, Gregorio Graziosi, Rodrigo de Oliveira, Eder Santos, Carlos Segundo, Petrus Cariry, Guilherme Weber, Bruno Safadi, Frederico Machado, Tiago Mata Machado, Gustavo Jahn e Melissa Dulus, Lucas Camargo de Barros, Rodrigo Lima, Ricardo Targino, Lina Chamie, Rodrigo Grota, Daniel Nolasco, nos pegamos pensando se estariam estes de alguma maneira “fora de seu tempo” ou se a natureza mesmo de suas obras torna mais difícil agrupá-los por recortes relacionais. No entanto, se são um grupo tão numeroso (que não se esgota aqui), isso já não apontaria uma linha de força que pede maior investigação? E se for questão de pensar sobre essa desconexão temporal, o que dizer de um OVNI como *Chatô*, literalmente um filme de muitos tempos? Feito ao longo de quase 20 anos, o filme nasce para o mundo como um objeto *sui generis* que representa vários momentos do cinema brasileiro em um só trabalho.

No exato oposto do espectro estético, também estaria de alguma maneira “fora do seu tempo” o cinema em notas menores, aquele das ficções do micro, que não necessariamente chamava a atenção para suas condições de produção? Pensamos aqui no cinema feito na década por nomes como Fábio Meira, Felipe Sholl, Cristiane Oliveira, Cláudio Marques e Marília Hughes, Dida Andrade e Andradina Azevedo, Hilton Lacerda, José Barahona, Felipe André Silva, Fabiano de Souza, Leo Lacca, Eliane Coster, Marcelo Lordello, Vinicius Reis, Ives Rosenfeld, Iberê Carvalho, entre outros. De alguma forma e com todas as suas diferenças, são todos cineastas do roteiro, num certo sentido, que parecem não buscar chamar a atenção para seus gestos autorais no estabelecimento do seu olhar, nas marcas da autoria cinematográfica

talvez mais facilmente identificável. Pois, qual o lugar desse cinema num balanço dos momentos mais amplos de uma história? Lembramos aqui como o Cinema Novo, por exemplo, aglutina as memórias do cinema brasileiro dos anos 60 de forma quase totalizante quando representava, estatisticamente falando, uma minoria da produção do período. Quem ainda lembra que Victor Lima e J. B. Tanko foram os cineastas que mais filmaram longas naquela década? Na medida em que a produção total não para de aumentar, cada vez mais essas singularidades correm o risco de um apagamento pelas construções dos discursos mais totalizadores. Daí a importância de ao menos citar e relembrar/ registrar cineastas que fizeram obras bastante únicas no período.

Isso nos faz pensar ainda num outro exato oposto do espectro: no sentido da urgência de um específico histórico, como falar daqueles cineastas que realizavam obras “excessivamente do seu tempo”, como no cinema documentário de um gesto direto como em *Bloqueio*, de Quentin Delaroche e Victoria Álvares, ou nos filmes de Marcos Pimentel ou Miguel Augusto Ramos ou Alice Riff ou Dea Ferraz? Ou ainda as ficções de Renan Roviada ou Thiago Mendonça? Será que, com uma distância maior no tempo, eles serão convocados a nos esclarecer coisas sobre o Brasil dos anos 2010 que os tornarão incontornáveis de uma maneira que nem se pode perceber ainda, uma maneira que pediria justamente a distância histórica que ainda não temos?

E, finalmente, o que dizer do cinema que parece pôr em questão os alicerces mesmo em que se construiu uma proto-indústria ao longo destes dez anos, a qual hoje se encontra senão exatamente em ruínas (por enquanto, ao menos), certamente com muito receio de estar mais perto desta condição do que daquilo que imaginava como um crescendo de institucionalização? Pensamos aqui num cinema que quase não se reconhece como tal, nesse sentido da institucionalização ou dos formatos mais clássicos, pensando no cinema de um Arthur Tuoto, um Lucas Nassif, um Leo Pyrata, um Gabraz Sanna, um Luis Alberto Rocha Melo? Ou ainda um hiperativo cinema que parece não conseguir parar de filmar literalmente a qualquer custo e sejam quais forem as condições, como as numerosas realizações de um Dellani Lima ou de um Cristiano Burlan? Serão eles também marcas de um tempo específico (de barateamento das condições de produção, da incorporação de outros formatos de cinema quase artesanal e individual), ou apontam apenas o começo de algo que ainda não se vislumbra totalmente?

É assim que vemos como são intermináveis as perguntas que podemos jogar para a década de 2010 do cinema brasileiro. Lembremos mais uma vez: são em torno de 2000 longas! Com os curtas, os audiovisuais da web, os conteúdos na TV... os caminhos são infindáveis. A Revista Cinética, por exemplo, no seu esforço de olhar para essa década propôs, entre suas “revisões dos anos 10” (<http://revistacinetica.com.br/nova/tag/revisoesanos10/>) uma série de textos sobre o que chamou de “Cinema de Rede”, fenômeno que mal margeamos aqui nesses balanços. É que é disso mesmo que se trata: aqui é só o começo, em vários sentidos, de uma conversa. Que para fazer sentido de fato pode, e deve necessariamente, continuar.



EXPEDIENTE

REALIZAÇÃO

Ministério do Turismo, Secretaria Especial da Cultura e Governo do Estado de São Paulo, por meio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa - Lei Aldir Blanc

PRODUÇÃO

Cup Filmes

IDEALIZAÇÃO E ORGANIZAÇÃO

Eduardo Valente

CURADORIA

CachoeiraDoc, Carol Almeida, Cléber Eduardo, Eryl Vieira Jr., Heitor Augusto, Janaína Oliveira, Kênia Freitas, Leonardo Bomfim, Pedro Azevedo, Rafael Parrode

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Ivan Melo

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Ilaine Melo

EQUIPE DE PRODUÇÃO

Luca Perini, Luciano Fusinato, Oliver Consultoria

ASSESSORIA DE IMPRENSA

Paula C Ferraz - Sinny Assessoria

EDIÇÃO E TEXTOS DO CATÁLOGO

Eduardo Valente

CONCEPÇÃO VISUAL E

PROJETO GRÁFICO DO CATÁLOGO

Ebert Wheeler

CONCEPÇÃO VISUAL E

PROJETO GRÁFICO DO WEBSITE

Iago Sartini

PESQUISA

Eduardo Valente e Adriano Garrett

VINHETA

Danilo Osorio Rodrigues - Coala Filmes

PÓS PRODUÇÃO DO VÍDEOS

Antiglitich Foundation

edição: Victor Matos

finalização Lucas Negrão

DEBATEDORES

Adriana Azevedo, Alessandra Brandão, Beatriz Furtado, Camila Vieira, Carla Italiano, Fábio Andrade, Fabio Rodrigues, Francis Vogner, Hélio Menezes, Hernani Heffner, Ingá Maria, Luís Fernando Moura, Marcelo Ikeda, Marcelo Ribeiro, Maria Bogado, Patrícia Mourão, Pedro Henrique Ferreira, Ramayana Lira, Tatiana Carvalho Costa, Juliano Gomes, Vinícios Ribeiro

PLATAFORMA DIGITAL

Belas Artes À La Carte

AGRADECIMENTOS

Boulevard Filmes, Cesar Cabral, Embaúba Filmes, Fabiana Amorim, Imovision, Simone Yunes, Stephanie Saito, Vídeo nas Aldeias, Vitrine Filmes, Beth Ribeiro (Filme B), Claudia Mesquita, João Luiz Vieira, Kleber Mendonça Filho, Leonardo Mecchi, Marcus Mello, Olhar de Cinema, Ruy Gardnier, Sara Rocha

CINEMA BRASILEIRO — ANOS 2010 10 OLHARES —



/10olhares

www.10olhares.com