



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

MARCELO GIL IKEDA

Das garagens para o mundo: movimentos de legitimação no cinema brasileiro dos anos
2000

Recife
2021

MARCELO GIL IKEDA

Das garagens para o mundo: movimentos de legitimação no cinema brasileiro dos anos
2000

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do Título de Doutor em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação.

Orientadora: Professora Doutora Ângela Freire Prysthon.

Recife

2021

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

I26d Ikeda, Marcelo Gil
Das garagens para o mundo: movimentos de legitimação no cinema brasileiro dos anos 2000 / Marcelo Gil Ikeda. – Recife, 2021.
327p.: il.

Orientadora: Ângela Freire Prysthon.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2021.

Inclui referências.

1. Cinema brasileiro. 2. Cinema brasileiro contemporâneo. 3. Cinema digital. 4. Festivais de cinema. 5. Crítica cinematográfica. I. Prysthon, Ângela Freire (Orientadora). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2021-49)

MARCELO GIL IKEDA

Das garagens para o mundo: movimentos de legitimação no cinema brasileiro dos anos
2000

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do Título de Doutor em Comunicação.

Aprovada em: 22/02/2021.

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Ângela Freire Prysthon (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Rodrigo Octávio D’Azevedo Carreiro (Examinador interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Professor Doutor Arthur Autran Franco Sá Neto (Examinador externo)
Universidade Federal de São Carlos

Professor Doutor Denílson Lopes Silva (Examinador externo)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professor Doutor João Luiz Vieira (Examinador externo)
Universidade Federal Fluminense

Para Jean-Claude Bernardet, pela coragem, liberdade e rigor crítico.

AGRADECIMENTOS

Esta tese coroa não apenas um período de quatro anos, em que cursei o Doutorado em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), mas um intervalo de pelo menos dezessete anos, em que comecei a mergulhar sobre o objeto desta pesquisa. Muito teria, portanto, a agradecer a quem contribuiu para essa trajetória. No entanto, dados os limites formais deste espaço, devo estender meus agradecimentos a quem esteve mais diretamente envolvido na escrita desta pesquisa textual.

Aos docentes, servidores e amigos do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, com quem convivi durante o processo do doutorado.

Aos membros do Grupo de Estudos (SPA) da Profa. Ângela Prysthon e do Grupo de Pesquisa Festivais Audiovisuais, cujos membros não irei nomear individualmente pelo risco de alguma ausência, aos amigos pesquisadores Fábio Rogério, Roberto Alves e Vítor Zan, pelos comentários e contribuições a uma versão preliminar desta tese.

Agradeço, em especial, aos atenciosos comentários de Tetê Mattos e Francis Vogner dos Reis, sobre capítulos desta tese.

A CAPES por me possibilitar cursar o doutorado-sanduíche no exterior, que contribuiu para o amadurecimento de minha pesquisa. A Sílvia Macedo, por ter me acolhido em meu período inicial na Inglaterra.

Em especial, à profa. Lúcia Nagib, pela recepção na Universidade de Reading (UK) e pelas valiosas contribuições a uma versão preliminar desse texto que me fizeram refletir e amadurecer algumas das limitações desse projeto.

Aos professores Arthur Autran, Denílson Lopes, João Luiz Vieira e Rodrigo Carreiro que fizeram parte da banca examinadora desta tese. Ao prof. Chico Lacerda, pelos comentários cuidadosos na banca de qualificação.

E, claro, à profa. Ângela Prysthon, pela sabedoria, gentileza e liberdade com que conduziu a orientação desta pesquisa.

As (inevitáveis) lacunas e equívocos desta tese com certeza seriam maiores e mais graves se não fossem as intervenções acima listadas.

A Deus e a meus pais, por me mostrarem a possibilidade de prosseguir com coragem, mesmo diante da inevitabilidade do fim.

“Ver ou não ver: eis a questão... O que está em jogo não são os olhos, mas os acordos institucionais que fazem com que vejamos ou não vejamos.” (ALVES, 1981, p. 169).

RESUMO

A presente tese tem como objetivo investigar a contribuição de uma geração de realizadores no cinema brasileiro de meados dos anos 2000, nomeada de “novíssimo cinema brasileiro” (VALENTE E KOGAN, 2009), “cinema de garagem” (IKEDA E LIMA, 2011) ou de “cinema pós-industrial” (MIGLIORIN, 2011), que se afirmou como uma força distintiva ao propor outros modos de fazer no cinema brasileiro contemporâneo. Parte-se do seguinte problema de pesquisa: como essa geração de artistas considerados como outsiders, ou seja, que surgiram “nas garagens”, conseguiu legitimação em seu campo, passando a ser reconhecida, dez anos mais tarde, como estabelecida pelo campo de forças institucionalizado do cinema brasileiro? Para tanto, utilizando como base os aportes teórico-metodológicos da chamada “nova história” (LE GOFF E NORA, 1988), aplicados ao campo de estudos sobre o cinema brasileiro (BERNARDET, 1995; MORAIS, 2014, entre outros), e influenciada por teóricos da sociologia da cultura como Raymond Williams e Pierre Bourdieu, a pesquisa parte da premissa que, para compreender a legitimação desse conjunto de obras e de realizadores, é preciso perceber não apenas seu potencial de inovação estilística (os elementos internos às obras) mas analisar os condicionantes históricos que permitiram que esses filmes pudessem ser reconhecidos por seus pares como inovadores. Para tanto, a tese parte do reconhecimento que a trajetória de legitimação dessa geração surge de circunstâncias bastante específicas, num cenário intenso de grandes transformações, que abrangem três campos: as transformações nos modos de produção (os impactos do digital nos modos de fazer em substituição à película cinematográfica, afetando toda a cadeia produtiva do audiovisual), na crítica cinematográfica (com a contribuição da crítica de cinema a partir da internet, que, estimulada pela chamada “cibercinefilia”, propôs outros métodos e objetos em relação ao jornalismo cultural) e nos modos de difusão (com o surgimento de uma rede implícita de festivais de cinema que estabeleceu outros valores curatoriais para o cinema brasileiro).

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Cinema brasileiro contemporâneo. Cinema digital. Festivais de cinema. Crítica cinematográfica.

ABSTRACT

This thesis investigates the contribution of a generation of filmmakers in Brazilian cinema from the mid-2000s, named “brand new Brazilian cinema” (VALENTE E KOGAN, 2009), “garage cinema” (IKEDA E LIMA, 2011) or “post-industrial cinema” (MIGLIORIN, 2011), which has established itself as a distinctive force in contemporary Brazilian cinema. The starting point was the following research problem: how this generation of artists considered as outsiders, that is, who emerged “in garages”, achieved legitimacy in their field, starting to be recognized, ten years later, as established by the institutionalized Brazilian cinema field of forces? Therefore, based on the theoretical and methodological contributions of the so-called “new history” (LE GOFF E NORA, 1988), applied to the field of studies on Brazilian cinema (BERNARDET, 1995; MORAIS, 2014, among others), and influenced by sociology of culture theorists like Raymond Williams and Pierre Bourdieu, the research starts from the premise that, so as to understand the legitimacy of this set of works and directors, it is necessary to realize not only their potential for stylistic innovation but also the historical constraints that allowed these films to be recognized by their peers as innovative. Therefore, the thesis starts from the recognition that the legitimation trajectory of this generation arises from very specific circumstances, singularities of its historical time, in an extensive transformation context: the transformations in modes of production (the impacts of digital cinema, affecting the whole audiovisual chain of production), in film criticism (the changes in the internet era, which, stimulated by the so-called “cybercinephilia”, proposed other methods and objects related to cultural journalism) and in film diffusion (with the emergence of a film festivals network which established other curatorial values for Brazilian cinema). In such a way, the thesis seeks to increase their appreciation to other perspectives on Brazilian cinema from the 2000s onwards, after the so-called “cinema da retomada”.

KEYWORDS: Brazilian cinema. Contemporary Brazilian cinema. Digital cinema. Film festivals. Film criticism.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
1.1	PREÂMBULO	12
1.2	APRESENTAÇÃO	16
1.3	QUESTÕES METODOLÓGICAS	25
1.3.1	A história do cinema brasileiro para além da análise interna dos cânones	25
1.3.2	A abordagem da “nova história”	29
1.4	CARACTERÍSTICAS GERAIS E LIMITES DE CIRCUNSCRIÇÃO DO OBJETO	31
1.5	O INIMIGO EM COMUM: O “CINEMA DA RETOMADA” E OS PARADOXOS DO “EQUILÍBRIO CONCILIATÓRIO”	38
2	AS TRANSFORMAÇÕES NOS MODOS DE PRODUÇÃO	51
2.1	O IMPACTO DO DIGITAL: CARACTERÍSTICAS GERAIS	53
2.2	A TRANSIÇÃO DO ANALÓGICO PARA O DIGITAL NO CAMPO DO CINEMA	55
2.2.1	As mudanças na pré-produção e na produção	56
2.2.2	As mudanças na pós-produção.....	63
2.2.3	O impacto nas majors.....	65
2.2.4	As mudanças na distribuição e exibição cinematográficas	67
2.2.5	O cinema para além de seu suporte físico	69
2.2.6	O impacto do digital no mercado cinematográfico: entre a concentração e o acentramento	71
2.3	O CONTEXTO BRASILEIRO	75
2.3.1	Os debates entre “vídeo” e “cinema” no Brasil dos anos 1990	76
2.3.2	A influência do vídeo no campo cinematográfico	80
2.4	ENTRE A PELÍCULA E O DIGITAL: TRÊS ESTUDOS DE CASO	86
2.4.1	Conceição – autor bom é autor morto (1997-2007)	87
2.4.2	Amigos de risco (2007)	93
2.4.3	Estética da solidão (2001-2003)	97
3	AS TRANSFORMAÇÕES NA CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA.....	102
3.1	A “CRISE DA CRÍTICA” E O PERFIL DO JORNALISMO CULTURAL	104
3.2	AS TRANSFORMAÇÕES DA CRÍTICA DE CINEMA COM A	

	INTERNET	106
3.3	O INÍCIO DA “NOVA CRÍTICA”: O PAPEL PIONEIRO DA CONTRACAMPO	110
3.3.1	O discurso da “crise da crítica”	112
3.3.2	A importância das mostras panorâmicas	118
3.4	A DIVERSIFICAÇÃO DO ACESSO A FILMES COM A INTERNET	123
3.5	A CIBERCINEFILIA E A AMPLIAÇÃO DOS CÂNONES	127
3.6	AS TRANSFORMAÇÕES NO CINEMA INTERNACIONAL: AS “ESTÉTICAS DE FLUXO”	131
3.7	OUTROS OLHARES SOBRE O CINEMA BRASILEIRO	136
3.8	O LEGADO DA CONTRACAMPO	141
3.9	A CRIAÇÃO DA CINÉTICA E A BUSCA POR MAIOR INTEGRAÇÃO AO CAMPO	145
3.10	OUTROS SITES.....	147
3.11	CONFLITOS E TENSÕES.....	149
3.11.1	Conflitos no interior do campo da “nova crítica”	150
3.11.2	Conflitos entre a “nova crítica” e o circuito exibidor independente	154
3.11.3	A formação da “nova crítica” como o Prêmio Jairo Ferreira	159
3.11.4	Da crítica à curadoria.....	160
3.11.5	Conflitos de interesses.....	162
3.11.6	Reações da crítica impressa	165
3.12	À PROCURA DE UM RÓTULO	169
3.12.1	Novíssimo cinema brasileiro	170
3.12.2	Cinema de garagem.....	171
3.12.3	Cinema pós-industrial.....	174
4	AS TRANSFORMAÇÕES NO CIRCUITO DE DIFUSÃO.....	175
4.1	O PAPEL DOS FESTIVAIS DE CINEMA: UMA ABORDAGEM CONTEMPORÂNEA	176
4.2	O CIRCUITO HEGEMÔNICO DOS FESTIVAIS DE CINEMA BRASILEIRO NOS ANOS 1990: O MODELO “TAPETE VERMELHO”	181
4.2.1	As distorções da hierarquização por bitolas	189
4.2.1.1	<i>Estudo de caso: programação do Festival de Brasília 2005.....</i>	<i>191</i>

4.2.2	Conflitos entre a “nova crítica” e os festivais: os casos de Gramado e Paulínia	192
4.2.3	“Menos glamour, mais cinema”: o caso do Cine PE.....	196
4.3	AS TRANSFORMAÇÕES NO CENÁRIO DA DIFUSÃO NOS ANOS 2000	200
4.3.1	As sementes da renovação: os cineclubes.....	203
4.3.1.1	<i>Um breve histórico do movimento cineclubista.....</i>	<i>204</i>
4.3.1.2	<i>O cineclubes contemporâneo.....</i>	<i>207</i>
4.3.1.3	<i>Os cineclubes de garagem.....</i>	<i>209</i>
4.3.2	O papel dos curtas-metragens	213
4.4	O NOVO CIRCUITO DOS FESTIVAIS DE CINEMA NOS ANOS 2000	218
4.5	OS INGÊNUOS PRECURSORES.....	220
4.5.1	Mostra do Filme Livre.....	221
4.5.2	CineEsquemaNovo	227
4.6	A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA NOVA REDE.....	234
4.6.1	As transformações do papel do curador e seus riscos	235
4.6.2	Mostra de Tiradentes	241
4.6.3	Semana dos Realizadores	246
4.6.4	Outros festivais.....	252
4.7	O EPICENTRO DAS DISPUTAS: A IMPORTÂNCIA DO FESTIVAL DE BRASÍLIA.....	255
4.7.1	Festival de Brasília 2010.....	256
4.7.2	Festival de Brasília 2014.....	257
4.8	A IMPORTÂNCIA DOS FESTIVAIS INTERNACIONAIS	262
5	EPÍLOGO	271
5.1	OS EFEITOS DA INSTITUCIONALIZAÇÃO: OS NOVOS “ESTABELECIDOS”	271
5.2	AS TRANSFORMAÇÕES NA POLÍTICA PÚBLICA	277
5.2.1	A Carta de Tiradentes.....	285
5.3	O CINEMA DAS “PAUTAS IDENTITÁRIAS”: UM NOVO CINEMA BRASILEIRO?	292
	REFERÊNCIAS	304

1 INTRODUÇÃO

1.1 PREÂMBULO

Meu envolvimento pessoal com este presente projeto de pesquisa começou bem antes da admissão formal no programa do Doutorado. Ao ingressar na graduação em Cinema e Audiovisual da *Universidade Federal Fluminense* (UFF) nos idos anos de 1999, comecei a me engajar, junto a uma geração de estudantes, em um movimento de renovação do cinema brasileiro da época. Como típicos “jovens rebeldes”, estávamos insatisfeitos com o que víamos nas telas, representado pelo chamado *cinema da retomada*, e queríamos integrar o sentimento de um novo cinema. Passei a frequentar as sessões do cineclube *Mostra o que neguinho tá fazendo*, sediado na *Fundição Progresso*, na região da Lapa, no Centro do Rio de Janeiro, onde assistia a filmes completamente inclassificáveis que eram quase completamente opostos a tudo o que se apresentava na época como “cinema brasileiro”. Em 2000, abri, de forma completamente solitária, um site de críticas de cinema, chamado *Claquete*, em que comecei a escrever sobre essa nascente cinematografia até então desprezada. Em 2003, passei a fazer parte da equipe de curadoria da *Mostra do Filme Livre*, evento no *Centro Cultural Banco do Brasil* que se tornou um espaço de exibição e debate dessa cena que cada vez mais se multiplicava e amadurecia. Em 2004, encerrei o site *Claquete* e o transformei no *blog Cinecasulofilia*, onde pude aprofundar os textos sobre essa cena.

Em 2010, os movimentos de renovação do cinema brasileiro já apontavam para sinais inequívocos de reconhecimento e de legitimação, mostrando ser um processo irreversível, que iria deixar marcas na própria escritura da história do cinema brasileiro. Em janeiro de 2011, juntamente com Dellani Lima, realizador e curador então residente em Belo Horizonte, lançamos o livro *Cinema de garagem* (IKEDA E LIMA, 2011). Trata-se da primeira publicação que sistematizava os avanços dessa geração de realizadores. Outros termos e expressões como *novíssimo cinema brasileiro* (VALENTE E KOGAN, 2009) ou *cinema pós-industrial* (MIGLIORIN, 2011) buscavam reunir a singularidade das obras em um termo em comum para dar maior corpo ao movimento. A partir da surpreendente acolhida ao livro, seguido de outras ações decorrentes (mostras, palestras, cursos, debates, etc.), meu trabalho passou a ser reconhecido como uma contribuição ao alargamento das questões sobre o cinema brasileiro contemporâneo.

Desse modo, quando ingressei no Doutorado no início de 2017, meu objetivo era o de apresentar as origens e características dessa geração que contribuiu para uma renovação dos modos de fazer e de ser no cinema brasileiro a partir do início dos anos 2000. No âmbito de uma pesquisa acadêmica, era a oportunidade de sistematizar e de aprofundar essa trajetória a partir dos textos e das reflexões que já havia escrito anteriormente sobre esses movimentos. No entanto, à medida que iniciei a pesquisa, logo percebi que havia dois problemas centrais que eu precisava enfrentar.

O primeiro estava relacionado à própria ideia de *cinema de garagem*, conforme desenvolvida anteriormente não só por mim mas também por Dellani Lima. Ao reler os textos e recuperar, por anamnese, o estado de espírito que nos animava à época, fui percebendo algumas das inevitáveis limitações do material. Como já se pode perceber pelo breve histórico narrado na abertura desta seção, a ideia do *cinema de garagem* foi escrita no calor dos acontecimentos, espelhando diretamente um envolvimento pessoal num movimento de renovação do cinema brasileiro da época. Ou seja, era uma reflexão nitidamente apaixonada, diretamente engajada em um movimento de militância que buscava intervir no campo de possíveis do cinema brasileiro, transformando as suas estruturas de base. Ou seja, o livro *cinema de garagem* era acompanhado por um conjunto de outras ações (eventos, palestras, debates) que visavam a uma defesa apaixonada por uma visão de cinema. Talvez esse seja um dos motivos que justifique a ênfase em um ou outro aspecto no livro. Por exemplo, visto em retrospecto, o livro é excessivamente concentrado no papel de dois coletivos cinematográficos, o *Alumbramento* (CE) e a *Teia* (MG), representando o próprio diálogo estabelecido entre mim e Dellani Lima, que morávamos nos respectivos estados-sede desses coletivos.

O processo de pesquisa foi me mostrando que se tornava preciso me libertar da ancoragem estrita ao ideário do *cinema de garagem* para que o projeto pudesse ganhar outros voos, uma outra dimensão. No entanto, o desejo não era simplesmente ignorar ou mesmo negar as reflexões apresentadas anteriormente. O *cinema de garagem* permanecia como gesto de origem, continuava a se revelar fundamental como motor fundante para a pesquisa, mas era preciso ir além do que estava posto. Ou seja, o projeto não poderia ser um mero prolongamento das questões anteriormente postas, mas deveria considerá-lo como ponto de partida, um disparador de referência de base, ou ainda, uma espécie de catapulta para impulsionar um entendimento mais amplo sobre a contribuição da trajetória dessa geração na escritura de possíveis no contexto do cinema brasileiro no início do novo século.

Do reconhecimento da importância desse gesto de dar um passo adiante, sem negar o que estava posto mas de “ir além”, surgiu então o mote para o próprio título desta tese: “das garagens para o mundo”. O movimento desta pesquisa revelou-se com uma certa analogia com a própria trajetória da geração analisada, que se deslocou de um gesto inicial de autoconhecimento para atingir outros lugares de visibilidade. Optei por caracterizar essa geração sem nomeá-la por meio de um rótulo, como *cinema de garagem* ou *novíssimo cinema brasileiro*. Percebi que era preciso entender essa geração como um processo, em seus movimentos, e não por meio da conformação de um ideário fixo.

Surgia, então, o segundo grande problema central. Ao buscar simplesmente apresentar as origens e características desse movimento, faltava à pesquisa uma maior densidade que pudesse caracterizá-la de fato como uma tese. Faltava estabelecer, de forma clara, um problema de pesquisa, e de como esse problema poderia ser uma contribuição relevante aos estudos de sua área de conhecimento. Esse questionamento me foi colocado desde a entrada no Doutorado, de forma muito elegante e respeitosa mas também muito incisiva pelo Prof. Eduardo Duarte, na disciplina de metodologia de projetos, a quem agradeço as provocações que me estimularam a superá-las.

Esse impasse me atormentou por muito tempo. No início da pesquisa, em busca de uma fundamentação teórica mais estrita, busquei fundamentar o projeto nos estudos de campo e *habitus* de Pierre Bourdieu e no conceito de hegemonia de Antonio Gramsci. No entanto, sou muito grato à orientação da Profa. Ângela Prysthon, que me encorajou a abandonar essa ancoragem teórica estrita, reforçando a aposta convicta em uma abordagem multidisciplinar e no desejo de história expresso pela tese. Percebi que capítulos apresentando esses conceitos já bastante matizados por outros estudos teóricos seriam, no fundo, meros penduricalhos de ancoragem que dissipariam a energia da escrita e me afastariam do meu objetivo principal.

Em busca de outras referências teóricas e metodológicas, comecei a mergulhar em trabalhos relativos aos estudos culturais e à sociologia da cultura. Aos poucos, comecei a perceber que meu trabalho se encontrava numa espécie de encruzilhada entre a Comunicação, a História e a Sociologia. No meio desse processo, precisei concluir a escritura de um livro sobre o *Coletivo Alumbramento*, em decorrência do prazo de um edital por meio do qual recebi recursos para a publicação da pesquisa (IKEDA, 2019a). Trata-se de algo nada usual escrever um livro (que afinal foi publicado em 2019) durante o período de doutorado. No entanto, o processo de escrita dessa publicação foi fundamental para desenvolver e exercitar

uma metodologia que envolvesse aspectos da História mas também elementos da Sociologia (examinar as dinâmicas de poder no interior de um grupo móvel e heterogêneo).

Mas considero que o grande ponto de virada na elaboração desta pesquisa foi a leitura inspiradora da dissertação de mestrado e da tese de doutorado de Julierme Morais¹. Como examinaremos com mais detalhes a seguir, o trabalho de Morais analisa os contextos históricos que permitiram que certa leitura sobre o cinema brasileiro, realizada por Paulo Emílio Salles Gomes, angariasse “eficácia discursiva” para ser reconhecida como a base canônica de conformação de uma história do cinema brasileiro, que perdura até os dias de hoje. A leitura da pesquisa de Morais me fez refletir sobre as dinâmicas de poder que instauram a *escrita da história*. Percebi, portanto, que meu interesse estava concentrado não apenas em escrever uma história do cinema independente brasileiro mas mais propriamente em uma metahistória, ou seja, em refletir sobre os condicionantes históricos e as dinâmicas de poder que permitiram que os valores expressos por uma nova geração de realizadores pudessem ser reconhecidos no seio do campo do cinema brasileiro como uma força inovadora distintiva. Estava, portanto, fundado o problema de pesquisa: como um grupo de artistas considerados periféricos atinge legitimação em seu campo de forças? Como um discurso de inovação que era considerado mera potência se atualiza no campo do cinema brasileiro dos anos 2000, intervindo e transformando a configuração (os valores, os modos de ser) de seu campo? Como cineastas considerados “*outsiders*” ou “à margem” passam a integrar a “escrita da história”? Daí surgiu a segunda parte do título desta tese: “movimentos de legitimação no cinema brasileiro dos anos 2000”. Dessa forma, percebo que a presente tese, mais do que prolongar a romantização ou a entronização de um grupo de cineastas por meio da realização de obras de exceção, visa a contribuir para os estudos sobre o cinema brasileiro ao propor uma reflexão sobre os arranjos históricos que permitem que um determinado grupo social atue no seu campo, alterando de forma irreversível a conformação das dinâmicas de poder, passando a inscrever seus valores no campo oficial de visibilidade da “história do cinema brasileiro”. A partir de então, percebi que a contribuição de minha tese estaria em uma metodologia que escapasse da análise das obras em si – o que já está presente em diversos outros trabalhos – para se debruçar sobre as condições de contexto, aspecto ainda bem menos explorado.

¹ Ver Morais (2010, 2014, 2019). A dissertação de mestrado de Morais, defendida em 2010, foi transformada em livro em 2019. O doutorado foi defendido em 2014.

1.2 APRESENTAÇÃO

Em setembro de 2014, quando Adirley Queirós e sua equipe subiram ao palco do *Cine Brasília* para receber o prêmio de melhor filme pelo júri oficial do *Festival de Brasília* por *Branco sai, preto fica* (2014), muitos críticos apontaram que aquele representava um momento simbólico no cinema brasileiro contemporâneo. Realizado por um diretor e uma equipe oriundos da Ceilândia, região periférica de Brasília, por meio de um arranjo colaborativo entre os membros do *Coletivo Ceicine*, com orçamento bastante inferior à média da produção cinematográfica brasileira, o filme revelava uma outra vertente da realidade social brasileira ao combinar, de forma orgânica, aspectos tradicionalmente associados ao documentário e à ficção científica, elementos considerados absolutamente díspares. No entanto, o reconhecimento não era visto simplesmente como um caso isolado: a premiação no mais tradicional festival de cinema do País representava a conquista de uma geração de jovens realizadores que havia afinal alcançado sua legitimação no interior do campo de forças do cinema brasileiro.

Ainda que seja naturalmente delicado e traiçoeiro demarcar os limites de um grupo social, tornava-se comum no meio cinematográfico do período reconhecer a existência de um movimento. Alguns críticos, pesquisadores e curadores referiram-se a essa geração por meio de diferentes termos, como, por exemplo, *novíssimo cinema brasileiro* (VALENTE E KOGAN, 2009), ou *cinema pós-industrial* (MIGLIORIN, 2011). Em parceria com Dellani Lima, escrevi um livro que propõe mais uma dessas expressões, o *cinema de garagem* (IKEDA E LIMA, 2011). Ainda que esses termos não sejam exatamente sinônimos, eles buscavam reunir as singularidades das obras realizadas em torno de uma expressão que pudesse traduzir a percepção de que havia algo de novo no cinema brasileiro do período, em oposição ao típico modo de fazer do campo cinematográfico.

Usando as palavras de Cyntia Nogueira (2014, p. 126-127) para sintetizar a reflexão desses autores sobre as principais características dessa cena, podemos dizer que:

(...) os autores se propõem a fazer um mapeamento da “produção independente audiovisual brasileira da última década” [2000-2010], com a valorização de coletivos estruturados em redes e constituídos por práticas consideradas opostas ao mainstream, possibilitadas pelas tecnologias digitais e suas características democratizantes, abertas à participação, à troca de informações, afetos e interesses comuns, enfim, à flexibilização das relações de produção e difusão que, defendem, levariam a um novo tipo de cinefilia, à desestabilização das relações centro-periferia e ao contato de um jovem cinema brasileiro com os emergentes diretores do cinema contemporâneo mundial. Os autores defendem, assim, um sentido de independência e

liberdade associado às novas tecnologias, com a afirmação de um ideal comunitário de cinema feito na garagem de casa por “uma geração que pensa, cresce, filma e vive juntos”, e que seria capaz de fazer surgir novos paradigmas que reflitam uma “insatisfação com um modo de produção do cinema brasileiro com as leis de incentivo e os editais públicos, obsoletos diante das transformações dos novos tempos e da necessidade de jovens realizadores emergentes”.

Começando com curtas-metragens de baixo orçamento, essa geração passou por um processo de amadurecimento em meados dos anos 2000. A repercussão de seus primeiros longas-metragens em festivais nacionais e internacionais, potencializada pela atenção de determinado segmento da crítica especializada, conferiu destaque para filmes como *A fuga da mulher gorila*, de Felipe Bragança e Marina Meliande (2009), *A falta que me faz*, de Marília Rocha (2009), *Pacific*, de Marcelo Pedroso (2009), *Estrada para Ythaca*, do Coletivo Alumbramento (2010), *O céu sobre os ombros*, de Sérgio Borges (2010), *Avenida Brasília Formosa*, de Gabriel Mascaro (2010), *Trabalhar cansa*, de Juliana Rojas e Marco Dutra (2011), *Girimunho*, de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr. (2011), *A cidade é uma só?*, de Adirley Queirós (2011), *Esse amor que nos consome*, de Allan Ribeiro (2012), *A vizinhança do tigre*, de Affonso Uchoa (2014), *Ela volta na quinta*, de André Novais Oliveira (2014), *Batguano*, de Tavinho Teixeira (2014), ressoando para obras mais recentes como *Baronesa*, de Juliana Antunes (2017), *Lembro mais dos corvos*, de Gustavo Vinagre (2018) e *Vermelha*, de Getúlio Ribeiro (2019), entre muitos outros títulos.

No entanto, devemos pensar: de que modos é possível afirmar que esse grupo de realizadores renovou a tradição da produção cinematográfica brasileira? Quais foram os caminhos e passos trilhados por esses realizadores para que eles fossem reconhecidos por seus pares como símbolos de uma renovação?

O objetivo desta tese é o de analisar as origens e características desse conjunto de realizadores e de obras que transformaram o cinema brasileiro a partir dos anos 2000. No entanto, mais propriamente o objetivo é tentar responder à pergunta: como uma geração de artistas consegue legitimação em seu meio? Ou seja, procuro refletir sobre os condicionantes históricos que permitiram que um conjunto de realizadores e de obras – também expressos por seus modos de produção e tendências estilísticas – considerados “outsiders” pudessem se tornar “estabelecidos”, utilizando a expressão aplicada pelos sociólogos Elias e Scotson (2000) num outro contexto.

Para buscar responder a essa questão, esta tese parte da hipótese de que se deve ir além da análise interna desse conjunto de filmes. É preciso considerar outros fatores para além dos filmes em si, isto é, deve-se incorporar o contexto institucional em que esses realizadores estão inseridos, analisando a ampla gama de transformações do mercado e da cultura cinematográfica a partir do fim dos anos 1990.

Grande parte dos textos sobre a história do cinema tende a considerá-la simplesmente como uma “história dos filmes”, elencando uma sucessão de realizadores e de obras de exceção vistas como marcos do período. Esta tese pretende apresentar uma outra abordagem, segundo os recentes estudos da chamada *nova história do cinema* (*new film history*), visando a alargar essa percepção, ao introduzir outros aspectos, como os institucionais, legais, jurídicos, entre outros, para melhor refletir sobre seu contexto histórico.

Desse modo, compreender a legitimação desse conjunto de obras e de realizadores é perceber não apenas seu potencial de inovação estilística mas analisar o lugar social de agentes que construíram um discurso eficaz para que esses filmes pudessem ser reconhecidos por seus pares como inovadores, como parte de uma força distintiva que se consolidou de forma definitiva no interior do campo cinematográfico.

Para tanto, esta tese parte do reconhecimento que a trajetória de legitimação dessa geração surge de circunstâncias bastante específicas, singularidades do seu tempo histórico, num cenário intenso de grandes transformações, que abrangem três campos: as transformações nos modos de produção, na crítica cinematográfica e nos modos de difusão (novos festivais de cinema). Compreender, portanto, o processo de mudança de *status* desse grupo de cineastas envolve o reconhecimento da contribuição de outros agentes para além dos próprios realizadores, como críticos, curadores, gestores públicos, produtores culturais, pesquisadores, entre outros.

Para analisar as transformações nos modos de produção, começaremos com os impactos da ampla implementação das tecnologias digitais nos processos de produção e de pós-produção de obras audiovisuais a partir deste século, tendo, no entanto, o cuidado de não tender a um mero reducionismo tecnicista, mas considerando-o como um dos fatores que alavancou o conjunto de transformações. A transição do analógico para o digital, ou ainda da película 35mm para o digital, acarretou um conjunto de mudanças, não apenas em relação à acessibilidade dos equipamentos (em termos de custos) mas à possibilidade de arranjos de produção mais flexíveis e menos hierárquicos, promovendo transformações nos processos e modos de fazer. De outro lado, procuraremos assinalar que o diferencial foi a transição da

película para o digital, e não propriamente para o vídeo, que já era utilizado no país pelo menos desde a década de 1970. É importante diferenciar o vídeo do digital, visto que o próprio mercado cinematográfico incorporou o último como formato padrão, reduzindo as barreiras de entrada para os novos realizadores, flexibilizando as fronteiras tecnicistas entre o considerado “amador” ou “independente” e o “profissional”. Ainda, a produção em digital deu continuidade a diversos procedimentos do vídeo quanto aos seus modos de fazer, inserindo-os mais propriamente no campo cinematográfico. Com a implementação do digital, a distinção por bitolas perdeu força (o debate sobre o “específico do vídeo”), para se deslocar para o pertencimento em torno das questões inerentes ao seu próprio campo (o cinema, a televisão ou as artes visuais). Ou seja, o digital permitiu que obras realizadas com pequenos orçamentos e outros arranjos produtivos também fossem consideradas “cinema”, independentemente do suporte físico da obra, desde que se inserissem nos princípios de seu campo.

Essas transformações nos modos de produção apontaram para o esgotamento dos circuitos já consolidados de difusão dessas obras, que aumentaram em número e tornaram-se mais diversas. Os festivais de cinema estabelecidos nos anos 1990 formavam um circuito de sustentação do *cinema da retomada*, resultando numa segregação das obras regidas por outros valores. Serão analisados os impasses desse período de transição, expressos nas opções de alguns dos mais tradicionais festivais de cinema da época. Esses estrangulamentos levaram à natural decisão de formação de outros espaços de visibilidade, começando pelos cineclubes e, em seguida, resultando no surgimento de outras mostras e festivais de cinema, que se consolidaram como os principais pontos de legitimação e visibilidade dessas novas obras. Buscaremos analisar a contribuição específica dos principais desses novos eventos para a legitimação dessa geração de realizadores, começando com a contribuição pioneira da *Mostra do Filme Livre* (RJ) e do *CineEsquemaNovo* (RS), e depois consolidando-se como rede, com a importância central da *Mostra de Cinema de Tiradentes* (MG), seguida por outros eventos como a *Semana dos Realizadores* (RJ), *Janela Internacional de Cinema* (PE), *Olhar de Cinema* (PR), entre outros.

Esses eventos tiveram fundamental importância como um grande ponto de encontro em que os valores dessa nova geração de realizadores foram consolidados e legitimados, especialmente pelo papel da *Mostra de Tiradentes*. Os festivais de cinema tornaram-se o epicentro desse debate sobre o esgotamento e os paradoxos do período anterior (o *cinema da retomada*) e o desejo de renovação do cinema brasileiro, por reunir diversos formadores de

opinião que puderam não apenas aprofundar o debate mas também reverberar a repercussão dessas ideias e a amplificar a influência dessas obras e realizadores. Ainda, nesses novos eventos, houve o estabelecimento de um recorte curatorial, em que a consolidação de um conceito mais estrito de curadoria tornou-se o elemento distintivo desses eventos em relação aos já consolidados, que se baseavam em torno de um processo de seleção de filmes que buscava um equilíbrio conciliatório que refletia um conjunto de contradições. O curador tornava-se um elo estratégico dessa cadeia de valor, por apresentar uma proposta de recorte curatorial que, em vez de meramente selecionar os “melhores filmes”, defendia um projeto específico para o cinema brasileiro.

De outro lado, é preciso observar que o processo de digitalização e a disseminação da *internet* provocaram impactos para além dos modelos de produção e de difusão. A *internet* possibilitou outras formas de acesso a obras cinematográficas, por meio dos sites de compartilhamento de arquivo, por meio de tecnologias *peer-to-peer*, como o *emule* e o *torrent*. Sites como o *Surrealmoviez* (<https://surrealmoviez.info/>), *Karagarga* (<https://karagarga.in/>), ou o brasileiro *Makingoff* (<https://makingoff.org>), entre muitos outros, tornaram-se novos espaços de sociabilidade, verdadeiras cinematecas de livre domínio, permitindo a visualização de obras raras até então pouco conhecidas. Esse processo, que alguns autores, como Prysthon (2013), denominaram de *cibercinefilia*, contribuiu para a redefinição da própria história do cinema, ampliando a formação dos cânones, conferindo maior visibilidade a autores até então ainda pouco conhecidos como Jean Rouch, Philippe Garrel, Jonas Mekas, Chantal Akerman, ou ainda, permitindo o acesso a obras contemporâneas fora do circuito comercial de exibição, como Apichatpong Weerasethakul, Carlos Reygadas, Claire Denis, Hou Hsiao Hsien, Jia Zhang-Ke, Lisandro Alonso, Naomi Kawase, Pedro Costa, Raya Martin, entre diversos outros.

A *internet* também propiciou um novo ecossistema para a reflexão sobre o cinema. Começavam a surgir novos espaços para a crítica cinematográfica, como *sites* e *blogs*, que adotavam um padrão de escrita mais livre, já que não precisavam seguir os padrões da imprensa escrita, como os jornais e as revistas impressas, que deveriam manter uma periodicidade com restrições de número de caracteres e de recursos financeiros para a sua edição. A liberdade da *internet* expandiu a crítica de cinema, oferecendo novas abordagens e outros objetos, em relação ao jornalismo cultural que, a partir dos anos 1980, começava a sofrer influências cada vez maiores das transformações de seus veículos midiáticos, visando a atrair a audiência, tornando-se, em muitas medidas, meros divulgadores dos produtos mais

aderentes aos padrões da indústria do entretenimento. Esse contexto ofereceu outras perspectivas para a crítica de cinema no País, em especial com a contribuição decisiva de alguns sites, como a *Contracampo* (<http://www.contracampo.com.br/>) e a *Revista Cinética* (<http://www.revistacinetica.com.br/>), para uma maior disseminação sobre o debate a respeito das transformações do cinema contemporâneo e seus principais autores.

O próprio cinema passava por uma redefinição de estilos, na transição do cinema moderno para o cinema contemporâneo, especialmente no que Oliveira Jr. (2013) denominou de *cinema de fluxo*. Trata-se de filmes que, incorporando procedimentos do documentário ou das artes visuais, apresentam-se por meio de um fluxo de imagens e sons mais próximos de uma lógica sensorial ou háptica do que propriamente narrativa. O jovem cinema contemporâneo brasileiro se inseriu no caminho das transformações dos rumos do próprio cinema mundial, dialogando com autores como Hong Sang-Soo, Lav Diaz, Lucrecia Martel, Miguel Gomes e Tsai Ming-Liang, entre outros já anteriormente citados, como expoentes de obras mais radicais em sua desconstrução dos elementos narrativos ou estéticos da linguagem clássica. Assim como, no cinema internacional, tornava-se cristalina uma dobra entre cineastas mais próximos ao cinema moderno, como Pedro Almodóvar, Lars von Trier, Ken Loach e Amos Gitai em relação ao estilo de cineastas contemporâneos como Apichatpong Weerasethakul, Claire Denis, Naomi Kawase e Jia Zhang-Ke, no caso específico do cinema brasileiro começava a entrar em campo uma operação que diferenciava o estilo de cineastas como Tata Amaral, Beto Brant e Cláudio Assis de uma nova geração de realizadores como Gabriel Mascaro, Felipe Bragança e Marina Meliande, Coletivo Teia, *Coletivo Alumbramento*, entre outros.

A crítica brasileira na *internet* foi um campo ativo nesse conjunto de transformações, não apenas por reverberar a importância de um “cinema contemporâneo de fluxo”, cujos novos autores começavam a se destacar nos principais festivais e também nas revistas internacionais, mas também por conceder espaço para a contribuição dos novos cineastas brasileiros que dialogavam com essas tendências, por meio da cobertura crítica desses novos festivais, que se tornaram o principal espaço de exibição e debate dessas obras. A “nova crítica” entrou em direto embate com o modelo do jornalismo cultural no período. Enquanto os principais veículos midiáticos aproximavam-se da indústria de entretenimento, com matérias jornalísticas destinadas a promover os principais lançamentos comerciais no mercado de salas de exibição brasileira, a “nova crítica” apresentou novos métodos de

abordagem e outros objetos para além dos filmes e realizadores projetados pelo circuito comercial brasileiro.

Dessa forma, pretendemos relacionar o surgimento e o amadurecimento dessa geração de realizadores no Brasil a um contexto histórico específico, que marca as transformações não apenas de um modelo de produção, mas suas interrelações com as mudanças na cinefilia e na crítica de cinema, e também nos modos de difusão, com o surgimento de novos cineclubes e mostras e festivais de cinema, regidos sob um recorte curatorial específico.

Em vez de se filiar a um campo teórico estrito, sustentado por um pensador solar, a seguinte tese adota a opção de ser permeável por abordagens de campos complementares ao da Comunicação, para que esses atravessamentos contribuam para a melhor realização de seus desafios. Ou ainda, em vez de partir de uma base teórica fixa, estabelecida *a priori*, esse trabalho foi engendrando o seu próprio método e seus referenciais teóricos a partir das necessidades específicas de seu problema de pesquisa e de seus objetos de análise.

De um lado, este estudo possui um interesse direto pela História. É preciso destacar que esse “desejo de História” expresso por parte dos estudos da Comunicação está longe de ser propriamente uma inovação desta pesquisa, devendo ser destacada uma linha de estudos já presentes que propõem essa interlocução entre “Cinema e História”. Sem a pretensão de realizar uma revisão bibliográfica dessa tradição no campo acadêmico brasileiro, cito, à guisa de exemplo, o profícuo trabalho realizado pelo grupo de pesquisa *História e Audiovisual*, liderado por Eduardo Morettin, na *Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo*². Em se tratando das pesquisas realizadas no âmbito deste Programa de Pós-Graduação (PPGCOM/UFPE), merecem destaque as teses de doutorado de Francisco Lacerda Júnior (2015), sobre o cinema gay brasileiro, e de Marcos Buccini Ribeiro (2016), sobre o cinema de animação em Pernambuco, entre outros trabalhos.

Em consonância com os princípios teóricos estabelecidos pela chamada *nova história*, este trabalho busca refletir sobre o processo da escrita da história como uma “operação historiográfica”, nos termos de Certeau (1982), ou seja, uma espécie de metahistória, em que se analisam os condicionantes históricos que permitiram que a história fosse escrita de um determinado modo, ou ainda, em como certa narrativa histórica constituiu-se como uma matriz interpretativa que adquirisse legitimidade entre seus pares para representar o discurso canônico de seu tempo.

² Para um abrangente resumo sobre a trajetória desse Grupo de Pesquisa, ao longo de seus mais de 15 anos de existência, ver Morettin e Napolitano (2019).

Nesse sentido, esta pesquisa é profundamente influenciada pelo trabalho de Julierme Morais (2019), que, por sua vez, alimentando-se do seminal pensamento aberto por Jean-Claude Bernardet em *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), examinou os condicionantes históricos que permitiram que a narrativa construída por Paulo Emílio Salles Gomes se tornasse canônica para compreender a trajetória do cinema brasileiro. Morais analisa não somente o que Salles Gomes consagra como elemento central de sua narrativa sobre a trajetória do cinema brasileiro (o *Cinema Novo*) mas também o que ele deixa de fora por não possuir aderência à construção dessa narrativa (por exemplo, a chanchada).

Incorporando o pensamento desses autores, uma outra forma de apresentar os desafios desta tese é se perguntar quais foram os processos e os condicionantes históricos que tornaram possível que um grupo de realizadores e de obras considerado periférico passasse a ser incorporado na escritura institucionalizada da história do cinema brasileiro?

De outro lado, esta pesquisa incorpora elementos dos estudos da Sociologia, em especial da sociologia da cultura. É possível relacionar este estudo com uma tradição dos estudos culturais em buscar refletir sobre como as condições sociais ou institucionais produzem impactos na relação e na constituição de determinados grupos ou práticas culturais. Ao analisar essa geração, percebo que se constitui em um grupo de realizadores e de obras que naturalmente não são homogêneas, e que sua compreensão passa especialmente pela reflexão sobre os modos sociais como esses grupos se organizam e se relacionam, não apenas entre si mas em relação a outras comunidades da sociedade cinematográfica.

Ou seja, o progressivo caminho dessa geração em direção à sua legitimação entre seus pares esbarrou em um grande número de tensões, fissuras e conflitos em relação ao campo já estabelecido. Além disso, os discursos dos membros desse grupo estão longe de serem homogêneos, revelando nuances e diferenças entre os agentes que pertencem ao campo e que propõem intervenções que alteram sua conformação, revelando aspectos das dinâmicas de poder, visando à ocupação de um campo naturalmente heterogêneo e difuso. Dessa forma, este trabalho incorpora as perspectivas abertas pelos estudos de Pierre Bourdieu³, especialmente em seus conceitos de campo e *habitus* para examinar as disputas de poder na formação e legitimação de um grupo social que busca sua afirmação a partir de elementos de distinção.

A partir dessa inclinação sociológica, iremos analisar alguns conflitos e disputas de poder que se estabeleceram para que essa geração adquirisse legitimidade. Iremos analisar

³ Especialmente em suas quatro obras listadas a seguir: Bourdieu (1989, 1992, 1996 e 2007).

como a “nova crítica”, fundada a partir da *internet*, partiu para um enfrentamento direto em relação ao jornalismo cultural, base da crítica estabelecida. Ao mesmo tempo, o forte teor prescritivo, e seu desejo de direta influência na conformação do campo do cinema brasileiro, liderado pela revista *Contracampo* e, em seguida, pela *Cinética*, uma dissidência da revista anterior, estimulou divergências mesmo no interior do campo da crítica cinematográfica. De outro lado, alguns críticos estabelecidos reagiram denunciando a formação de uma rede de proteção, visando à promoção de um circuito fechado em torno de um suposto discurso de inovação para o cinema brasileiro. Por sua vez, os festivais de cinema tornaram-se lugares privilegiados dessas disputas. A “nova crítica” atacava as contradições e o conservador processo de seleção de filmes dos festivais estabelecidos, como o *Festival de Paulínia*. Realizadores subiram ao palco na cerimônia de encerramento do *Cine PE* em 2011, estendendo uma faixa com os dizeres “menos glamour, mais cinema”. O *Festival de Brasília*, o mais tradicional festival de cinema do país, tornou-se o epicentro dessas disputas, em que os críticos estabelecidos questionavam a curadoria do Festival por aderirem aos valores da nova geração de realizadores.

Ao mesmo tempo, as relações entre a realização, a crítica e a curadoria passaram a se tornar tão estreitas que começavam a ser reconhecidas como elementos de formação de um circuito endógeno, visando à sua autolegitimação como estratégia de poder. Analisaremos como foi decisiva para a consolidação dessa cena o movimento da “nova crítica” em direção à curadoria de novos festivais de cinema, quando os críticos da *Revista Cinética* (Cléber Eduardo e Eduardo Valente) se tornaram curadores da *Mostra de Tiradentes*. Assim como a *Contracampo* e a *Cinética* apresentavam-se como símbolos de novidade, adotando novos procedimentos em oposição à crítica hegemônica, os agora curadores apresentaram-se como implementando um conceito de curadoria considerado inovador, como uma marca distintiva de sua atuação nesse campo. Por sua vez, críticos se tornavam realizadores, cujas obras passavam a ser exibidas no novo circuito de festivais, criando relações incestuosas que geravam questionamentos sobre os limites éticos de cada esfera de atuação.

Incorporando aspectos da História e da Sociologia nos estudos de Comunicação, a presente tese busca se inserir num campo de pesquisas sobre o cinema brasileiro, reverberando o pensamento de autores seminais como Paulo Emílio Salles Gomes, Jean-Claude Bernardet, Fernão Ramos e Sheila Schvarzman (2018), Julierme Morais e Arthur Autran, entre diversos outros, que buscaram refletir sobre a história e a historiografia do nosso

cinema de forma alargada, para além dos aspectos internos das obras, incorporando questões conjunturais ou institucionais para uma maior compreensão de seus desafios.

1.3 QUESTÕES METODOLÓGICAS

1.3.1 A história do cinema brasileiro para além da análise interna dos cânones

Os estudos sobre a trajetória do cinema brasileiro ainda permanecem concentrados na análise interna de obras e nos aspectos estilísticos de diretores, vistos como autores fundantes dessas obras. Como fruto da *política dos autores*, fundada pela *Cahiers du Cinéma* nos anos 1950, e com ela, posteriormente a sua popularização por meio da “teoria do autor” nos anos 1970⁴, os estudos sobre cinema ainda permanecem concentrados nesse binômio “autor-obra”. Ora, de um lado, essa análise, comum a outros ramos artísticos, como a literatura, as artes visuais ou a música, acaba se naturalizando, já que, sem filme não há cinema. Por outro, deve-se alertar que os filmes (as obras) são como “a ponta do *iceberg*”: para que uma obra tome forma, existe um conjunto de forças que influencia sua realização, outros agentes, instituições e campos que atuam, oferecendo estímulos, criando campos de força, estimulando tensões e aproximações. Essa percepção ampliada envolve o próprio processo produtivo do audiovisual, que, em geral, engloba um conjunto de profissionais para além do diretor como parte indissociável da autoria da obra, envolvendo produtores, roteiristas, atores, e outros profissionais cuja importância para a realização da obra transcende a mera categoria de técnicos, como diretores de fotografia, som, arte, montadores, e outros departamentos. Além disso, envolve também a própria cadeia produtiva do audiovisual, que abrange não apenas o setor de produção, mas também a distribuição e exibição, os setores de infraestrutura (estúdios e empresas locadoras de equipamento, finalizadoras de imagem e som, etc.), entre outros.

Ainda que, nos anos 1970, autores pioneiros tenham iniciado os primeiros estudos propondo novas abordagens na relação entre Cinema e História, tendo como destaque a obra de Marc Ferro (1993 [1977]) e de Pierre Sorlin (1977)⁵, foi especialmente a partir dos anos 1980 que se desenvolveu uma perspectiva revisionista dos estudos da história do cinema, considerando outros aspectos para além do estudo das obras e dos diretores, questionando a

⁴ Para uma apresentação desse debate seminal no campo do cinema, que conta com uma longa tradição, ver, por exemplo, Bernardet (1994).

⁵ Sobre a contribuição desses dois autores pioneiros nos estudos entre cinema e historiografia, ver Santiago Júnior (2012).

influência do estabelecimento de cânones que privilegiam algumas poucas obras de exceção (“obras-primas”), deixando em segundo plano a vasta maioria da produção, relacionada ao cinema de gênero ou a práticas mais próximas ao *mainstream*, consideradas “menores”. Os estudos revisionistas levam em conta outros aspectos nos estudos de cinema, incluindo questões culturais, tecnológicas, sociais e institucionais, buscando também investigar as estruturas e os processos que dão forma às obras audiovisuais e suas relações com a sociedade. A história do cinema passa a ser vista, portanto, como uma complexa teia de interrelações, aproximando os seus processos internos de produção com o contexto que envolve as circunstâncias históricas, sociais, tecnológicas que influenciam sua realização, e não como uma relação de obras exemplares, que constituem um suposto cânone, que expressa as marcas representativas do estilo de diretores-autores ou da sucessão de fases ou “escolas” em que as obras são reunidas por uma suposta unidade, como o expressionismo alemão, o neorealismo italiano, a *nouvelle vague* francesa, entre outras.

No caso norte-americano, essa guinada epistemológica está representada nos estudos da chamada *nova história do cinema* (*new film history*). Esse termo começou a ser utilizado de forma mais ampla a partir do artigo de Thomas Elsaesser na *Sight and Sound* do outono de 1986. Em *The new film history*, Elsaesser analisa a importância de quatro livros que alargaram as possibilidades metodológicas na relação entre Cinema e História, publicados entre 1983 e 1985: *Film history: theory and practice*, de Robert C. Allen e Douglas Gomery, *Film style and technology: history and analysis*, de Barry Salt, *Cinema and technology: image, sound, colour*, de Steve Neale, e *Film sound: theory and practice*, organizado por Elisabeth Weis e John Belton. Para abordar a importância dessas publicações, Elsaesser (*op. cit.*) cunha uma interessante expressão – “a história do cinema é maior que a história dos filmes” – apontando para a consciência da limitação expressa pelo próprio título do artigo. O cinema se revela, portanto, “como um complexo fenômeno histórico, sociológico, jurídico e econômico: os filmes são uma manifestação do funcionamento do sistema como um todo, e é o sistema que fascina a esses autores”.

A partir de então, um conjunto de publicações e de congressos propôs uma revisão dos métodos clássicos da historiografia do cinema, oferecendo novas possibilidades de abordagem. Alguns autores, como Chapman, Glancy e Hardy (2007) ou Gaines (2015), chegam a apontar uma *virada historiográfica* (*historical turn*), a partir dos anos 1980. Esses autores consideram que a maior parte das primeiras coletâneas de história do cinema foi escrita por críticos ou cinéfilos, como é o exemplo do importante livro de Georges Sadoul

(1963). Segundo Gauthier (2001), a partir dos anos 1980, outros pesquisadores, com uma formação mais acadêmica, introduziram nos estudos de cinema os aportes metodológicos da teoria da história, conferindo-lhe maior consistência.

A revisão dos métodos tradicionais da historiografia do cinema não se resumiu às contribuições de pesquisadores norte-americanos mas também foi sentida na Europa. Ainda em agosto de 1985, o colóquio *Nouvelles approches de l'histoire du cinema* (Novas abordagens da história do cinema), realizado no *Centre Culturel International de Cerisy* (CCIC) realizou um amplo debate sobre os rumos da historiografia do cinema, gerando o livro *L'Histoire du cinema: nouvelles approches*, organizado por Jacques Aumont, André Gaudreault e Michel Marie, publicado apenas em 1989. Outro livro de destaque publicado no início dos anos 1990 é *De l'histoire du cinema* (1992), de Michèle Lagny. Entre 2007 e 2014, um conjunto de congressos organizados pelo *Film Forum*, entre os quais destaco a Conferência de Udine em 2014 (BELTRAME, FIDOTTA E MARIANI, 2015), sinalizou para uma nova perspectiva de estudos na Europa sobre a historiografia do cinema.

No caso brasileiro, é possível destacar um conjunto de autores pioneiros, geralmente ligados à Sociologia, que realizaram análises que ampliaram o escopo dos estudos sobre o cinema brasileiro. É curioso percebermos que esses autores, muitos deles ligados à sociologia uspiana, ou seja, indiretamente relacionados à tradição da matriz pauloemiliana, já realizavam esses estudos na primeira metade dos anos 1980, ou seja, antes do artigo pioneiro de Elsaesser.

Entre eles, podemos citar o estudo de Maria Rita Galvão em *Burguesia e Cinema – o caso Vera Cruz* (1981), que analisa a construção da Companhia Cinematográfica Vera Cruz como parte de um projeto cultural da burguesia paulista, inserido num momento de modernização e cosmopolitização da cidade de São Paulo. Por sua vez, Ortiz Ramos, em *Cinema, Estado e lutas culturais* (1983), analisou a participação do Estado na formulação das políticas cinematográficas durante as décadas de 1950 a 1970, dividindo as ações em grupos “nacionalistas” e “universalistas”. Outro exemplo é o livro de Bernardet e Galvão, *Cinema – repercussões em caixa de eco ideológica* (1983).

Mas, segundo Autran (2007), foi Jean-Claude Bernardet quem inaugurou um novo momento de reflexão sobre os limites da historiografia do cinema brasileiro. Para isso, cunhou o termo “historiografia clássica do cinema brasileiro” (BERNARDET, 1995). Nessa marcante publicação, o autor critica os esforços de periodização do cinema brasileiro em ciclos, que contribuem para a exclusão de determinados aspectos da trajetória do nosso cinema. É o que

justifica a opção pelo período dos *ciclos regionais*, desconsiderando outros surtos de produção que ocorrem em outros períodos. Ou ainda, concentrando-se na produção das obras ficcionais, em detrimento dos filmes de não ficção, como os cinejornais e, em especial, os de “cavação”, que eram, no período, a principal fonte de realização cinematográfica.

O livro abre com uma crítica à formação dos mitos de origem do cinema brasileiro, sem que haja uma pesquisa mais acurada das fontes históricas. A escolha desse marco inaugural do cinema brasileiro teria sido o dia 19 de junho de 1898, quando Alfonso Segreto filmou a vista da Baía de Guanabara tomada do convés do navio que chegava da Europa. Estava criado então o mito de origem do cinema brasileiro, conforme a narrativa de Vicente de Paula Araújo (1976), reproduzida, sem grandes alterações por autores como Alex Viany (1959), Paulo Emílio Salles Gomes (1980) e Jurandir Passos Noronha (1987). O gesto de Bernardet procura lançar um questionamento sobre a acuidade da observação de Araújo. Por que a origem do cinema brasileiro seria o da filmagem de uma tomada, e não o da exibição de um filme para o público, como no caso da data de dezembro de 1895 quando os Irmãos Lumière projetaram seus primeiros filmes? Será que Alfonso realmente filmou a tomada, já que não há nenhum registro de que ela foi de fato exibida? Mais do que obter respostas, os questionamentos de Bernardet jogam luz para a metahistória, ou seja, propõem uma reflexão sobre as circunstâncias históricas que estruturam a afirmação de verdades sobre a trajetória de nosso cinema, mesmo que essas não estejam necessariamente confirmadas.

Essas proposições já se apresentavam esboçadas em *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (1979), em que Bernardet propõe uma reavaliação revisionista dos métodos e objetos sobre o cinema brasileiro. Nesse livro, o autor rompe com um recorte baseado na periodização, para analisar, por meio de um corte transversal, aspectos pouco considerados nas abordagens sobre o cinema brasileiro, como a relação entre Estado e cinema, ou a relação entre os filmes e seu público.

De todo modo, os dois livros de Bernardet se revelam em sintonia com os questionamentos sobre a metodologia de escrita sobre a história do cinema, realizados pela *new film history*. Na bibliografia do livro de 1995, percebemos que Bernardet já tinha acesso a esse debate, especialmente pelo lado dos autores franceses, com a citação bibliográfica dos trabalhos de Le Goff (1984), Lagny (1992) e do Colóquio de Cerisy (Aumont, Gaudreault e Marie, 1989).

1.3.2 A abordagem da *nova história*

É preciso considerar que essas mudanças refletem, de maneira geral, a incorporação de novas metodologias no estudo da história. Para tanto, sem querer me aprofundar num amplo debate sobre as transformações da teoria da história, gostaria de citar, pelo menos, a contribuição da *nouvelle histoire*, estabelecida por um autor como Jacques Le Goff, que integra uma geração de historiadores franceses que propôs uma reavaliação dos métodos historiográficos, como parte da chamada terceira geração da *Escola dos Annales*. Para tanto, os *Annales* se abriram para outras categorias de problemas, expandindo o campo de investigação da história dos métodos mais tradicionalistas ligados à história quantitativa e à formação de uma “*história total*”⁶. A geração de Le Goff buscou superar as leituras oriundas do historicismo positivista, questionando a objetividade da produção de conhecimento histórico e a produção da história com sua relação com a verdade e o real, bem como a teleologia da evolução e do progresso. Assim, o fragmento, os interstícios, o resíduo e o aparentemente supérfluo passaram a ser incorporados como aspectos metodológicos no campo dos estudos da história⁷.

A interdisciplinaridade passa a receber maior atenção, com a aproximação de campos como a antropologia e a sociologia, ou mesmo a linguística e a literatura. Como herança das novas possibilidades abertas por esse flanco, Hayden White (1994), por exemplo, analisa a relação entre a história e a crítica literária, afastando a neutralidade dos documentos históricos e introduzindo a questão da narrativa na história, uma vez que o historiador realizará uma leitura dos documentos históricos transformando-a numa forma de escrita, podendo utilizar, inclusive, recursos poéticos de estilo⁸.

A esse respeito, segundo Morais (2014), autores como Hayden White (2008) e sua ênfase na *metahistória* ou Michel de Certeau (1982) e sua *operação historiográfica*, refletem sobre a própria historicidade da produção de conhecimento histórico. Nesse sentido, esses autores destacam o lugar social do pesquisador e as condições históricas que o levaram a produzir certa interpretação acerca dos documentos históricos. Ou seja, cada historiador promove uma leitura de um documento – entre tantas outras leituras possíveis – influenciado pelas condições históricas e sociais do seu entorno. E posteriormente o historiador reorganiza

⁶ Especialmente em Le Goff (1990) e Le Goff e Nora (1988). Para uma leitura introdutória da contribuição de Le Goff e da terceira geração dos *Annales*, ver também, entre outros, os trabalhos de Rust (2008) e Barros (2013).

⁷ Uma ampla revisão da contribuição dos *Annales* e da nova história, oferecendo as nuances e os debates da época, pode ser vista em Dosse (2003) ou Burke (1992).

⁸ Sobre a contribuição de White, ver também Vasconcelos (2010) e Assis (2012).

a leitura desses documentos para formular uma interpretação, transformando essas relações num encadeamento que forma uma narrativa, apresentada num texto (uma forma de escrita) para o público leitor.

Com base no aporte teórico aberto pela *nouvelle histoire*, Julierme Morais (*op. cit.*) realiza uma metahistória acerca da formação de uma historiografia clássica do cinema brasileiro. O autor examina as condições históricas que motivaram uma leitura canônica da trajetória do cinema brasileiro, estabelecida por Paulo Emílio Salles Gomes, em três escritos: *Panorama do cinema brasileiro: 1896-1966* (1966), *Pequeno cinema antigo* (1969) e especialmente *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1973)⁹. Segundo Morais, a história do cinema brasileiro escrita por Paulo Emílio constituiu uma teia interpretativa com inegável *eficácia discursiva*, já que se coaduna com o pensamento intelectual paulista que se desenvolve entre os anos 1930 e 1950, em que o autor adquiriu respeitabilidade pelas amplas relações adquiridas, como membro da revista *Clima* e do *Clube de Cinema de São Paulo*, passando pela formação acadêmica na USP e o trabalho na *Cinemateca Brasileira*, além de sua contribuição como crítico do *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*. Respalado por essa trajetória que lhe conferia um prestígio entre a intelectualidade paulista, Paulo Emílio pôde realizar uma complexa forma de síntese entre aportes teóricos e políticos a princípio contraditórios. Utilizando como base a proposta de narrativa histórica cunhada por Caio Prado Júnior, em especial em *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), Paulo Emílio promoveu uma aproximação do nacionalismo desenvolvimentista do *Instituto Superior de Estudos Brasileiros* (ISEB) com os ideais estéticos de adesão ao cinema moderno, defendidos pelo grupo do *Cinema Novo*.

A originalidade da contribuição de Morais é a de destacar as condições históricas que sedimentaram a leitura de Paulo Emílio, formando uma teia interpretativa da trajetória do cinema brasileiro, que se apresenta até hoje como a base canônica de entendimento sobre o nosso cinema. O autor irá analisar quais circunstâncias históricas tornaram possíveis que a leitura de Paulo Emílio se tornasse canônica, ou seja, como o texto possuiu uma *eficácia discursiva*, em termos tanto de seus postulados metodológicos (elementos formais da escrita) quanto de suas estratégias narrativas (aspectos de conteúdo).

Entender os pressupostos de formação dessa leitura permite uma maior compreensão dos arranjos encontrados pelo autor para compor essa narrativa, em que algumas peças são destacadas e outras são simplesmente negligenciadas. Como exemplo, Morais aponta para

⁹ Publicados originalmente em diferentes veículos, os três artigos foram reunidos em Gomes (1980).

uma diminuição da importância histórica, em termos críticos ou mesmo estilísticos, da chamada *chanchada* no cinema brasileiro, cujos filmes eram vistos apenas pelo sucesso comercial mas com pouca relevância histórica, crítica e criativa. Por outro lado, a base canônica da leitura de Paulo Emílio alça o *Cinema Novo* como verdadeiro pilar que sintetizaria os principais avanços do cinema moderno em termos mundiais. A partir dessa leitura, o *Cinema Novo* tornou-se a referência central e incontornável do cinema brasileiro, a partir do qual todos os demais movimentos e ciclos posteriores teriam que dialogar, aproximando-se ou mesmo se afastando dele.

Esta tese herda uma inquietação similar à de Moraes, trazida para o contexto do cinema brasileiro a partir dos anos 1990. Entendo que a historiografia clássica do cinema brasileiro estabeleceu, por um conjunto de circunstâncias históricas, uma leitura canônica do período, cristalizada na expressão da *retomada do cinema brasileiro*. Pretendo destacar as condições históricas que levaram à formação dessa expressão, como forma de sobrevivência dos traumas recentes tanto do processo de redemocratização brasileira como os do próprio cinema nacional, assolado pelo fantasma da descontinuidade. A radical ruptura promovida pela *Era Collor* enfatizou a necessidade de se recorrer à velha tradição da renovação do cinema brasileiro por meio de ciclos, que sempre funcionaram como a base da metodologia da historiografia clássica. Ainda que o termo *retomada* seja um tanto impreciso, apontando apenas para a continuidade da produção, e não para qualquer traço mais orgânico que aproxime esse conjunto de filmes, a ampla adesão desse termo contribuiu para a consolidação de uma *imagem* do cinema brasileiro do período. Essa *imagem* tornou-se *história*, ou seja, a produção dessa teia interpretativa sobre a trajetória do cinema brasileiro a partir de meados dos anos 1990 jogou luz para um conjunto de filmes e processos mas deixou à margem um outro conjunto de transformações que começavam a ser gestadas no cinema brasileiro do período e que desabrocharam de forma mais evidente a partir de meados dos anos 2000.

1.4 CARACTERÍSTICAS GERAIS E LIMITES DE CIRCUNSCRIÇÃO DO OBJETO

Esta seção busca expressar as dificuldades metodológicas em demarcar de forma estrita os limites de circunscrição desse movimento, em termos de suas características intrínsecas e da composição de seus membros (agentes e obras). Devemos perceber, incorporando lições dos estudos da sociologia, as dificuldades dessa empreitada, e suas inevitáveis restrições, visto que não houve o ingresso formal de seus membros em um grupo

fechado de imediata demarcação, por exemplo, por meio de um contrato em que há a assinatura de membros mediante uma lista de condições, direitos ou deveres. Ou seja, não houve a constituição de um grupo formal nem mesmo a publicação de um manifesto ou texto escrito que vinculasse certos membros a ideários bem definidos.

Dessa forma, esses limites são fluidos, visto que a própria estrutura, característica e composição desse grupo é não apenas heterogênea mas em constante movimento. A própria configuração do campo do cinema brasileiro ao longo dos anos 2000 foi naturalmente se modificando, assim como a posição, atuação e visões de mundo desses agentes. Suas relações também são móveis, pois acabam revelando aproximações e distanciamentos, expressas em pequenas ou maiores discordâncias, rusgas e afagos, rupturas e avizinhamentos, alianças e separações. É preciso perceber a estrutura extremamente móvel, flexível e precária da formação e da estruturação dessas redes, cujo funcionamento acontece de forma absolutamente informal. Essa rede está em constante movimento, pois a todo momento surgem elementos novos que provocam mudanças nas relações entre seus membros e reconfiguram as posições de poder. A percepção desses deslocamentos é muitas vezes sutil, indireta, e seu impacto na conformação dessa rede é de difícil mensuração, variando de agente para agente.

Segundo essa perspectiva relacional, este projeto de pesquisa não pretende propor uma taxonomia para estratificar as obras, de modo a circunscrever os filmes ou diretores em categorias rígidas. A opção de incluir um diretor como parte desse movimento deve considerar não apenas os filmes realizados pelo mesmo mas deve também levar em conta seu tipo de engajamento em relação a um campo, que se expressa por laços de sociabilidade e pelo seu posicionamento público. Ou seja, a adesão se expressa não apenas pelos filmes em si, por características estilísticas inerentes à obra, mas também pelos festivais e eventos sociais que frequenta, pelo jargão que utiliza em suas entrevistas e declarações públicas, pelo modo como demonstra seu apoio a questões próprias da afirmação desse campo, etc. Ou seja, para além de características inatas ou essenciais às obras, a participação de um agente nesse movimento deve ser vista de forma mais ampla, apontando para o seu engajamento em relação às questões próprias da afirmação ou da consolidação desse campo, ou seja, em como ele atua na esfera pública de modo a contribuir para um aumento da potência de influência (ou ainda de poder) de um determinado campo.

Dessa forma, essa perspectiva incorpora o pensamento teórico dos estudos culturais, ou ainda da sociologia da cultura, ao analisar a complexidade e mutabilidade das práticas

culturais, expressas pela identidade de um grupo ou de uma comunidade. Entre outros exemplos possíveis, podemos citar como referência a forma como Raymond Williams (2011 [1980]) examinou as *estruturas de sentimento* que pautaram as relações fundantes do grupo de Bloomsbury, na Inglaterra do início do século XX. Ou ainda, aproximando-se do caso brasileiro, como Heloísa Pontes (1998) analisa a trajetória e estruturação dos membros do Grupo Clima. Por fim, se quisermos nos aproximar ainda mais das questões aqui estudadas, podemos citar a tese de doutoramento em Comunicação de Amanda Mansur Nogueira (2014) sobre a estruturação da cena cinematográfica pernambucana a partir dos anos 1990 utilizando como base o conceito de *brodagem*.

Como não havia um manifesto escrito ou termo de adesão a um grupo formalmente estabelecido, é possível apenas intuir as linhas de conexão possivelmente existentes por meio de redes móveis, fluidas, em constante movimento. É possível constatar que algumas obras ou gestos possuem uma adesão apenas parcial à conformação do grupo, visto que apenas algumas de suas características possuem plena adesão ao seu ideário, enquanto outras podem estar inclusive em desacordo. De outro lado, esse ideário não é de precisa identificação, já que os valores dos membros dessa cena estão em permanente trânsito e fluxo, adequando-se às circunstâncias e transformando-se conforme seu próprio percurso, além das naturais diferenças e desacordos de um grupo disperso e naturalmente heterogêneo, de diversas origens geográficas, sociais ou culturais.

É possível considerar que determinadas obras ou ações foram possíveis mediante a participação ou inclusão de agentes ou elementos externos a esse grupo. Ainda, essa rede é formada por um conjunto de atores heterogêneos, de diferentes origens, formações e campos de atuação, como realizadores, produtores, críticos, curadores, gestores, distribuidores, pesquisadores, professores, jornalistas, etc.

Esse é um caso típico da observação de processos culturais no campo das ciências humanas, em que os processos são fluidos e heterogêneos, impossíveis de serem plenamente decompostos e reproduzidos, e em que a posição do observador interfere de forma decisiva na análise – em oposição direta a princípios e características das ciências exatas.

Oliveira (2016), em seu estudo sobre essa cena, que a autora denominou de *novíssimo cinema brasileiro*, utilizando a expressão de Valente e Kogan (2009), realizou uma abordagem em que, ao elencar elementos típicos de caracterização dessa cena, buscou evitar a demarcação de identidades fixas baseadas em dicotomias preestabelecidas. Para tanto, a autora preferiu estabelecer uma posição móvel por meio de um *continuum* entre dois polos

opostos. Utilizando como referências autores do campo sociológico como Becker (2008 [1963]) e Williams (2011 [1958]), a autora caracteriza essa cena como uma categoria *relacional, heterogênea e multidimensional*.

Desse modo, em vez de uma representação binária, Oliveira identifica as características dessa cena por meio de um enfoque multidimensional, ou seja, em vez de um ponto fixo, considera-se um *continuum* de possibilidades, em que cada uma das pontas de seus extremos representa “ideais-tipos” opostos, entre o “cinema independente” e o “cinema industrial”. Tendo em vista várias dimensões, como “organização do trabalho e da produção”, “instâncias de legitimação e de reconhecimento”, “orçamentos e fontes de financiamento”, a autora irá caracterizar a cena pela sua aproximação, em maior ou menor grau, com um dos polos, sem precisar situar cada caso específico em uma dessas categorias excludentes.

Como uma primeira aproximação, antes examinar as características intrínsecas às obras, próprias do cinema contemporâneo, como detalharemos a seguir, é preciso perceber o impacto das primeiras obras realizadas por essa geração quanto à sua diferença em relação ao projeto do *cinema da retomada*. Por isso, sustento a tese de que esses filmes constituem algo “novo”, e não meramente algo “de novo”¹⁰, e que constituem um grupo ou um movimento – ainda que não propriamente homogêneo, mas contando com naturais diferenças, distinções e dinâmicas internas quanto ao jogo de poder – pelo modo particular como realizadores, críticos e curadores formaram, em determinado momento de condições bastante específicas, estratégias implícitas para conferir visibilidade a outros rumos e olhares para o cinema brasileiro a partir do início dos anos 2000.

Por isso, é preciso perceber, antes de tudo, que esse movimento se constitui em uma reação – e não uma continuidade – ao *cinema da retomada*. A contribuição dessa geração foi conseguir promover um discurso com *eficácia discursiva*, utilizando a expressão de Julierme Morais (*op. cit.*) em outro contexto, que ampliasse o cinema brasileiro para outros modos de fazer para além do ideário do *cinema da retomada*, sintonizando o cinema brasileiro com propostas estilísticas do chamado *cinema de fluxo*¹¹ em consonância com as curadorias de alguns festivais internacionais de prestígio, que privilegiavam “jovens cineastas”. Em meados dos anos 2000, quando o cinema brasileiro já conseguia “sobreviver sem aparelhos”, eram visíveis as limitações do *cinema da retomada* seja em termos econômicos (o diálogo com o

¹⁰ Utilizo a diferença entre “novo” e “de novo” como um trocadilho que estabelece uma relação crítica com o título do livro de Zanin (2003), como veremos melhor na seção 1.5.

¹¹ Utilizo a expressão “cinema de fluxo” em consonância com o trabalho de Oliveira Júnior (2013). Aprofundaremos melhor esse ponto na seção 3.6.

público e a ocupação de mercado) seja em termos de sua legitimação pelo prestígio artístico. No entanto, é preciso perceber que essa geração conseguiu conferir visibilidade a outros valores não apenas realizando filmes notáveis mas por um conjunto de ações que envolvem a crítica e a curadoria, formando um circuito que jogou visibilidade para um outro cinema brasileiro e apontou, de forma clara, o esgotamento de diversos elementos do *cinema da retomada*.

Essas ações envolveram um conjunto de agentes que atuavam sem manifesto escrito nem por meio de lideranças formalmente estabelecidas, mas sua conexão se expressa de formas mais sutis, não claramente identificáveis, por meio de redes maleáveis e fluidas. Essas ações envolveram o contexto internacional, por meio dos festivais no exterior, mas também num lento e gradual processo de ações e embates no contexto interno. Como toda ação gera uma reação, não foram poucas as tensões entre a nova geração e os grupos já estabelecidos, que buscavam defender suas posições de poder estabelecidas, ou ainda, seus lugares de privilégio.

De todo modo, seja em termos técnicos, narrativos, econômicos ou estilísticos, essa geração de realizadores apresentava um caminho diferente do apontado pelo *cinema da retomada*. Em termos gerais, o quadro abaixo procura apresentar as diferenças entre as duas formas de cinema propostos:

Tabela 1 – Quadro comparativo – *cinema da retomada vs nova cena*

	CINEMA DA RETOMADA (ANOS 1990)	NOVA CENA (ANOS 2000)
Aspectos técnicos	modelo analógico, película 35mm, equipamentos padrão do mercado profissional	modelo digital, incorporação das novas tecnologias, hibridismo de bitolas e formatos, "cinema da gambiarra"
Aspectos organizacionais	organização da produção por meio de empresas produtoras, e não de artistas. Departamentalização da produção, por meio de uma estruturação rígida das equipes divididas em unidades especializadas por função. Relações profissionais mediadas por contratos de trabalho, regidos por sindicatos.	arranjos produtivos colaborativos. Filmes de coletivos, cooperativas ou "de-uma-única-pessoa". Maior horizontalização das decisões, não hierarquização das equipes, rodízio ou fluxo entre funções de produção. Formação das equipes por laços afetivos de intimidade e amizade. "Brodagem".
Aspectos estilísticos	maior alinhamento com as características estilísticas do "cinema clássico" ou do "moderno". Dramaturgia centrada em roteiro estruturado previamente como peça central, ancorado pela decupagem	maior alinhamento com as características estilísticas do "cinema contemporâneo". Adesão ao "cinema de fluxo", com imagens hápticas, estímulos sensoriais, rarefação ou

	<p>como método de planificação e previsibilidade da produção. Forte presença do star system e de valores de transparência e comunicabilidade.</p> <p>Vocação realista com base na verossimilhança. Uniformização da linguagem por meio de uma adesão ao “world cinema”: combinação entre “tema local” e “linguagem universal”.</p> <p>Documentários baseados em modelos baseados na informação ou na relevância social do tema, sobre personagens carismáticos ou entrevistas com notáveis ou especialistas.</p>	<p>fragmentação narrativa. Dramaturgia pautada pelo próprio processo de realização. Imbricação entre cinema de prosa e de poesia, ou entre documentário e ficção. Filmes-ensaio, filmes-em-primeira pessoa, filmes-de-arquivo. “Documentários experimentais”, incorporando recursos das artes visuais e estratégias reflexivas.</p> <p>Filmes-de-dispositivo.</p>
Aspectos ético-políticos	<p>discurso de defesa da “relevância social” do cinema brasileiro, relações de ancoragem a uma tradição (o <i>Cinema Novo</i>), identidade cultural de um país. Busca de uma solução conciliatória para o conflito entre “cinema de relevância social” ou de “prestígio artístico” e “cinema de mercado”.</p>	<p>Questionamento dos cânones, reaproximação com o “<i>Cinema Marginal</i>”, referências híbridas. Desconstrução do “cinema de gênero”. Micropolíticas. Relação afetiva entre “cinema” e “vida”. Incorporação do acaso ou das dramaturgias do comum.</p>
Aspectos econômicos	<p>público de massa, indústria do entretenimento, lançamento comercial.</p>	<p>público de nicho, crítica especializada, festivais de cinema</p>
Fontes de financiamento	<p>Captação de recursos pelas leis de incentivo fiscal, editais federais de maior expressão</p>	<p>Autofinanciamento, crowdfunding, “brodagem”. Editais regionais, pequenos fundos internacionais, Edital B.O.</p>

Dessa forma, ainda que algumas das características dessa geração já tenham sido observada em outros momentos da trajetória do cinema brasileiro, a presença de um conjunto de elementos específicos num determinado período histórico e suas diferenças em relação ao cinema de maior visibilidade no período (o *cinema da retomada*), permite reunir o cinema dessa geração de realizadores a partir de um conjunto de características gerais em comum.

É importante ressaltar que, uma vez que os objetivos desta presente pesquisa não estão voltados mais propriamente para a análise da contribuição estilística desse conjunto de filmes, o que já foi explorado por diversos outros trabalhos¹², os tópicos listados a seguir visam

¹² Ainda que os autores analisem recortes e aspectos específicos dessa cena, sem nomeá-la como um bloco, listo, a título de exemplo, os trabalhos de Denilson Lopes (2007, 2012, 2016), Cezar Migliorin (2010), Ilana Feldman (2012), Raul Arthuso (2016), Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008), Roberta Veiga, Carla Maia e Victor Guimarães (2015), além de artigos diversos dos Profs. André Brasil, Ângela Prysthon, Anita Leandro, Cesar Guimarães, entre muitos outros. Ver também diversos dossiês da Revista Devires – Cinema e Humanidades (<https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires>).

apenas introduzir o leitor a uma primeira apresentação quanto às características das obras realizadas por essa geração.

Ainda que nem todas as obras contem com todos esses elementos, visto que se trata naturalmente de um conjunto heterogêneo, é possível elencar alguns elementos comuns a parte significativa dos filmes, como:

- utilização de formatos mais artesanais de produção, com a produção com custos reduzidos, equipamentos portáteis e equipe reduzida;
- modelos de produção mais flexíveis, sem divisão de equipes por departamento, ou com filmes realizados por uma única pessoa;
- obras de baixo orçamento, realizados sem financiamento público, sem a captação de recursos incentivados por empresas, ou com incentivos públicos reduzidos ou alternativos, por meio de apoios locais ou regionais, ou subdimensionamento dos produtos (um longa produzido a partir de um edital de curta ou de desenvolvimento, etc.).
- processos de produção flexíveis, menos pautados pelo roteiro como peça central da dramaturgia ou pela decupagem como elemento central de planificação do processo de filmagens, e que incorporam o acaso e o imprevisto como elementos dramaturgicamente ativos;
- presença marcante de filmes produzidos por coletivos cinematográficos, com processos colaborativos de realização;
- obras que visavam a um circuito de legitimação artística e de expressão pessoal, deixando em segundo plano ou mesmo recusando a aproximação com o mercado e o filme como um produto comercial;
- imbricação orgânica entre a ficção e não ficção, de forma que se tornam indiscerníveis os limites entre o que existe previamente à presença da câmera e o que é construído ou conduzido pela mise en scene do filme;
- um cinema de observação ou de rarefação narrativa, que promove uma revalorização dos pequenos gestos, dos silêncios e dos tempos de espera;
- presença das “dramaturgias do comum”, em torno de pequenos momentos do cotidiano ou das relações familiares;
- utilização de outros formatos, como o filme-carta, filme-diário, filme-de-arquivo, filme-em-primeira-pessoa ou filmes-ensaio;

- presença de “filmes de dispositivos”¹³;
- diálogo ambíguo com o “cinema de gênero”, em especial utilizando elementos do terror ou do cinema fantástico. O gênero não é visto como modelo de padronização para acesso ao mercado, mas como meio para compor climas e atmosferas cinematográficas;
- apresentação de personagens em situação de vulnerabilidade por uma via positiva, expressando a potência desses corpos que resistem (o que eles podem), em vez de vê-los como meros representantes de classe, ou ainda, simplesmente como vítimas ou oprimidos;
- adesão às micropolíticas, ao observar os modos de ser de seus personagens singulares, em vez de representações a nível macro, fugindo dos modelos sociológicos ou psicológicos, ou ainda recusando os projetos de “identidade nacional”;

1.5 O INIMIGO EM COMUM: O *CINEMA DA RETOMADA* E OS PARADOXOS DO “EQUILÍBRIO CONCILIATÓRIO”

Antes de abordar as transformações do cenário audiovisual intensificadas nos anos 2000, esta seção tem por objetivo propor uma revisão do cinema brasileiro dos anos 1990, no período imediatamente anterior ao surgimento da geração estudada, analisando criticamente a formação da ideia em torno da expressão *cinema da retomada*. Ao formar um projeto prescritivo para o cinema brasileiro do período, relevando-se uma aliança implícita entre a política pública e o jornalismo cultural, busco apontar que a expressão *cinema da retomada* não deve ser vista como mero equivalente do cinema brasileiro da segunda metade dos anos 1990. É preciso compreender os condicionantes históricos que cunharam essa expressão como legítima para representar o cinema desse período, e resgatar o que essa expressão “deixa de fora”, por seu perfil excludente.

Essa espécie de *revisão crítica do cinema da retomada*¹⁴ será fundamental, visto que a tese parte do princípio de que o cinema dessa geração de realizadores dos anos 2000 se afirma

¹³ Para um aprofundamento do conceito de dispositivo aplicado ao cinema contemporâneo, entre diversas outras abordagens, esta pesquisa se aproxima mais da proposição de Carvalho (2020), ao dispor que o dispositivo funciona como “um ativador capaz de suscitar acontecimentos imprevisíveis e impossíveis, quando a experiência da obra importa mais do que a obra em si, e quando a imagem torna-se o próprio lugar de uma experiência da ordem do virtual.” (Carvalho, 2020, p. 9).

como direta oposição ao *cinema da retomada*, e não sua continuidade. Com isso, compartilho da ideia de Bourdieu (1989) que um grupo social pode ser visto como aqueles que percorrem caminhos e enfrentam obstáculos em comum, possuem referências semelhantes e definem os mesmos adversários. É comum que cada geração que busque se consolidar com uma marca distintiva funde seus princípios ao entrar em choque com a cena estabelecida. No caso, o oponente era o *cinema da retomada*. Perceber os paradoxos da construção do ideário do *cinema da retomada* nos ajuda a compreender melhor o contexto a partir do qual se funda o gesto distintivo dessa geração, uma vez que ela irá prolongar o cinema dos anos 1990 justamente naquilo que a ideia de *cinema da retomada* buscou descartar.

* * *

Após os atos de tendência neoliberal do Governo Collor que extinguiram todas as modalidades de apoio do Estado à produção cultural – e, com elas, a cinematográfica – o cinema brasileiro passou, nos primeiros anos da década de 1990, por um estado de coma induzido, produzindo menos de cinco longas-metragens por ano entre 1991 e 1993. O inesperado sucesso de público de *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, ultrapassando 1 milhão de espectadores nas salas de cinema, despertou a crítica para o ressurgimento da produção nacional. O Estado passava a reassumir o estímulo à atividade cinematográfica mediante um modelo de incentivos fiscais – a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual – promovendo a aproximação das empresas produtoras com o mercado, por meio de investidores, oriundos de diversas atividades econômicas, espelhando um processo de industrialização, visando a uma reocupação do mercado interno, praticamente totalmente ocupado pelo produto estrangeiro. A partir de então, o cinema brasileiro se desenvolveu, restabelecendo uma aproximação com o público que voltava a se reconhecer a partir do seu cinema, projetando sua própria identidade e a de seu país nas telas, ainda que os filmes apresentados não tivessem um ideário comum, mas que representassem a diversidade de seus modos de expressão. O sucesso desse percurso está expresso por marcos desse período, como *O quatrilho* (1995), *O que é isso, companheiro?* (1997), *Central do Brasil* (1998), *Cidade de*

¹⁴ Uso a expressão em referência ao título do livro de Glauber Rocha (2003 [1963]), já que, numa certa analogia com o gesto do recorte histórico proposto pelo cineasta baiano, esta seção apresentará uma revista pelo “cinema da retomada” não por meio de uma abordagem panorâmica que vise a apresentar suas características gerais, mas sim concentrando-se em pontos críticos que serão reavaliados por uma geração posterior. Ou seja, a seguinte leitura não sobrepesará os acertos e desacertos dessa trajetória mas privilegiará um recorte que evidencie o desconforto da geração posterior em relação aos fundamentos do cinema canônico dos anos 1990.

Deus (2003), entre outros, que aliaram elogios da crítica especializada e boas bilheterias, alavancados a partir da boa recepção em festivais e premiações internacionais, como Oscar, Berlim e Cannes.

Esses são os pilares centrais da narrativa que se consolidou como canônica sobre a trajetória do cinema brasileiro nos anos 1990, cristalizada em torno da expressão *retomada do cinema brasileiro*. Consolidada pela crítica cinematográfica do período e ratificada em diversos livros e artigos publicados sobre o assunto, entre os quais podemos citar Bilharinho (2000), Zanin (2003) e Butcher (2005), as análises abordam, sob o manto da aparente diversidade estilística entre os filmes realizados, o surgimento de um cinema pragmático, moldado para atrair o mercado, sejam as curadorias dos festivais internacionais seja o mais típico público de cinema do país, representado por meio de uma classe média elitizada, já que o parque exibidor se transformou, com o fechamento dos cinemas de rua, e a construção dos multiplexes nos shopping centers, com o expressivo aumento do preço médio do ingresso.

A *retomada do cinema brasileiro* acabou diretamente se associando ao novo modelo de financiamento dos filmes brasileiros: as leis de incentivo fiscais. Pois, se a produção cinematográfica brasileira nos anos 1990 *renasceu* ou *foi retomada*, o principal fator explicativo que alavancou a aparição do novo ciclo foi o estabelecimento de uma nova política pública para o cinema brasileiro. Ou seja, a retomada do cinema brasileiro representa a retomada do apoio do Estado. Ou mais propriamente, o retorno do investimento público na produção de longas-metragens.

A reconstrução das políticas de apoio ao cinema brasileiro a partir dos anos 1990 foi empreendida segundo um novo modelo¹⁵. O governo Itamar Franco e, em seguida, o governo Fernando Henrique Cardoso ofereceram um recuo, uma espécie de entremeio de posições conflitantes. Voltava a participação do Estado, mas de forma moderada, discreta. Era nítida a crise do Estado intervencionista dos anos 1970, refletida, no caso do cinema brasileiro, na Embrafilme, uma empresa que diretamente intervinha no domínio econômico produzindo e distribuindo filmes, possuindo participação acionária nos direitos das obras realizadas. Por outro lado, tampouco a solução era o modelo neoliberal do Estado mínimo da *Era Collor*, em que o Estado se afastava completamente do processo econômico. Houve, portanto, já a partir do governo Itamar Franco, no restabelecimento do Ministério da Cultura, uma solução intermediária, vista, em sua excelência, na aprovação da Lei nº 8.313/1991, também conhecida como Lei Rouanet. Ainda que a Lei preveja uma complementaridade entre três

¹⁵ A presente análise e descrição do modelo de política pública do período é herdada de minha dissertação de mestrado sobre o tema (IKEDA, 2015).

modalidades de apoio, a forma mais desenvolvida dessas três modalidades foi o incentivo a projetos culturais, ou ainda, o mecenato privado. Em outros termos, a Lei Rouanet inaugurou um novo modelo hegemônico de financiamento aos projetos culturais, baseado na renúncia fiscal.

Esse novo modelo de participação indireta do Estado estimula a aproximação das empresas produtoras de cinema com os incentivadores privados. O objetivo é uma política industrialista, visando à realização de sucessos de bilheteria, aumentando a participação de mercado do filme brasileiro. O pressuposto desse modelo é que os agentes incentivadores passariam a escolher projetos de alta expectativa de retorno comercial, a fim de conferir maior visibilidade às suas marcas. O incentivo, como ação de patrocínio, seria uma típica ação de marketing cultural: as empresas investiriam em filmes de bilheteria que acrescentariam valor às suas empresas, cujas logomarcas estariam impressas nos créditos iniciais do filme e em todo o seu material promocional (cartazes, trailers, etc.).

Esse modelo de política pública privilegiava, portanto, uma visão do cinema como um produto comercial, visando à realização de sucessos de bilheteria que aumentasse a participação de mercado do filme brasileiro. O modelo de captação de recursos estimulou o ingresso na atividade cinematográfica de agentes ligados à publicidade, que já tinham uma relação direta com grandes empresas privadas como clientes. Empresas como a *Conspiração Filmes* (RJ) e a *O2 Filmes* (SP) estabeleceram-se como uma das principais empresas produtoras do período. A decisão de investir muitas vezes partia dos departamentos de marketing das empresas, que tinham pouco conhecimento do funcionamento do negócio audiovisual, e se detinham em aspectos como a escolha do elenco para pautar seus investimentos. O modelo, excessivamente concentrado no fomento à produção de longas-metragens cinematográficos, desconsiderando as sinergias entre os demais elos da cadeia produtiva (a distribuição e a exibição) e os demais segmentos de mercado (em especial a televisão), se não foi totalmente bem-sucedido, aumentou consideravelmente o número de filmes realizados e recuperou a participação de mercado do cinema brasileiro para um patamar em torno de 10% no final dos anos 1990.

É preciso entender a construção da ideia de *cinema da retomada* a partir dos traumas do cinema brasileiro do período anterior – da derrocada do projeto da *Embrafilme* e da ameaça de sobrevivência com os atos do governo Collor. Com as mudanças do mercado cinematográfico, tornando-se pequeno e concentrado, o cinema brasileiro dependia do apoio do Estado. Para tanto, era preciso justificar para a sociedade a importância da sobrevivência

do cinema brasileiro, mas em torno de um novo modelo que o diferenciasse do ciclo anterior, incorporando o cinema em um projeto mais amplo de modernização da sociedade brasileira.

Ou seja, o *cinema da retomada* constituiu um projeto, no campo do cinema, aderente a um programa de governo de tendência liberal, em torno das ideias de modernização, reforma administrativa, desenvolvimento e abertura comercial. Ou seja, ainda que incorporando os traumas específicos da sua recente trajetória e as singularidades do campo cinematográfico, a ideia de *cinema da retomada* possui correspondência com um projeto maior de transformação da própria sociedade brasileira, após a redemocratização, em torno de um projeto de maior inclinação do modelo liberal, adequando-se aos rumos de um capitalismo empresarial global, que afetou diversos setores da economia e também a reforma da administração pública.

Desse modo, elenco cinco ideias gerais em torno das quais se cunhou o projeto prescritivo do *cinema da retomada*:

- projeto industrialista com foco mercadológico (estímulo à planificação dos processos produtivos por uma estrutura empresarial sólida: organização produtiva do setor, “profissionalismo”, aperfeiçoamento técnico e tecnológico, geração de emprego e renda);
- abordagem de temas de relevância social apresentando-se como responsável (em oposição à “vulgarização da pornochanchada”, abordar os temas da identidade nacional, em torno de uma reflexão sobre nosso país e nossa sociedade);
- apresentação de uma relação de ancoragem a partir de uma filiação a uma tradição do cinema brasileiro, em especial o *Cinema Novo* (a história como patrimônio);
- reconexão do cinema brasileiro com seu público (atrair o interesse de uma audiência por meio de modelos transparentes de comunicabilidade);
- expressão das transformações de uma sociedade contemporânea (um cinema internacional, conectado com os movimentos globais).

O modelo de participação do Estado no fomento às obras audiovisuais pavimentou o caminho prescritivo do *cinema da retomada*, visto que os projetos que mais se adequavam aos seus princípios tinham maior probabilidade de receberem financiamentos. De forma complementar, o jornalismo cultural nos principais veículos midiáticos possuiu um papel fundamental em consolidar os valores do *cinema da retomada*, corroborando uma narrativa

histórica em torno do sucesso de alguns filmes de exceção que se tornaram marcos do período. Desse modo, o ideário do *cinema da retomada* não foi diretamente proposto pelos cineastas, como forma de fortalecimento do seu campo como um bloco hegemônico, mas por uma associação implícita entre política pública e jornalismo cultural.

Havia um paradoxo na criação do modelo de política pública no *cinema da retomada*: um desejo de um cinema industrial, de grande comunicação com o público, e, de outro, um cinema de potencial artístico e relevância cultural, examinando questões sociais da identidade do país. O protótipo do *cinema da retomada* era um filme que propusesse uma espécie de “equilíbrio conciliatório” entre um cinema de comunicabilidade, que apresentasse um certo padrão técnico e narrativo, e, de outro, um cinema de prestígio artístico, que resgatasse a relevância da atividade cultural como proposta de reflexão sobre a suposta identidade cultural de um país.

O jornalismo cultural tinha um papel fundamental para consolidar, junto à opinião pública, a repercussão de um modelo de cinema que rejeitava os dois extremos. De um lado, um cinema que era meramente um produto vulgar de mercado – para afastar a sombra dos resquícios de nossas antigas *pornoanchadas* – e, de outro, um cinema intelectual hermético, que agradasse apenas a iniciados. Ou seja, o projeto ideal seria o que buscasse um equilíbrio conciliatório entre os dois pontos: um filme que abordasse relevantes questões sociais de forma responsável e que adquirisse prestígio artístico mas que ao mesmo tempo tivesse um potencial de comunicabilidade, com valores comerciais, vendendo um grande número de ingressos e atingindo o grande público. Assim, filmes como *Central do Brasil*, *Cidade de Deus*, *Tropa de Elite* (2007), ou, em menor grau, mesmo *O que é isso, companheiro?* ou *Carandiru* (2003) eram exemplos máximos dessa política.

Estava formado, portanto, o paradoxo que assolou o *cinema da retomada*: era preciso realizar um cinema para o “respeitável público”, com temas e abordagens que convencessem a opinião pública que o cinema brasileiro era uma atividade profissional, organizada com planejamento e zelo, e que se expressasse como parte da herança cultural brasileira. Era preciso, acima de tudo, reverter uma imagem do cinema brasileiro, mostrando à sociedade que o cinema brasileiro precisava permanecer existindo, pois falava de temas culturalmente relevantes. Ao mesmo tempo em que precisava recuperar seu prestígio social, os filmes brasileiros precisavam apresentar valores de comunicabilidade, gerar emprego e renda, de forma a mostrar que o audiovisual era também um setor econômico, organizado profissionalmente.

Desses paradoxos surgiu a grande quantidade de filmes históricos, que apresentavam uma leitura adequada da realidade brasileira. Entre eles, podemos citar, *O quatrilho* (1995), de Fábio Barreto, *Guerra de Canudos* (1996), de Sérgio Rezende, *O guarani* (1996), de Norma Bengell, *Corisco e Dadá* (1996), de Rosemberg Cariry, *Anahy de las misiones* (1997), de Sérgio Silva, *O cangaceiro* (1997), de Anibal Massaini Neto, *Policarpo Quaresma, Herói do Brasil* (1998), de Paulo Thiago, *Amor & Cia* (1998), de Helvecio Raton, *Mauá – o imperador e o rei*, de Sérgio Rezende (1999). Esses filmes não estão muito distantes da chamada *tradição de qualidade*, termo com que os jovens turcos da *Cahiers du Cinéma*, em especial François Truffaut, rotularam o cinema hegemônico francês dos anos 1940 e 1950, a partir do suposto bom gosto dos padrões narrativos mais convencionais, com dramas históricos ou adaptações literárias em que as imagens meramente ilustravam a palavra escrita, sem maiores riscos. É preciso, no entanto, compreender a opção conservadora desse cinema pelos resquícios do trauma dos atos da *Era Collor* – o cinema brasileiro foi domesticado pelos fantasmas de sua aniquilação.

Fonseca (2012) interpreta que a grande quantidade de filmes históricos que remetem a momentos anteriores da própria cinematografia brasileira integra uma estratégia de resgate ao passado como patrimônio, como transformação da memória em reverência e uso. Ou seja, não havia no diálogo com o passado uma proposta de reavaliar a construção da história do país, ou mesmo de fazer um paralelo com os momentos atuais. Não havia, por exemplo, um projeto como *Os inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, que encenava uma versão literal dos autos da inconfidência para refletir sobre o atraso de nossas elites e intelectuais para propor um efetivo projeto de independência do país. O passado era utilizado meramente como forma de conferir legitimidade cultural ao projeto, com um olhar simplesmente reverente, sem nenhum tipo de reavaliação crítica.

Da mesma forma, o *cinema da retomada* procurou construir um discurso que estabelecia sua relevância cultural ao propor uma relação com o período do *Cinema Novo*. A relação deixava de ser simplesmente com a história para incorporar também a própria história do cinema brasileiro. No entanto, essa relação foi desenvolvida de forma meramente superficial, como simples estratégia de mostrar que o cinema brasileiro precisava permanecer existindo para prosseguir sua exitosa trajetória. Essa ancoragem relacional foi proposta como forma de legitimar a relevância cultural e social do *cinema da retomada*, ainda que suas relações sejam meramente acessórias. O *cinema da retomada*, em sua busca por padrões de comunicabilidade, em sua transparência na busca por uma dramaturgia de roteiros e

personagens lineares, em sua adesão à ideologia e aos padrões de consumo de uma classe média, em muito se afastavam da busca ética, estética e política dos filmes do *Cinema Novo*, que incorporaram elementos do cinema moderno para realizar obras artísticas de grande relevo por promoverem reflexões e questionamentos sobre as estruturas socioeconômicas fundantes da realidade brasileira.

Sobre esse ponto, são curiosas as palavras de Bernardet in Nagib (2002), quando afirma que a comparação do cinema dos anos 1990 com o *Cinema Novo* é equivocada, e que expressa a nostalgia e o fetichismo em relação ao referido movimento, como uma mera chancela de relevância ou finalidade artística. E, de forma provocativa, conclui que “o ‘cinema da retomada’ é na verdade mais próximo da Vera Cruz que do *Cinema Novo*” (Nagib, op. cit., p.112).

Uma outra forma de ver essa aproximação com o cinema da Vera Cruz, sugerida por Bernardet é identificar que o *cinema da retomada* propunha um projeto universalista, de modo que a cinematografia brasileira se adequasse aos padrões do cinema mundial, o que faria, a princípio que os filmes pudessem ser mais vistos, pelo público interno e externo. São de fato muitos elementos em comum, como a ênfase industrialista, a transformação dos padrões técnicos, o discurso em busca do mercado e do público como massa homogênea, o enfoque no bloco “tema nacional, estética universal”.

No entanto, essas questões ganham uma nova roupagem nos anos 1990, em que a economia mundial se transforma, numa aceleração dos fluxos comunicacionais e financeiros, em torno de uma ideia de globalização. O *cinema da retomada* estava integrado a uma lógica desenvolvimentista típica da política pública brasileira dos anos 1990 em que se buscava integrar à economia mundial. O estímulo ao mercado externo era uma forma de acelerar os fluxos comerciais, ressoando um suposto projeto de modernização da sociedade brasileira ao contexto de globalização.

Se era preciso afirmar que o cinema brasileiro tinha uma história, por outro lado era também necessário que “se modernizasse”, ou seja, que aderisse a um projeto de transformações da própria sociedade brasileira, num processo de “abertura” após o período da redemocratização. A abertura era não apenas política mas também econômica (a abertura comercial do governo Collor, o elogio à concorrência e à competitividade como sinais de progresso) e também, claro, cultural. Os movimentos de globalização indicavam que era preciso que o cinema brasileiro também se internacionalizasse, como parte de uma cultura global, dialogando com os códigos do mercado do cinema internacional.

As leis de incentivo e o processo de seleção de projetos a partir de concursos de roteiros, em que se privilegiam instrumentos de transparência narrativa, são elementos que corroboram a busca de uma *contemporaneidade mundializada*. Como bem afirma Ortega (2010), a caracterização de um cinema transnacional deve ser buscada com a conjugação de fatores econômicos, estéticos e sociais.

Em 2002, Prysthon já apresentava um preciso diagnóstico de como o cinema brasileiro dos anos 1990 representava um gradual amadurecimento de um cosmopolitismo pós-moderno, incorporando uma valorização do ex-cêntrico e do periférico como estratégia de inclusão em um mercado global.

Ao mesmo tempo em que o cinema brasileiro defendia sua trajetória como patrimônio de sua identidade, um projeto de suposta modernização apontava para um alinhamento com as estratégias de um cinema mundializado, por meio de códigos narrativos e visuais universalistas, que visavam a incorporar elementos da geopolítica brasileira num contexto palatável para as plateias internacionais, especialmente por meio da exposição nos festivais internacionais de cinema.

Se o cinema brasileiro precisava denotar um sentimento de pertencimento a um país, por meio de abordagens sobre questões sociais, o *cinema da retomada* o conjugou com estratégias diretas de comunicabilidade, para torná-lo palatável e agradável ao respeitável público de classe média, que consumia os produtos nas confortáveis salas dos novos multiplexes dos shopping centers ou nos sofás de suas residências por meio do acesso pela televisão ou pelo vídeo doméstico.

Na mesma linha, prossegue Ivana Bentes (2007, p. 245), quando afirma que o cinema brasileiro dos anos 1990 busca ser “um cinema ‘internacional popular’ ou ‘globalizado’ cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética ‘internacional’.”

Na linha sugerida por Bernardet, Bentes também aponta para um distanciamento do *cinema da retomada* em relação ao *Cinema Novo*. Ao propor, de forma provocativa, que o cinema da retomada substituiu a cinemanovista “estética da fome” por uma “cosmética da fome” (BENTES, 2007), a autora causou grande repercussão ao promover uma análise crítica de como o cinema dos anos 1990 revisita espaços sociais como o sertão e a favela transformando-os em “jardins exóticos” com uma abordagem meramente folclórica e folhetinesca, esvaziando esses territórios como locus de um discurso político de reflexão ou transformação desses contextos sociais.

O artigo de Bentes procurou apontar para os paradoxos do *equilíbrio conciliatório*, levantando a discussão de que a abordagem histórica de boa parte dos filmes brasileiros do período era mera roupagem, ou ainda, apenas uma estratégia política de legitimação de sua suposta relevância social mas que revelava no fundo um esvaziamento das questões sociais por apresentá-las de forma superficial, como mero palco de espetáculo ou vitrine de consumo para o espectador-consumidor. Dessa forma, esses filmes eram de fato completos opostos ao *Cinema Novo*, cujo projeto estético visava à reflexão sobre a situação social brasileira, em torno da ideia de subdesenvolvimento. Segundo a linha apontada por Bentes, o *cinema da retomada* transformava a História e a política em mera mercadoria numa vitrine global, optando pelo consumo de imagens atraentes em vez de uma reflexão mais profunda sobre a conjuntura sociopolítica brasileira.

O *equilíbrio conciliatório* revela as contradições em torno das quais a abordagem social de muitos filmes do *cinema da retomada* se expressa, adequando-se às conveniências de uma sociedade de mercado. No fundo, o *cinema da retomada* foi a expressão mais genuína de um projeto cultural do novo governo, em torno dos próprios paradoxos da *social-democracia*. Ou seja, durante os oito anos de governo Fernando Henrique Cardoso, sob a direção do Ministro Francisco Weffort – que conseguiu o raro feito para um Ministro da Cultura de permanecer no sempre tumultuoso cargo por um longo período, entre 1995 e 2002 – o cinema brasileiro se integrou a um projeto que via a cultura como elemento conciliatório (entre a cultura e o mercado, entre a crítica e o público). Ou ainda, num país ainda em estágio de restabelecimento da democracia institucional, a cultura era um elemento de recuperação de nossa autoestima, de continuidade dos valores culturais e sociais brasileiros, de reflexão sobre nossas chagas (desde que não aprofunde em demasia seus paradoxos que levem a um mal estar desnecessário), adequada a um projeto desenvolvimentista, que via no mercado a forma de integrar a sociedade brasileira num caminho de progresso social.

Ortiz Ramos (1983) analisou as tensões do cinema brasileiro entre o final dos anos 1950 e início dos anos 1960 entre um projeto *industrial-universalista* e outro *nacional-culturalista*. O *equilíbrio conciliatório* do *cinema da retomada* propunha uma espécie de entremeio entre os dois extremos. De um lado, apresentava-se como um modelo de cinema industrial, visando integrar-se aos rumos do mercado mundial, por meio de modelos de comunicabilidade em torno de narrativas universalizantes. De outro lado, apresentava-se como representante da identidade cultural de um povo e de um país, apresentando temas de relevância social, retornando a espaços como o sertão ou a favela, ancorando-se na tradição

do cinema moderno brasileiro, representada pelo *Cinema Novo*. No entanto, os paradoxos desse projeto podem ser vistos pela dificuldade de harmonia entre os princípios conciliatórios. De lado, o cinema brasileiro não conseguiu uma trajetória estável de reocupação do mercado interno, estacionando num patamar em torno de 15% de participação de mercado, nem conseguiu afirmar-se como uma sólida filmografia no exterior, seja pela exportação dos filmes seja pela seleção e premiação contínua em festivais internacionais de prestígio, salvo algumas exceções. De outro, o cinema brasileiro não conseguiu produzir um número expressivo de obras de prestígio artístico de relevo.

Os jovens cineastas brasileiros que começavam a fazer cinema nos anos 2000 não se viam reconhecidos pelos padrões associados ao *cinema da retomada*. De um lado, rejeitavam a leitura conservadora dos contextos sociopolíticos apresentadas nesses filmes e sua adesão a uma lógica de mercado globalizada. Ao ver os filmes canônicos do *cinema da retomada*, os jovens artistas sentiam-se completamente deslocados – tinham a sensação de que viviam num outro Brasil, viam-se inspirados por influências artísticas diametralmente opostas, ou seja, respiravam um outro país e outro cinema.

De outro, o modelo das leis de incentivo fiscal dificultava o financiamento de projetos que não comungavam com esses padrões. Além disso, esse modelo hegemônico de financiamento, por meio das leis de incentivo fiscal, acabava naturalmente privilegiando empresas produtoras já estabelecidas, com projetos de perfil nitidamente comercial. Assim, o modelo implicava bastantes dificuldades para um cineasta estreante que procurava realizar seu primeiro longa-metragem, cujo projeto envolvia a tradição do cinema de autor, com um trabalho mais elaborado de linguagem cinematográfica, voltado prioritariamente para outro segmento a não ser o mercado de *shopping*.

As leis de incentivo e o processo de seleção de projetos com base nos concursos de roteiro estimulam a escolha de projetos com um formato mais próximo do modelo industrial típico da transparência do cinema clássico narrativo. O discurso de que a aplicação de recursos públicos deve ser orientada para projetos com alto grau de previsibilidade acaba por entrever um método que privilegia filmes realizados segundo um modelo de produção industrial, em que seu processo de realização se desenvolve firmemente ancorado em um roteiro prévio, de modo que o planejamento de produção e a decupagem oferecem um método econômico e seguro de redução dos imprevistos, de padronização dos procedimentos técnicos, tornando o diretor mais um técnico que executa o planejamento do produtor do que propriamente um artista em estado de constante inquietação e experimentação.

Dessa forma, projetos com características mais processuais, ou seja, que fogem da execução por meio do modelo clássico industrial, e que instauram que o próprio processo é parte determinante do método de realização da obra passam a ter dificuldades em serem aprovados diante dos parâmetros institucionalizados por esse sistema de seleção.

O caso mais típico é o de Eduardo Coutinho, considerado por muitos o maior documentarista do cinema brasileiro. Ligado ao *Cinema Novo*, por meio da realização de um projeto como *Cabra marcado para morrer* (1984), presente em qualquer antologia sobre o cinema brasileiro, Coutinho, a partir de meados de 1990, encontrou, por meio do digital, um método singular – tão singular que alguns o chamaram de *método Coutinho* – de realizar filmes de entrevista, num meio de abordagem direto, num corpo-a-corpo franco entre entrevistador e entrevistado que revela uma poética singular, calcada num olhar renovado para a oralidade e a memória (RODRIGUES, 2012).

No entanto, como bem nos apresenta Mattos (2019), os filmes de Coutinho estavam ancorados numa estrutura que escapava totalmente dos modelos clássicos de documentário, baseados na objetividade e na importância social de seus objetos, ou nos métodos ancorados em pesquisa prévia sobre o tema, justificativa, material de arquivo. Basicamente seus filmes se consistiam num método de pesquisa em que era preciso encontrar as pessoas e filmá-las. Assim, a estrutura era aparentemente simples: seus projetos se resumiam a poucas páginas em que era apresentado seu dispositivo. Com isso, Coutinho encontrou enormes dificuldades para ter seus projetos aprovados nos editais públicos disponíveis para a atividade audiovisual.

Só foi possível para Coutinho permanecer filmando porque ele encontrou um mecenas – um produtor disposto a disponibilizar os recursos para seus filmes, muitas vezes mesmo sem qualquer lei de incentivo ou recurso público. Era João Moreira Salles, que, por meio de sua produtora *VideoFilmes*, passou, com recursos próprios, a financiar os projetos de Coutinho após *Santo Forte* (1998).

Dessa forma, é possível afirmar que o elemento em comum que uniu a geração de jovens cineastas que surgiam no início dos anos 2000 é sua sensação de não pertencimento ao *cinema da retomada*. Mesmo os filmes de prestígio artístico galardeados pela crítica cinematográfica e que recebiam prêmios nos principais festivais de cinema do período não eram reconhecidos por essa geração como exemplos a se seguir. O desconforto dessa geração com essa imagem adequada do cinema brasileiro estava exposto não somente pelos filmes a que assistiam, mas era possível reconhecer a insatisfação com uma estrutura institucional que dava suporte ao *cinema da retomada* e que invisibilizava outros cinemas que eles

consideravam mais potente – a crítica cinematográfica, os festivais de cinema. Entendo, portanto, a formação do espírito de um movimento e os gestos de aproximação desse conjunto heterogêneo de cineastas, de origens e influências distintas, como uma reação ao *cinema da retomada*. No entanto, como veremos, um conjunto de transformações estimulou a possibilidade de uma série de ações que solaparam as bases dessas estruturas institucionais, abrindo paulatinamente espaço para o amadurecimento de outros olhares para o cinema brasileiro para além da ideia central do *cinema da retomada*, cujos paradoxos tornaram-se cada vez mais visíveis em meados dos anos 2000.

2 AS TRANSFORMAÇÕES NOS MODOS DE PRODUÇÃO

No capítulo anterior, mostramos como os discursos em torno da trajetória do cinema brasileiro a partir de meados da década de 1990 foram pautados pelo ideário do *cinema da retomada*. As bases desse cinema acarretavam em nítidos obstáculos para os jovens cineastas estreados que propunham outros modos de fazer audiovisual. A partir dos anos 2000, surgia uma geração de realizadores que não se sentia representada pelos marcos do *cinema da retomada*.

Compreender o movimento de origem e amadurecimento dessa geração de realizadores envolve investigar não apenas a contribuição das obras, em termos de sua originalidade e potência artística. Esta tese parte da hipótese de que é preciso também abranger o contexto de transformações, que começaram no fim dos anos 1990 e desabrocharam na primeira metade dos anos 2000, a partir do qual o ideário dessa nova geração pôde ganhar legitimidade. Essas transformações serão divididas em três aspectos complementares: nos modos de produção, na crítica cinematográfica (com as mudanças no regime de cinefilia e o surgimento de novos veículos críticos, com a *internet*) e nos modos de difusão (com novos modelos curatoriais, a partir da estruturação de uma nova rede de festivais de cinema). As transformações na crítica e na curadoria de cinema foram fundamentais para dar visibilidade e conferir legitimidade aos novos valores propostos pelas obras dessa geração de realizadores. O percurso de legitimação, portanto, envolveu não apenas os realizadores, tampouco surgiu de “geração espontânea” a partir de obras de excelência, mas representou a consolidação de uma estratégia política e discursiva que se baseou na formação de um novo circuito abrangendo um conjunto heterogêneo de agentes, entre realizadores, críticos, curadores, gestores públicos, entre outros.

O primeiro aspecto a ser analisado são as transformações nos modos de produção. Para tanto, é fundamental compreendermos os impactos da mudança da película cinematográfica para o digital, que se tornou a bitola padrão na produção de obras audiovisuais, inclusive adotada pelas empresas em posição dominante no mercado cinematográfico mundial, como as *majors*¹⁶. A tecnologia digital atingiu o mercado de forma abrangente, envolvendo não apenas

¹⁶ São denominadas de *majors* o oligopólio global que domina as receitas do mercado audiovisual a nível mundial, com origem no modelo de estúdios hollywoodianos estruturado na década de 1920 mas que assumiu configurações mais complexas a partir dos anos 1990 com a formação de grandes conglomerados transnacionais. Atualmente (em janeiro de 2021, após o processo de aquisição da Fox pela Disney), é possível afirmar que as *majors* se expressam nas “Big Five”: Universal (NBC Universal Comcast), Paramount (Viacom/ National

os processos de produção das obras (na captação da imagem e do som e na pós-produção) mas também os segmentos de distribuição e exibição cinematográficos. Seja por contínuos avanços tecnológicos seja por sua ampla adoção nos diversos segmentos do mercado audiovisual, o digital aproximou as distâncias então abissais entre o considerado “amador” e “profissional”.

Por outro lado, devemos perceber que não se trata de mudanças exclusivamente tecnológicas mas cujos impactos se prolongam para questões econômicas, sociais e políticas. A ampla difusão da tecnologia digital permitiu uma maior acessibilidade dos equipamentos de gravação e pós-produção de imagem e som. Com o barateamento dos custos e a consequente redução às barreiras de entrada na produção, tornou-se possível realizar filmes para um conjunto de agentes, de outras origens sociais e geográficas. A portabilidade dos equipamentos implicou uma abertura de possibilidades para outros arranjos produtivos, outros modos de fazer, outros modelos de organização das equipes e dos processos de realização.

Ao mesmo tempo, é preciso perceber que o principal impacto ocorreu pela implementação do *digital* como formato padrão, e não especialmente do *vídeo*. Esta tese parte, portanto, da diferenciação entre película, vídeo e digital a partir dos anos 1990. O vídeo já era utilizado por artistas visuais no Brasil desde a década de 1970 e até antes pela televisão brasileira, ainda que em menor escala. Nos anos 1990 houve um intenso debate sobre as características do vídeo, de modo que alguns autores passaram a defender a autonomia do vídeo em relação ao cinema, ou ainda, o chamado “específico do vídeo”. Havia, portanto, estabelecida uma diferença entre *cinastas* e *videomakers*, ou ainda, entre *filmes* e *vídeos*, *cinema experimental* e *videoarte*, entre outras. Não obstante, o digital permitiu a incorporação de diversos procedimentos do vídeo no campo propriamente dito do cinema, uma vez que o vídeo possuía outras características que estimulavam um distanciamento do campo do cinema, aproximando-o da televisão ou das artes visuais. Com a padronização provocada pelo digital, a partir dos anos 2000, o amplo debate sobre a distinção de obras audiovisuais a partir de seu suporte físico acabou perdendo força. A distinção deslocou-se da bitola (a película 35mm, a película 16mm, o Super-8mm, o vídeo, o vídeo HD, etc.) para a consolidação de campos discursivos (o cinema, as artes visuais, a televisão, etc.).

Num período de pouco menos de dez anos, as grandes transformações tecnológicas do período, com a substituição da produção em película 35mm como base da indústria cinematográfica, ofereceram oportunidades para a maior aceitação de outros modelos de

Amusements), Warner (Warner AT&T), Disney (Walt Disney Company) e Sony (Sony Columbia). Para mais detalhes sobre os processos de dominação das *majors*, ver Para mais detalhes, ver McDonald e Wasko (2008).

produção. Ainda que esse seja um fator fundamental, não se trata meramente da maior acessibilidade, com a redução no preço dos equipamentos. O ocaso da película 35mm como bitola padrão estimulou a incorporação de procedimentos anteriormente associados ao campo específico do vídeo (da videoarte, ou das artes visuais). Como veremos no capítulo seguinte, a *internet* possibilitou um maior acesso a outras referências da história do cinema, ampliando as bases da cinefilia clássica. O entrecruzamento entre essas novas referências do campo do cinema e os procedimentos típicos do vídeo, num contexto em que o *cinema digital* ganhava forma, possibilitou que uma geração de realizadores se apropriasse das novas tecnologias, agora mais aceitas pelo mercado e pelo circuito dos festivais, para propor outros modelos de dramaturgia. Devido a esse conjunto de transformações, tornava-se mais palpável para um cineasta estreante a possibilidade de realizar e exibir um longa-metragem, sem grandes recursos financeiros, mediante outros arranjos produtivos, sem aderência ao ideário do *cinema da retomada*.

2.1 O IMPACTO DO DIGITAL: CARACTERÍSTICAS GERAIS

A transição do analógico para o digital implicou mudanças profundas que afetaram não apenas o cinema mas toda a sociedade. Inúmeros autores – entre eles cito Levy (1993), Negroponte (1995), Castells (1999), Manovich (2001), Mattelart (2002) – analisaram os impactos econômicos e sociais com a incorporação das tecnologias digitais em nosso cotidiano.

Como bem sintetiza Moreno (2013),

a passagem do analógico para o digital constitui o substrato tecnológico sobre o qual se sedimentaram todos os outros desenvolvimentos ao nível da computação, microeletrônica e telecomunicações e isso está na base da evolução das tecnologias de informação e comunicação tal como as conhecemos.

A tecnologia digital transforma os sinais de informação em código binário (0 ou 1), eliminando as redundâncias e os ruídos de comunicação. Os dados podem ser facilmente decompostos e comprimidos, facilitando a velocidade de transmissão e reduzindo o custo do tráfego. Os dados passaram a ser multimídia, permitindo a incorporação de diversas fontes e tipos de informação (texto, áudio ou imagem). Os computadores, que antes eram “de grande porte”, caros e robustos, disponíveis apenas em grandes centros tecnológicos ou empresas,

transformaram-se portáteis, acessíveis ao consumidor final, inclusive em suas próprias casas. O desenvolvimento nas telecomunicações permitiu que o tráfego de dados crescesse exponencialmente em escala global, visto que o fluxo de informações depende da largura da banda em que esses dados circulam.

Segundo Castells (1999), o principal impacto dessas transformações tecnológicas é a sua formação em redes, que interconecta esses computadores numa escala global, acelerando enormemente os fluxos de informação e comunicação entre os agentes. Essa *sociedade em rede* inaugura uma outra fruição do espaço e do tempo. A informação deixa de ser produzida e transmitida por uma estrutura vertical, em que um ponto emissor (um meio de comunicação) lança uma informação para uma massa de receptores passivos. As redes flexibilizaram os fluxos de emissão e recepção da informação, tornando-os em mão dupla. A *internet* é a grande rede mundial que materializa de forma mais objetiva a presença cotidiana desses processos.

Essas transformações provocaram mudanças profundas em todos os setores da sociedade e evidentemente também no audiovisual – em relação tanto à produção quanto à transmissão da informação. A produção de conteúdo audiovisual vem atingindo estágios cada vez maiores de popularização, quando as câmeras fotográficas tornam-se potentes filmadoras em alta definição, e a microinformática avança para chegar aos aparelhos celulares, verdadeiros dispositivos multimídia que sintetizam a ideia de convergência. Esses conteúdos podem atingir uma escala sem precedentes, por meio de redes sociais que disponibilizam conteúdos em larga escala, como o *Youtube* ou o *Vimeo*. Como já afirmara Negroponte (1995), “na vida digital, cada indivíduo se torna um canal de televisão em potencial”. Essa abertura ofereceu inúmeras possibilidades, inclusive para o jornalismo, inserindo notícias e análises para além das coberturas dos grandes veículos midiáticos, permitindo a expressão de visões de mundo de outros setores da sociedade. Além disso, a própria fruição do audiovisual, por parte da audiência, se tornou cada vez mais difusa e fragmentada, com a introdução dos serviços de *streaming* e do vídeo sob demanda (VOD). O cinema, ao longo de várias transformações nos últimos cinquenta anos, com a criação dos outros segmentos de mercado ancilares (vídeo doméstico, televisão), exerceu cada vez menos a centralidade da emissão de conteúdo audiovisual, com a presença cada vez mais marcante da *internet* e do *streaming* no cotidiano das pessoas.

Esse grande conjunto de mudanças vai além do escopo deste trabalho. Buscaremos, então, a seguir, delimitar os impactos da transição digital especificamente no campo do cinema no Brasil. Essa mudança ocorreu entre a década de 1990 e a de 2000 – ou seja, na

transição entre os séculos. Curiosamente há exatos 100 anos, na transição entre o século XIX e o XX, houve o surgimento do cinema – mantendo o marco clássico da primeira exibição pública do cinematógrafo realizada pelos Irmãos Lumière.

Se a invenção do cinema representou um passo decisivo na instituição da vida moderna, conforme o estudo de Charney e Schwartz (2001), cem mais tarde presenciamos uma transformação de outra natureza: a transição digital, integrada à lógica das novas tecnologias de informação e comunicação, insere o audiovisual como elemento estratégico na sociedade contemporânea, ou ainda, usando os termos de Castells (op. cit.), na chamada “sociedade em rede”.

2.2 A TRANSIÇÃO DO ANALÓGICO PARA O DIGITAL NO CAMPO DO CINEMA

As transformações tecnológicas por meio da implementação do digital produziram impactos profundos no processo de produção de obras audiovisuais. Essas mudanças, em última instância, abriram oportunidades para uma geração de realizadores serem incorporados ao campo cinematográfico. Equipamentos mais baratos e acessíveis, com um padrão técnico de imagem e som cada vez mais próximos do padrão da indústria (o 35mm), estimularam a explosão exponencial da produção de obras audiovisuais, voltadas para o circuito cinema. No entanto, os impactos não se resumem ao maior acesso e à explosão da quantidade de obras, mas sobretudo em seus modos de realização, ou ainda, na natureza das novas obras produzidas. As mudanças não foram apenas de suporte mas produziram impactos sociais e econômicos, no conjunto de práticas em torno do processo de realização de uma obra audiovisual e em sua circulação e fruição no próprio mercado cinematográfico.

As mudanças não atingiram apenas o segmento da produção independente, mas as transformações afetaram significativamente todos os elos da cadeia produtiva do audiovisual – da pré-produção à pós-produção, além da distribuição e exibição cinematográficas. O mercado audiovisual incorporou o digital como padrão para seus processos. Assim, a opção pelo digital não representou simplesmente uma redução de orçamentos e a busca pela experimentação de linguagem mas um caminho técnico, estético e econômico adotado inclusive pelas principais empresas cinematográficas mundiais.

O objetivo das próximas subseções é compreender que o mercado audiovisual passou a se estruturar segundo um modelo de padrão digital. Os impactos dessas transformações

tecnológicas afetaram diretamente os modos de produção, oferecendo maiores oportunidades para a produção independente. Como, na década anterior, o mercado cinematográfico se estruturava utilizando como padrão a película 35mm, o vídeo era considerado como um formato hierarquicamente inferior, desprivilegiado em termos técnicos e econômicos. O digital, diferentemente do vídeo, reduziu as *barreiras de entrada* para a produção independente, estimulando sua maior aceitação e penetração em determinados circuitos. Esse aspecto é fundamental para compreendermos como longas-metragens de baixíssimo orçamento puderam ser realizados e em seguida exibidos em festivais internacionais de prestígio – o que no período da produção em película era bem mais improvável. Essa abertura estimulou uma maior aceitação por outros modelos estéticos e outros arranjos produtivos, mais próximos ao artesanal do que do industrial.

2.2.1 As mudanças na pré-produção e na produção

As subseções a seguir têm como objetivo apresentar, de uma forma mais descritiva, o impacto da transformação das tecnologias digitais nos processos de produção e pós-produção de obras audiovisuais. Apesar de um pouco exaustiva, entendo que essa descrição é importante para que se torne mais clara a percepção da extensão e profundidade das mudanças empreendidas. Ao mesmo tempo, para que não se alongue em demasia, essa ampla gama de transformações nos padrões técnicos e tecnológicos, que envolve uma miríade de complexos e intrincados pormenores, será apresentada de uma forma geral e panorâmica, visando a cobrir as principais tendências do período, ainda que corra o risco de soar um tanto esquemático.

No campo da produção das obras cinematográficas, a transição para o digital gerou impactos em toda a cadeia de produção, da pré à pós-produção¹⁷.

Na pré-produção, as novas tecnologias de informação e comunicação geraram impactos decisivos no planejamento e na organização das equipes de filmagem. Os roteiros passaram a ser escritos em *softwares* específicos, como *Celtx*, *Final Draft*, ou mais

¹⁷ As subseções a seguir envolverão um amplo detalhamento de questões técnicas e tecnológicas, com uma compilação de um conjunto de informações obtidas de fontes heterogêneas. A não ser quando diretamente indicado, as referências foram obtidas por um entrecruzamento das seguintes fontes: Dhir (2004), Hanson (2004), McKernan (2005), Swartz (2005), Willis (2005), Rodowick (2007) e Wheeler (2007). No Brasil, a dissertação de mestrado de Christofoli (2010) foi a principal referência por apresentar uma compilação consistente dessas transformações. Quanto aos pormenores sobre as terminologias técnicas, os sites <https://www.adamwilt.com/> e <http://www.cybercollege.org/> complementaram as fontes anteriores por apresentar ótimos resumos descritivos, no formato de entradas, tópicos ou quadros comparativos sobre formatos e interfaces tecnológicas.

recentemente, *WriterSolo* e *Scrivener*. Não se trata apenas de versões sofisticadas de blocos de textos, que simplificam o trabalho manual do¹⁸ roteirista na formatação das rubricas, mas possuem recursos que o auxiliam na estruturação das curvas dramáticas, na duração de cada cena, na divisão de cenas por personagens, etc. De forma análoga, departamentos como a Direção de Fotografia ou a Direção de Arte passaram a ter à sua disposição aplicativos específicos que assessoram o trabalho do profissional. *Softwares* como o *Blender*, *Maya*, *3D Studio Max* ou *LightWave* podem ser utilizados para modelagem, composição ou animação de cenários e objetos em 2D ou mesmo em 3D. Maquetes virtuais podem ser realizadas, com as dimensões do espaço e dos objetos das locações, inclusive introduzindo posições de câmera e lentes específicas, contribuindo no trabalho de decupagem, permitindo uma prévia visualização do plano e ampliando a possibilidade de experimentação de outras possibilidades de decupagem, ainda na etapa de pré-produção.

Quanto à organização da produção, planilhas como os mapas de produção, ordem do dia, plano de filmagem, mapa de decupagem por cena, entre outras, passaram a ser editadas em computadores e compartilhadas facilmente, por email ou por links editáveis, como o *Dropbox*, entre os membros dos vários departamentos do projeto. Programas utilizados no campo da administração e da gestão de projetos, quanto ao acompanhamento da execução física e financeira do projeto por etapa de execução tornam-se cada vez mais comuns no cotidiano da produção cinematográfica, auxiliando a equipe, em especial o assistente de direção, a manter-se coordenada nas diversas ações de preparação. Além disso, o compartilhamento de materiais e de informações, a possibilidade de encontros remotos, ainda que os profissionais estejam em locais distantes, dinamizou o processo de planejamento criativo típico da pré-produção.

No campo da produção propriamente dita, ou seja, em termos da captação de imagem e som, as transformações foram ainda mais intensas. Ainda que o maior foco dos estudos sobre essas mudanças recaia sobre o impacto das câmeras digitais, é preciso constatar que a digitalização no processo de produção começou com o som (AMPAS, 2009).

A introdução de equipamentos de gravação de áudio digital no cinema teve início nos anos 1980. Até então, o padrão da indústria era baseado nos gravadores analógicos de áudio, com operação independente do equipamento de filmagem, em especial o gravador de origem

¹⁸ Aqui uso “do roteirista” referindo-me não apenas a profissionais do sexo masculino. Alguns autores vêm utilizando a denominação “dx” para englobar diversos gêneros, inclusive para além da lógica binária. No entanto, dados os atributos formais de uma tese de doutoramento, permaneço usando a flexão no masculino, como rege a norma oficial da língua portuguesa, ainda que fazendo esta presente observação quanto aos limites dessa estrutura.

suiça *Nagra*, que funcionava a partir de baterias e com o suporte de fitas magnéticas de um quarto de polegada. O mecanismo de sincronização com a imagem era realizado por meio de um sistema chamado pilotone (*pilot tone*), um cristal que fornecia a emissão de um sinal (uma frequência-piloto) para a câmera, já que a fita de áudio do *Nagra* não possuía perfurações.

O *Nagra* começou a ser substituído pelo formato *Digital Audio Tape* (DAT). Desenvolvido pela *Sony* e lançado em 1987, inaugurou a gravação em digital por meio de fitas magnéticas de 4mm, em uma taxa de amostragem de 44,1 ou 48kHz, e numa resolução de 16-bits, ou seja, numa qualidade análoga ao de um CD. O *Nagra* tornou mais ágil a captação de som direto, tendo grande impacto especialmente no documentário por sua portabilidade e robustez. No entanto, necessitava de uma etapa posterior na pós-produção, quando as fitas de um quarto de polegada precisavam ser transcritas para uma fita magnética perfurada, para que fosse sincronizada com o copião da imagem para reprodução simultânea de imagem e som numa ilha de edição (uma moviola). O áudio em DAT oferecia muitas vantagens para a pós-produção, já que, por ser um sinal digital, poderia ser transferido diretamente e sem perdas para uma ilha de edição não linear. Além disso, os sistemas eletrônicos de timecode, com claquetes eletrônicas, substituíram o mecanismo do pilotone e tornaram muito mais ágil e precisa a tarefa da sincronização entre imagem e áudio.

É preciso lembrar que, até meados dos anos 1980, a maior parte dos filmes brasileiros era composta de diálogos pós-sincronizados, dados o custo e as dificuldades técnicas de utilização do material captado em som direto¹⁹. Com o *Nagra* e seu pilotone, a sincronização tornou-se mais fácil. As câmeras em 35mm disponíveis eram muitas vezes ruidosas, dificultando o som direto, especialmente na captação dos diálogos. Com a tecnologia digital, o som direto – e suas imensas possibilidades criativas – passou a ser padrão na produção de obras cinematográficas no país.

Os gravadores em DAT passaram a ser posteriormente substituídos por discos rígidos ou por dispositivos de armazenamento óptico graváveis. O avanço tecnológico dos mecanismos de compressão possibilitou que os arquivos digitais de áudio se tornassem com excelente qualidade e reduzido espaço de armazenamento, podendo ser conservados em discos rígidos a um baixíssimo custo.

Atualmente gravadores portáteis de tamanho bastante reduzido, cujas dimensões cabem quase na palma de uma mão, como os modelos *Zoom H1/H2n/H4n* e *Tascam DR-05X/DR-10X/DR-40X*, tornaram-se bastante difundidos. Esses gravadores possuem um

¹⁹ Uso o termo “diálogos pós-sincronizados” no cinema brasileiro em vez de dublagem, com base no importante estudo de Nascimento (2014), que realiza um panorama histórico de sua utilização no País.

microfone embutido ou permitem acoplar microfones profissionais por meio de uma entrada XLR, habilitando a gravação de áudio em diversos canais. Os preços são bem acessíveis ao consumidor final: um gravador *H4n* atualmente custa cerca de US\$ 250,00.

Quanto à imagem, o gradual caminho de aprimoramento dos sensores de vídeo com a difusão do digital permitiu o uso de câmeras portáteis em ampla escala.

Decerto há um longo caminho na história da tecnologia em que modelos de câmeras analógicas foram também utilizados para além do circuito profissional, seja em película (como o Super-8mm) seja em vídeo (como o VHS). Para além do VHS (ou do VHS-C), utilizado de forma amadora, foram surgindo formatos semi ou profissionais, como o Super-VHS, 8mm, Hi8, UMatic, e a Betacam. O formato Betacam permaneceu por bastante tempo como o padrão especialmente no modelo *broadcasting* para as transmissões e programas de televisão.

Há, no entanto, uma diferença significativa no próprio padrão de transformação da luz em imagem entre a película, o vídeo e o digital. Enquanto a película é uma emulsão fotoquímica, em que a luz imprime uma imagem num negativo sensível, por meio de um equipamento (uma câmera) que funciona em operação mecânica, na tecnologia do vídeo, a operação não é mecânica mas eletrônica, por meio de *pixels* que formam uma imagem numa placa de circuito eletrônico, sensibilizada por meio de um sensor com um sinal de vídeo. Enquanto a impressão de movimento no cinema funciona a partir da sequenciação de fotogramas estáticos, expostos a uma velocidade padrão de vinte e quatro quadros por segundo, no vídeo analógico a tela é coberta por linhas horizontais que sofrem um contínuo “varrimento”, de modo que vemos a substituição gradual de cada uma dessas linhas. Enquanto no cinema o processo é fotoquímico, no vídeo, um sinal elétrico, por meio de ondas com diferentes amplitudes, emitidas de forma contínua, converte-se em uma imagem eletrônica, por meio de sinais de luminância (Y) e crominância (C).

Já no vídeo digital, o processo de varrimento das linhas é substituído pela digitalização dos pixels, que fornecem informação por meio de uma estrutura binária (0 ou 1). Não há um processo físico de ondas contínuas e de diferentes gradações, mas *bits* que fornecem um sinal discreto (0 ou 1).

O digital implicou uma enorme transformação com a popularização do formato DV. A partir da década de 1990, começaram a ser produzidos diversos modelos de câmeras MiniDV a preços extremamente acessíveis para o consumidor final, com equipamentos leves e de grande portabilidade, de fácil manuseio.

Segundo Willis (2005), os primeiros modelos de câmeras digitais, como as Digi8, começaram a aparecer no mercado em 1993. No entanto, o grande marco inicial ocorreu dois anos mais tarde. Em 1995, a *Sony* lançou a *DCR-VX1000*, o primeiro modelo de câmeras DV com 3 CCDs de 1 terço de polegada e com uma saída *firewire*, a um preço de US\$ 3.500, enquanto uma câmera Betacam não saía por menos de US\$ 10.000. A *Sony* lançou também um outro formato com poucas diferenças, mas com uma robustez mais adequada para o mercado profissional, a DVCAM. A *Panasonic* em seguida lançou seu modelo comercial, denominando-o de DVCPRO.

No entanto, como as diferenças de qualidade entre os modelos não eram significativas e o preço das câmeras MiniDVs era muito mais atraente, os formatos DVCAM e DVCPRO acabaram não se estabelecendo no mercado. Em seguida, a *Canon* lançou um modelo de câmera análogo que também se tornou bastante utilizado no mercado, a *Canon XL-1*.

O avanço das câmeras digitais teve como base a implementação de um novo modelo de captura da imagem, o CCD (*Charge Coupled Device*). A função desses sensores é o de transformar a luz, que entra numa câmera por uma lente, em um sinal elétrico que se converte em informações eletrônicas à medida em que ele se desloca pela área do sensor, composto de um grande número de pequenas unidades, os *pixels*. Quanto maior a largura física do sensor, maior será a luz que poderá armazenar, transformando-se em imagens de melhor resolução. As câmeras já poderiam ser equipadas com 3 CCDs, um para cada faixa de cor, correspondente ao RGB (vermelho-verde-azul).

Uma tecnologia análoga, que fornece resultados similares, é o CMOS (*Complementary Metal Oxide Semiconductor*). No CMOS, a luz também é transformada em sinal elétrico, mas os dispositivos de CMOS utilizam diversos transistores para cada pixel, para amplificar e deslocar sua carga elétrica.

Na primeira geração de câmeras digitais, os modelos em CCD possuíam maiores vantagens, já que seus sensores eram mais robustos e necessitavam de menor intensidade de luz. No entanto, nos últimos anos a qualidade dos sensores CMOS foi aperfeiçoada, tornando-se mais utilizados nos principais modelos de câmera digital disponibilizados no mercado.

As câmeras MiniDV estimularam uma grande transformação no mercado audiovisual de produção de imagens, visto que câmeras pequenas, portáteis e baratas possuíam uma resolução de imagem pouco inferior a uma *Betacam*, utilizada nos canais de televisão. Houve, então, uma abertura de oportunidades sem precedentes para a produção independente.

A partir de 2003, com a introdução das câmeras *XDCAM* fabricadas pela *Sony*, as fitas foram substituídas por cartões de memória ou mesmo por discos rígidos internos que armazenavam o material gravado.

No entanto, o maior impacto ainda estava por vir. O aperfeiçoamento dos sensores CCD e CMOS possibilitou a gravação de imagens em alta resolução, em HD (*High Definition*) ou mesmo em FullHD.

Os primeiros modelos de câmeras em HD (HDV) eram 720p, ou seja, possuíam 720 linhas de resolução horizontal e uma varredura progressiva (p). A varredura progressiva foi um avanço na tecnologia do vídeo, já que o modo entrelaçado (i) alternava a leitura da tela entre as linhas pares e ímpares, podendo formar pixelagens, cintilações ou sombreamentos durante o movimento dos objetos.

Já os modelos chamados de FullHD se estruturam a partir de 1080i ou 1080p, com uma resolução de 1920x1080, popularizados a partir das câmeras DSLR (*Digital Single Lens Reflex*).

As câmeras DSLR ocuparam um lugar fundamental na massificação do uso do vídeo digital na produção audiovisual independente, e mesmo em mercados como a publicidade e de vídeos institucionais e educativos. Trata-se de câmeras fotográficas com diversos recursos de ajustes manuais que utilizam lentes intercambiáveis análogas ao cinema, com um sistema reflex, mas que possuem grande robustez, dados os avanços do sinal do vídeo e aperfeiçoamento de seus sensores, ao captar material em resolução FullHD. Além disso, são muito mais leves e portáteis em relação aos pesados e volumosos equipamentos e acessórios das câmeras em película. E ainda seus custos são muito mais reduzidos, possibilitando o acesso ao consumidor final.

A combinação entre qualidade, usabilidade, portabilidade e custo tornaram essas câmeras uma efetiva possibilidade para a produção de filmes especialmente a partir da segunda metade da primeira década dos anos 2000.

Latenik (2013) mostra o grande impacto da fabricação do novo modelo de câmera 5D da Canon, a *Canon 5D Mark II* em 2008. O modelo era similar à versão anterior (I), como o sensor fullframe, análogo ao de uma película 35mm. No entanto, a principal diferença era a possibilidade de gravação de vídeos em FullHD (1920 x 1080) tanto a 24 ou 30 quadros por segundo. A câmera se estabeleceu como referência no mercado audiovisual independente, e mesmo na publicidade de pequeno e médio porte, por aliar uma boa profundidade de campo, com o uso das lentes intercambiáveis, com um sensor de robusta qualidade, com contraste e

nitidez, aproximando-se do padrão 35mm, com um modelo portátil e com um custo bastante acessível.

Segundo Wheeler (2007), a resolução em 2K é tecnicamente quase idêntica ao FullHD, já que se trata de uma resolução horizontal superior a 2000 linhas. As *majors*, por meio da formação de um consórcio – a *Digital Cinema Initiatives* (DCI) – definiram, em 2005, um padrão para a exibição digital nas salas de exibição comercial, utilizando o 2K como uma resolução de 2048x1080. Ou seja, um filme independente filmado em FullHD com uma câmera DSLR passava a possuir condições técnicas razoáveis para ser exibido comercialmente em uma sala de cinema em praticamente todo o mundo.

No final dos anos 2000, o processo se intensificou com o lançamento de câmeras em resolução 4K, com uma resolução horizontal de *pixels* superior a 4120. Em 2012, a *Sony* lançou seu primeiro modelo de câmera em 4K, a *F65 CineAlta*, com um sensor de imagem CMOS de 20 megapixels, seguida da *PMW-F55* e *PMW-F5*. Outros modelos de outros fabricantes, como as câmeras Blackmagic, tornaram-se bastante populares. No segmento profissional, marcas como a *Alexa* se estabeleceram mesmo para produções de alto orçamento. Na projeção cinematográfica, o padrão DCI para 4K foi definido como 4096x2160. Atualmente, começam a se difundir câmeras e monitores de 8K, ainda que o padrão das salas de exibição e dos monitores (computadores ou laptops) estabelecidos no mercado estejam em resoluções inferiores, ou seja, ainda em estágio embrionário.

Os avanços também produziram enorme impacto na produção para a televisão, seja na forma como os canais gravam, finalizam e transmitem conteúdo, seja no mercado de aparelhos de televisão comercializados para o consumidor, a partir da substituição do sinal analógico para o sinal digital na televisão aberta ou fechada. No entanto, essas transformações vão além do escopo desta pesquisa.

No campo do cinema, a grande velocidade das transformações tecnológicas com o digital fornece, no entanto, uma desvantagem: a rápida obsolescência do material. Enquanto as câmeras 35mm poderiam durar pelo menos 30 ou 50 anos, as câmeras digitais, além de serem muito mais frágeis, dada sua miniaturização e seu funcionamento mais eletrônico do que mecânico, são rapidamente substituídas por modelos posteriores, com pequenos mas sucessivos avanços contínuos. A grande variedade de modelos e marcas, de modo que cada fabricante desenvolve uma codificação própria, com diversas singularidades específicas, como *codecs* e *plug-ins* próprios, torna o trabalho do fotógrafo e do montador um incessante trabalho de pesquisa e catalogação de uma miríade de detalhes técnicos e eletrônicos.

Tabela 2 – Principais formatos digitais

Formato	Resolução
SD	720 x 480 (NTSC) 720 x 576 (PAL)
HD	1280 x 720
Full HD	1920 x 1080
2K	2048 x 1080
4K	4096 x 2160
8K (UHD)	7680 x 4320

2.2.2 As mudanças na pós-produção

Ainda que as câmeras digitais tenham conseguido, num período relativamente curto de tempo, captar imagens que se aproximavam da resolução de câmeras 35mm, com um preço e portabilidade muito mais vantajosas para o usuário, é possível afirmar, segundo Christofoli (2010), que a grande transformação do digital ocorreu no processo de pós-produção das obras.

Dois são os motivos principais. A cada vez que uma imagem analógica era copiada ou transportada para outra interface, ela incorria em uma perda da qualidade do sinal. Com o digital, o conteúdo captado pelas câmeras e armazenado nos suportes, mesmo em fitas magnéticas como os primeiros modelos de câmeras DVs, poderiam ser transferidos para ilhas de edição sem perda de resolução da imagem. Para isso, foi fundamental a tecnologia IEEE1394, também conhecida de *firewire*. Por meio de um cabo físico, era possível conectar a própria câmera (ou o *deck* das fitas magnéticas em DV) diretamente a um computador e realizar a transferência de dados em alta velocidade, sem incorrer em nenhum tipo de compressão, com um funcionamento muito semelhante às conexões USB. O modelo foi inicialmente implementado pela *Apple* na versão dos seus *Macintoshes* em 1999.

Ou seja, enquanto o processo de edição no vídeo analógico era lento e com uma progressiva degradação da imagem a cada cópia do material bruto original, o digital dinamizava o processo de edição e possibilitava que o produto final tivesse a mesma resolução do material bruto.

Segundo, a modificação de uma imagem analógica, seja em película ou em vídeo analógico, era um processo muito mais moroso e impreciso. Como, na tecnologia digital, os

pixels se tornam códigos binários (0 ou 1), a manipulação dessa imagem passou a ser realizada com um nível muito maior de aprofundamento. Em última instância, é possível, num programa de computador, intervir em cada *pixel* isoladamente, sem alterar a composição dos demais.

Por esse motivo, mesmo quando as câmeras digitais ainda não competiam com as câmeras 35mm, os processos digitais já eram vistos na pós-produção. Alguns filmes se utilizavam da chamada *intermediação digital*: após terem sido filmados em película, eram transcritos para vídeo (um processo chamado *telecinagem*), para que as imagens e sons pudessem ser trabalhados com os recursos computacionais. Em seguida, o material era novamente convertido para uma matriz final em 35mm (por meio de um *transfer*). Representava, portanto, uma espécie de transição, com um processo misto: a captação da imagem era feita de forma analógica, mas a pós-produção sofria a interferência de processos eletrônicos.

Esse foi o caso de um filme como *O invasor* (2001), de Beto Brant. Segundo Brum (2009), o filme foi filmado em Super-16mm, por utilizar uma câmera mais leve e de maior mobilidade, e sofreu um processo de intermediação digital. Em seguida, o filme foi finalizado em 35mm. Na época, esse processo era chamado de *blow up eletrônico* (passagem do 16mm para o 35mm por meio de uma intermediação digital). Deve-se destacar que, como, no início dos anos 2000, as câmeras de vídeo ainda não apresentavam robustez adequada, optou-se pela filmagem em película 16mm.

Além das vantagens da copiagem e maneabilidade das imagens e sons, a pós-produção digital ampliou significativamente as possibilidades no processo de edição, com a introdução das *ilhas de edição não lineares* (NLE). Há uma analogia entre o processo de escrita de um texto em uma máquina de escrever e em um computador. Numa máquina de escrever, se quisermos inserir uma frase no meio de um parágrafo, ou ainda, alterar uma palavra, teremos que datilografar toda a página novamente, para que a rasura não fique impressa no papel. Já o texto digital possibilita um conjunto de facilidades, como inserir ou reordenar palavras numa sentença sem alterar as palavras anteriores e posteriores; modificar a apresentação do texto (margens, parágrafos, espaçamentos entre linhas, quebra de linhas, etc) ou a estrutura de um bloco de palavras ou parágrafos (itálico, negrito, caixa alta, tipo de fonte, etc.); copiar trechos ou citações de um texto e incorporar em outro, com recursos de “copiar e colar”; catalogar o texto, dividindo-o em seções para rápida identificação; identificar uma palavra facilmente, com os recursos de busca; entre muitos outros exemplos.

Todos esses processos possuem uma analogia direta com a relação entre a edição linear e a edição não linear. O trabalho do montador sofreu modificações não apenas em termos técnicos mas especialmente abriu a possibilidade de investigar outros caminhos na montagem de um filme, de forma muito mais rápida e barata. Os recursos digitais facilitaram o emprego de uma série de recursos que, na película cinematográfica, necessitariam de um laboratório ótico, como fusões, fades, sobreimpressões, etc.

As ilhas de edição não lineares não precisavam de equipamentos de grande porte mas poderiam ser montadas, a um custo acessível, num computador pessoal, na casa do próprio usuário. Com isso, um conjunto de *softwares* de edição como o *Final Cut*, *Avid* ou *Adobe Première* se tornaram bastante difundidos, usados tanto profissionalmente quanto em computadores caseiros.

Quanto à pós-produção de áudio, as tecnologias digitais também abriram um imenso campo em campos como a edição de som, os efeitos sonoros e a mixagem. Na edição de som, o trabalho em *softwares* como o *Protools* permitiu a manipulação dos sinais sonoros, inserindo flitros, reduzindo ou alterando frequências específicas, etc. Ainda, a lógica da *timeline* permitiu o trabalho simultâneo com um sem-número de faixas sonoras. A possibilidade da incorporação de arquivos de áudio permitiu a utilização criativa de ambiências e outros efeitos sonoros na finalização das obras audiovisuais. Por fim, o digital estimulou um ambiente de sensorialidade sonora ao potencializar o som estereofônico, como o *dolby surround*, com sistemas de som 5.1, utilizando diversas pistas sonoras, modificando a percepção sonora do filme por parte do espectador final.

2.2.3 O impacto nas *majors*

Por outro lado, a transição para o digital provocou impactos decisivos não apenas na produção independente mas também nos modos de produção e de circulação dos produtos dos grandes conglomerados midiáticos, como as *majors*.

Ainda que um filme francês (*Vidocq* [2001]) – tenha sido o primeiro a utilizar esse mesmo modelo de câmera, as câmeras digitais começaram a ser efetivamente consideradas viáveis pelos estúdios quando George Lucas decidiu realizar *O Ataque dos clones* (2002), seu novo filme da saga *Guerra nas estrelas*, integralmente em digital, de forma a facilitar a inserção de efeitos visuais na pós-produção. Conforme Allen (2009), o filme utilizou uma

HDCAM *Sony HDW-F900* acoplada com lentes da Panavision fabricadas exclusivamente para o filme.

Na verdade, segundo um conjunto de autores como Rombes (2009), a tecnologia digital foi introduzida no processo de produção dos filmes dos estúdios por meio da pós-produção. Utilizando o processo da intermediação digital, era possível introduzir efeitos especiais e trucagens. Mas isso acontecia apenas em algumas sequências específicas, enquanto a maior parte do filme era captada e finalizada em 35mm. As vantagens do digital também foram incorporadas muito mais rapidamente aos filmes de animação em relação aos de *live action*.

A ampliação desses recursos, com as tecnologias de computação gráfica (CGI – *computer-generated imagery*), alterou a concepção da produção, já que as locações poderiam ser alteradas ou acrescidas com o uso da pós-produção em digital. A direção de arte passou a ser redesenhada, com a possibilidade de inserção de pequenos objetos, ou mesmo a transformação do espaço com elementos de cenografia em 3D. Cenários poderiam ser inseridos ou transformados digitalmente, com os recursos de *matte painting*. No caso de séries ou sequências, os sets poderiam ser replicados nas continuações. Conforme analisa Tzioumakis (2010), a pós-produção passou a ter um papel cada vez mais decisivo nos filmes dos grandes estúdios.

Em seus primeiros anos, o uso do CGI se concentrava em gêneros não realistas (terror, ficção científica), pois a combinação no mesmo plano de elementos fotografados com elementos gerados a partir do CGI provocava um estranhamento no espectador. No entanto, com o tempo, foram aperfeiçoados os recursos de linguagem para que a câmera pudesse preencher e se deslocar no espaço tridimensional do CGI com mais desenvoltura, de modo a aumentar a percepção de realismo. Vários pesquisadores, como os já citados Allen e Tzioumakis, além de McKernan (2005) e Hanson (2004), consideram que o primeiro filme a conseguir articular, de forma plenamente orgânica, os efeitos em CGI com imagens fotografadas foi *Gladiator* (2000), especialmente nos momentos de movimento da câmera no interior da arena montada digitalmente.

De outro lado, a grande repercussão inesperada de um filme como *A bruxa de Blair* (1999), todo produzido com uma câmera da baixa definição, ainda que finalizado em película 35mm, evidenciou para os grandes estúdios que procedimentos e estéticas considerados amadoras poderiam ser incorporadas como um efeito de linguagem, intensificando um efeito

de real, associado aos códigos do cinema de gênero, nesse caso o *found footage* e o suspense-terror.

Gradualmente as *majors* começaram a ingressar num processo de substituição das filmagens em 35mm pelas câmeras digitais. Um marco na substituição dos processos em película foi o anúncio da falência da *Kodak*, a mais tradicional empresa de produção de material sensível fotográfico. Mesmo antes de sua falência, a *Kodak* já havia passado por um radical processo de reestruturação, movendo sua base da emulsão fotográfica para os aparatos digitais. Outro momento simbólico ocorreu quando a *Panavision* deixou de fabricar câmeras em 35mm, passando a se dedicar exclusivamente a modelos digitais. Em 2013, as *majors* anunciaram o fim da distribuição de filmes em 35mm nos Estados Unidos.

Ainda que alguns diretores, como Quentin Tarantino ou Christopher Nolan, continuem optando por filmar em 35mm, ou até mesmo em 70mm, o que significa que o formato não foi totalmente abolido, é possível afirmar que a película tornou-se residual no mercado cinematográfico por volta de 2015.

2.2.4 As mudanças na distribuição e exibição cinematográficas

Os filmes passaram a ser captados e finalizados em digital. No entanto, as salas de exibição permaneciam com projetores 35mm. O próximo passo seria, portanto, a digitalização do circuito, com a substituição do sistema analógico de imagem e som pelo digital, o que provocaria impactos não somente no setor de exibição mas também no de distribuição.

Conforme Luca (2012), a projeção digital utilizou dois modelos. No primeiro, o filme é transferido de um centro de origem para a sala de cinema por transmissão em satélite, armazenado em um servidor. No segundo, o filme é transportado fisicamente por meio de um disco rígido, que é inserido e lido pelos projetores digitais (o chamado *ingest*).

No início da transição, houve uma grande confusão, pois cada distribuidor utilizava um diferente padrão de codificação de seus arquivos digitais. As primeiras exibições em digital eram bastante heterogêneas, com muitos problemas de travamento ou rastreamento durante a projeção. Além disso, havia uma enorme preocupação por parte das *majors* quanto às normas de segurança da informação, para evitar que os arquivos fossem livremente copiados ou manuseados.

Dessa forma, as *majors* se uniram num consórcio para definir os padrões básicos de projeção digital em salas de exibição. Em julho de 2005, houve a primeira versão do *Digital Cinema Initiatives* (DCI), definindo um padrão de resolução de 2K com um encodamento com base em JPEG2000. Além disso, foram publicadas outras resoluções relativas à encriptação dos dados, chaves de acesso e segurança, estrutura dos servidores e regras de ingest. Com isso, conforme Luca (*op. cit.*), apenas quatro empresas estavam habilitadas a fornecer equipamentos compatíveis com esses padrões: *Sony, Barco, Christie e NEC*.

A projeção digital permitiu que as salas de exibição ampliassem seu modelo de negócio, facilitando a inserção de publicidade antes da sessão, e que também passassem a exhibir eventos ao vivo, como espetáculos musicais, concertos, óperas, ou até mesmo jogos de futebol (GAUDREAULT e MARION, 2016).

Ainda assim, as receitas adicionais por esse tipo de serviço não foram muito significativas. A operação em digital não alterou a base do modelo de negócio das salas de exibição, que permaneceram vendendo ingressos ao consumidor final da mesma forma que os filmes em 35mm, sem promover uma alteração inclusive no preço dos ingressos.

No entanto, se não houve uma elevação substancial das receitas com a transição, houve uma série de custos para a substituição dos projetores digitais, além de servidores específicos responsáveis pelo armazenamento dos arquivos. Como os exibidores poderiam ser estimulados a realizar a transição, visto que haveria custos adicionais que não proporcionariam um correspondente aumento de receita?

O modelo mais comum encontrado pelo mercado cinematográfico foi a compensação dos exibidores feita pelos distribuidores, que passaram a ter diretas economias com a transição. Com o modelo digital, os distribuidores não precisariam mais incorrer em custos como a replicação das cópias físicas em 35mm e o transporte dessas cópias até as salas de exibição. Assim, no modelo conhecido como VPF (*virtual print fee*)²⁰, os distribuidores repassariam para os exibidores os valores correspondentes à economia com a substituição das cópias em película pela projeção digital. Com esse valor, os exibidores amortizariam os custos relativos à substituição dos equipamentos. Ou seja, como a receita bruta não cresceu com a substituição do analógico pelo digital, os custos foram compensados gradualmente pelo elo da cadeia que teve uma significativa redução de custos com a transição – o distribuidor.

Para o distribuidor, não era mais necessário incorrer no custo de replicação das cópias físicas em 35mm e seu transporte até as salas de exibição. Uma vez que um longa-metragem

²⁰ Para mais detalhes sobre o VPF, ver Luca (2009).

era composto de vários rolos em pesadas cópias 35mm que poderiam ser transportados dos laboratórios de imagem no Rio de Janeiro ou em São Paulo para todos os cantos do país, como nos estados da Região Norte e Nordeste, podemos imaginar a economia de custos para um filme de uma major, lançado comercialmente em cerca de 1000 salas de exibição no país.

2.2.5 O cinema para além de seu suporte físico

A transição para o digital reafirmou a necessidade de compreender o cinema para além de seu suporte físico. Com a completa digitalização do circuito cinematográfico, da produção à exibição, permanecemos utilizando a palavra *filme* para designar uma obra cinematográfica, independentemente de seu suporte de captação e de finalização, ou seja, ainda que seu suporte físico não seja uma emulsão fotográfica revelada em laboratório. Se as mudanças tecnológicas provocaram transformações na cadeia produtiva das obras, em termos da configuração do mercado cinematográfico, quanto à recepção do espectador o papel permaneceu praticamente inalterado. Ou seja, para o espectador que paga o ingresso de uma sessão numa sala de cinema, sua relação com a obra projetada permaneceu praticamente inalterada. É o que assinala Belton (2002), quando afirma que a transição do analógico para o digital não representou, para o espectador cinematográfico, uma diferença de natureza como fora a transição do silencioso para o sonoro. Em geral, o espectador não vê diferença entre a projeção numa sala de cinema de uma obra de Almodovar realizada em película em 1985 e outra em digital em 2005. Belton (op.cit.) ainda prossegue afirmando que, em termos estritos, não haveria a necessidade do mecanismo de projeção numa obra exibida em digital, tal como o *dispositivo-cinema* conforme enunciado por Baudry²¹. No entanto, o cinema digital optou por prosseguir um conjunto de códigos e práticas da projeção em película, e não por uma ruptura.

O que define o *cinema*, portanto, não é propriamente seu substrato tecnológico, sua bitola ou suporte físico, mas sua lógica de circulação e exibição dentro das configurações de um certo segmento de mercado. Em termos estritos, na lógica do mercado cinematográfico, não há mais distinção entre *filme* e *vídeo*. Conforme examinei num estudo anterior (IKEDA, 2011), a própria legislação cinematográfica brasileira, por meio da *Agência Nacional do Cinema* (ANCINE), atenta aos impactos das transformações tecnológicas na configuração do

²¹ Ver Baudry (1983).

mercado, passou a estabelecer, na Medida Provisória 2.228-01/2001, que obra cinematográfica é toda aquela exibida prioritariamente e inicialmente no mercado de salas de exibição, independentemente do seu suporte físico de captação ou de finalização. Ou seja, o campo do cinema é demarcado pelas obras que visam à sala de exibição como principal plataforma de sua fruição junto ao público, ainda que sejam posteriormente escoadas para os demais segmentos de mercado, mas como lançamentos acessórios ou derivados da sua fruição principal. É isso o que a diferencia das obras seriadas (voltadas inicialmente e prioritariamente para a televisão – agora também para o VOD) ou das artes audiovisuais (para o campo expandido, como galerias, museus, etc.). O que define, portanto, uma obra como cinematográfica não é a natureza de sua bitola de realização mas sua destinação, ou ainda, sua lógica de circulação, seja em termos do público-alvo seja em termos de sua circulação como produto em um mercado. Rombes (2009) prefere dizer que as obras são cinematográficas, mesmo que elas tenham sido produzidas, editadas e projetadas digitalmente, desde que elas estejam contaminadas pela história e pela lógica do cinema. Essa ideia ressoa o conceito de campo de Pierre Bourdieu: as obras cinematográficas são aquelas que se inserem no campo cinematográfico, ou seja, que são pautadas pela lógica do cinema como campo.

Já para David Bordwell (2012), o digital provoca mudanças comportamentais no espectador mas sutis, pouco perceptíveis à primeira impressão, além de mudanças nas relações entre o campo cinematográfico, na configuração das instituições e de suas dinâmicas de poder. Dessa forma, cada área da cultura fílmica, dos multiplexes aos festivais de cinema e centros de preservação, sofreram profundas alterações.

A mudança não é simplesmente uma questão de uma nova tecnologia, do hardware se transformando em *software*. Não é simplesmente uma questão da introdução de um equipamento extravagante ou mesmo da imagem ou do som. Ela envolve processos sociais, pela forma como instituições como a filmagem e a exibição operam. A tecnologia afeta as relações de poder, em conjunto com as escolhas que os realizadores e o público dispõem. À medida que os filmes se tornam arquivos, o cinema se transforma de maneiras sutis mas de grandes implicações. O público pode não sentir diferença entre uma imagem em 35mm e uma digital, mas como a frequência ao cinema se tornou diferente, também nossa percepção do que os filmes são, e do que eles têm sido. (livre tradução de BORDWELL, 2012, p. 12)

Ramos (2016) já coloca a questão de outra forma. Ainda que o termo *filme* possa ser utilizado de forma indistinta para vários tipos de fruição, o autor afirma que é preciso demarcar um campo, alertando para os riscos de considerar que tudo é cinema, ou ainda, afirmando que “o cinema não está em todo lugar”. O cinema, portanto, seria um dos dispositivos a partir do qual é possível acessar uma obra audiovisual, não existindo uma

cadeia valorativa nessa distinção, mas apenas são diferentes. Por isso, o autor questiona o uso da expressão *cinema expandido*, por parecer equivaler o cinema com expressões de outro campo, mais próximo às artes audiovisuais.

Tendo a concordar com Ramos e Rombes, mas complementando a visão desses autores com o conceito de campo conforme colocado por Bourdieu (1989). Com os processos tecnológicos, o que é próprio do cinema passou a não ser mais definido pelo suporte. No entanto, a convergência para o padrão digital não implica, no entanto, que “tudo é cinema”. A distinção entre o cinema e outros campos artísticos, em especial as artes visuais, não ocorre pelo suporte de captação ou de finalização. Ainda, delimitar essas fronteiras pelas características estilísticas de uma obra é uma operação delicada. Vemos o caso de artistas brasileiros contemporâneos que dialogam entre o cinema e as artes visuais, como Gabriel Mascaro, Yuri Firmeza, Barbara Wagner e Benjamin de Burca, entre outros. Algumas vezes, uma mesma obra, como *Nada é* (2011), de Yuri Firmeza, é exibida numa galeria (na Bienal de São Paulo) e numa mostra de cinema (a *Semana dos Realizadores*). Afirmaria, portanto, que as diferenças se colocam principalmente por qual campo (nos termos de Bourdieu) seus autores buscam se inserir. Uma obra se insere no campo cinematográfico se seus autores buscam sua inserção nesse campo específico, dialogando com instituições, eventos, festivais de cinema, críticos e revistas de cinema, fontes de financiamento específicas, entre outros. Ou seja, uma obra é cinematográfica quando é reconhecida por seus pares, pelos agentes que integram o seu campo, como *cinema*.

2.2.6 O impacto do digital no mercado cinematográfico: entre a concentração e o acentramento

Desse modo, modelos que foram inicialmente pensados para o consumidor final amador foram sofrendo contínuos aprimoramentos a tal modo que passaram a ser incorporados também no mercado profissional. Os avanços tecnológicos permitiram a redução do abismo entre o formato amador e o profissional, ou ainda, entre o caseiro e o empresarial. Tornava-se possível para um cidadão de classe média, ou um profissional liberal, adquirir todos os equipamentos necessários para a realização de uma obra audiovisual. Seria possível montar, em sua própria casa, uma estação de trabalho para editar e finalizar imagem e som, com padrão técnico adequado para sua exibição comercial em festivais de cinema e salas de

exibição comercial de todo o mundo. Filmes como *A bruxa de Blair* (1999) ou *Tarnation* (2003), realizados a partir de câmeras de vídeo de baixíssima resolução, conseguiram grande destaque, seja nas salas de cinema da indústria cinematográfica em todo o mundo, no caso do primeiro, seja nos mais prestigiosos festivais de cinema, no caso do segundo.

Nesse cenário de abundância de produção de obras audiovisuais, a distribuição passou a ser cada vez mais o elo estratégico para a ocupação do mercado. As grandes corporações passaram a utilizar instrumentos cada vez mais sofisticados nas campanhas de divulgação das obras, lançadas comercialmente nos cinemas de todo o mundo em escala global. O grande desafio para o cineasta independente passou a ser não tanto o de realizar o filme mas fazer com que o mesmo consiga ser visto. Como esses filmes possuem naturalmente investimentos muito mais reduzidos em promoção e propaganda, o papel dos festivais de cinema e da crítica cinematográfica passou a ser ainda mais decisivo para a visibilidade dessas obras.

Dessa forma, a transição para o digital, com seus impactos não apenas diretos, na produção e finalização de obras audiovisuais, mas em sua repercussão na sociedade, com a difusão das tecnologias de comunicação e informação na configuração de uma *aldeia global* ou de uma *sociedade em rede*, provocou mudanças no mercado audiovisual que ofereceram um complexo aparente paradoxo entre a concentração e o acentramento.

De um lado, conforme McDonald e Wasko (2008), as grandes corporações empresariais, incentivadas pela desregulamentação dos mercados, que incentivou um cenário crescente de fusões e incorporações, passaram a operar em escala mundial, reduzindo seus custos com economias de escala e escopo, com agressivos investimentos em marketing e distribuição, fazendo com que o mercado audiovisual de filmes e séries permanecesse cada vez mais concentrado em poucas empresas e em poucos títulos que ocupam uma posição dominante desses mercados. Como o digital reduziu os custos logísticos de transporte e armazenamento e acelerou a velocidade dos fluxos de capitais e produtos, tornava-se possível que uma única obra dominasse o mercado cinematográfico em algumas semanas em escala mundial – exponenciando a própria ideia de *blockbuster*, originária de meados dos anos 1970, com filmes-evento como *Tubarão* (1976) ou *Guerra nas estrelas* (1977).

A distribuição física de um filme em 35mm incorria em grandes custos de replicação das cópias e de transporte até as salas de cinema. Num país de dimensões continentais como o Brasil, com uma malha viária de transportes com diversas precariedades, o custo para que uma cópia em película pudesse chegar a algumas cidades no interior do país era maior do que a expectativa de renda auferida, criando dificuldades para pequenos exibidores. Muitas vezes,

um exibidor no interior precisava esperar a circulação da cópia na capital para só então ter acesso ao filme. Com a transição digital, tornou-se possível o acesso a cópias por meio de um maior número simultâneo de salas de cinema. Dessa forma, a redução dos custos físicos de distribuição estimulou o aprofundamento das campanhas de *lançamento aberto*, ou seja, quando um *blockbuster* é lançado no maior número de salas possível, otimizando os investimentos em propaganda. Esse cenário, estimulado pela participação crescente dos multiplexes na configuração do mercado cinematográfico, provocou um efeito de concentração das receitas cinematográficas em um número cada vez menor de filmes. Lançado em abril de 2011, o filme *Rio* (2011) foi o primeiro a ocupar simultaneamente mais de 1000 salas no país, que contava, então com cerca de 2200 salas de exibição.

Ao mesmo tempo, como vimos, o digital ofereceu possibilidades de acentramento, com as novas possibilidades para a produção independente oferecidas com as novas tecnologias de captação e finalização de imagem e som. Tornava-se possível para um documentário de baixo custo ser lançado numa sala de cinema, sem incorrer nos custos de produção ou de finalização de uma cópia 35mm.

Em meados dos anos 2000, quando os cineastas brasileiros já começavam a realizar longas-metragens com câmeras digitais, para que um longa-metragem pudesse ser lançado comercialmente, era necessária uma cópia em 35mm. No caso dos filmes em digital, havia, portanto, a necessidade do chamado *transfer* – a passagem da matriz digital para uma cópia em película. No caso dos documentários, por exemplo, o custo do *transfer* poderia ser superior ao próprio custo de produção da obra. A transição, portanto, para a projeção digital, possibilitou a exibição em salas de cinema de diversos filmes independentes, que não teriam sido lançados comercialmente caso precisassem de uma cópia em película.

Os filmes independentes, realizados com investimentos menores, poderiam recuperar seus custos sem serem necessariamente dirigidos a um público de massa, mas sim a um público específico, explorando a segmentação do mercado. O livro de Chris Anderson (2006) tornou-se bastante popular entre os cineastas independentes por propor produções voltadas a um mercado de nicho, em que a *internet* torna-se o ambiente que expande a possibilidade de escolha dos consumidores para atender a suas demandas específicas, sem depender dos grandes canais de distribuição. Enquanto as estratégias de divulgação das grandes marcas são massivas, concentrando investimentos e visibilidade num curto espaço de tempo, os produtos independentes poderiam atingir a um público segmentado após uma maior exposição de

tempo, mesmo sem investimentos massivos em propaganda. Essa era a ideia da sua chamada *teoria da cauda longa*.

No entanto, os grandes conglomerados desenvolveram estratégias de publicidade para concentrar a atenção do usuário em alguns veículos de exposição massiva. Ferramentas de busca como o *Google*, redes sociais como o *Facebook* e o *Instagram*, plataformas de vídeo como o *Youtube* e serviços de *streaming* como o *Netflix* concentram a atenção do espectador para determinados produtos, de maior exposição midiática. O usuário se direciona para o conteúdo gratuito, que circula espontaneamente pelas mídias sociais, ou então, dirige-se para as grandes plataformas de conteúdo de *streaming*, como a *Netflix*, que, ainda que coloque à disponibilidade do consumidor uma miríade de produtos, fornece um espaço efetivo de visibilidade em seu catálogo para algumas obras de maior investimento em produção e divulgação.

Um conjunto cada vez maior de filmes acabava disputando as salas de um mesmo circuito, o chamado *circuito independente* ou *salas de arte*²², dominado pelo *Grupo Estação* e *Espaço de Cinema*. O maior número de filmes produzidos e lançados no país não sofria um proporcional aumento na renda auferida, ou no número de salas disponíveis para receber um modelo de cinema que se afastava do padrão *blockbuster*. O abismo entre o *blockbuster* e o *filme de nicho* se espelhava na própria configuração do circuito exibidor, dividido entre o *circuito hegemônico* e o *independente*.

Em suma, o grande nó do cinema independente a partir dos anos 2000 se deslocou da esfera da produção para a distribuição, de modo que o maior desafio passou a ser não tanto a produção em si das obras mas fazer com que essas obras consigam ser vistas, numa conjuntura de multiplicação exponencial do conteúdo audiovisual, disponibilizado muitas vezes gratuitamente, para o consumidor final.

²² Utilizo a definição de “circuito independente” – também denominado (ainda que inadequadamente) de “salas de arte” no jargão cotidiano do mercado exibidor – para abranger o conjunto de salas cuja programação é prioritariamente composta por filmes de distribuidoras brasileiras independentes, ou seja, que não são as majors. A partir de meados dos anos 1990, com o contínuo fechamento dos cinemas de rua e a construção de multiplexes, em especial em shopping centers, o circuito exibidor brasileiro assumiu uma configuração espelhada numa divisão entre “multiplex” e “salas de arte”. Os termos comumente empregados pelo mercado não são tecnicamente os mais apropriados, visto que seria mais preciso a divisão entre “circuito hegemônico” e “circuito independente”, uma vez que o multiplex não é necessariamente sinônimo de salas prioritariamente ocupadas pelas majors, já que existem complexos multissalas de programação independente. No Brasil, o “circuito independente” é dominado (tanto em termos do número de salas quanto da renda auferida) por dois grupos exibidores – o Grupo Estação e o Espaço de Cinema – ainda que existam outras salas, inclusive de programação isolada, entre elas, as mantidas por recursos públicos locais. O termo “sala de arte”, apesar de cotidianamente utilizado como jargão do mercado, é indevido, pois parte de uma separação grosseira entre “arte” e “entretenimento”.

A nova geração de realizadores dos anos 2000 não conseguiu encontrar uma solução a contento, em meio a esse cenário de transformações do mercado cinematográfico. Suas obras não conseguiram se inserir com maior destaque no mercado de salas de exibição e nos outros segmentos de mercado. Sua inserção ocorreu mais propriamente no circuito de mostras e festivais de cinema, em busca de sua legitimação artística.

2.3 O CONTEXTO BRASILEIRO

Nas seções anteriores, apresentamos uma grande compilação das grandes mudanças tecnológicas, com a substituição da película 35mm pelo digital como formato padrão da indústria audiovisual. As mudanças foram bastante abrangentes, afetando toda a cadeia produtiva do audiovisual. Elas envolveram todas as etapas de produção de uma obra audiovisual (pré-produção, produção e pós-produção), englobando as áreas de imagem e som e também de finalização. As mudanças afetaram não apenas a produção independente mas também as *majors*, esse oligopólio que concentra grande parte das receitas do mercado audiovisual em todo o mundo. Os impactos foram sentidos não apenas na produção das obras, mas também nos demais elos da cadeia produtiva, como a distribuição e a exibição.

Como parte dessa transformação, os festivais de cinema também passaram a aceitar obras finalizadas em digital em suas mostras competitivas, inclusive os mais prestigiosos festivais, como Cannes, Veneza e Berlim.

Quando as principais empresas do setor de exibição cinematográfica iniciaram de forma decisiva seu processo de substituição do equipamento analógico pelo digital e os festivais de cinema começaram a permitir a inclusão de obras finalizadas em digital em suas mostras competitivas principais, incorporando a projeção digital, as possibilidades para a produção independente, que era cada vez mais crescente, se multiplicaram. Enquanto nos anos 1990, o filme em película era o padrão das produções que visavam ao mercado e o vídeo era o formato possível das produções independentes, o digital se tornou um substrato comum tanto para o mercado quanto para a produção independente. As mudanças tecnológicas, portanto, representaram uma redução das barreiras à entrada para a nova geração de realizadores.

No entanto, é preciso perceber que a grande chave de mudança não foi a substituição da película pelo vídeo mas a implementação em larga escala do digital. É importante percebermos a diferença entre o vídeo e o digital, já que o vídeo não afetou o campo

cinematográfico de uma forma tão intensa quanto o digital. Ou seja, o verdadeiro motor da mudança não foi a substituição da película pelo vídeo, e sim do analógico para o digital. O digital representou um passo além do vídeo, não apenas na já repisada avaliação sobre os avanços da resolução dos sensores de imagem (que, no FullHD, chegavam perto à da película 35mm) mas especialmente em como provocou mudanças em todos os segmentos do setor audiovisual.

No caso específico brasileiro, a partir dos anos 1990, essa transição tecnológica acarretou um conjunto de disputas entre *vídeo*, *cinema* e *digital*, como veremos a seguir.

2.3.1 Os debates entre *vídeo* e *cinema* no Brasil dos anos 1990

É preciso observar que o vídeo já era utilizado em produções audiovisuais no Brasil desde os anos 1970. Os pioneiros foram uma geração de artistas plásticos que encontraram no vídeo uma forma de expressar suas pesquisas artísticas. Machado (1988) considera que a origem da videoarte no Brasil aconteceu em 1974 quando Jom Tob Azulay trouxe uma câmera *portapak* comprada nos Estados Unidos e a disponibilizou para que um conjunto de artistas, como Sônia Andrade, Fernando Cochiarale e Anna Bela Geigner, realizassem suas experiências em vídeo. A câmera *Portapak*, lançada pela *Sony* em 1965, de fácil manuseio e portabilidade, permitia o uso por um único indivíduo, e se integrou rapidamente à videoarte por artistas pioneiros da arte eletrônica como Nam June Paik.

Nos anos 1980, com o maior acesso às novas tecnologias, o vídeo passou a ser usado não apenas na videoarte mas também no circuito da televisão. Na verdade, segundo Mattos (2002), os primeiros experimentos com o vídeo no Brasil na televisão datam dos anos 1950, quando enormes gravadores registravam em fitas *quadruplex* os programas ao vivo das emissoras, utilizando-as para fornecer material para a rede de afiliadas e retransmissoras em todo o país. No entanto, nos anos 1980, a maior difusão das câmeras de vídeo ofereceu outras possibilidades. Segundo Machado (2000), uma nova geração recém-saída da universidade começou a formar um contexto para a produção independente de audiovisual a partir do vídeo, buscando não o circuito das galerias e museus mas ocupar o espaço dos canais de televisão. Essa geração que fazia *TV fora da TV* (nos termos de Fachine in Machado, 2003, p. 88) encontrou na produção independente a possibilidade de oxigenar a produção para televisão, incorporando o vídeo como forma de viabilizar projetos pessoais e coletivos de

experimentação. Para produtoras como a *Comunicação Alternativa* (Nelson Hoineff), a *Olhar Eletrônico* (Fernando Meireles, Paulo Morelli, Marcelo Tas, entre outros) ou a *TVDO (TV TUDO – Tadeu Jungle, Walter Silveira, entre outros)*, a comunicação e a experimentação poderiam caminhar conjuntamente, formulando o que Fachine (op. cit.) denominou de um *projeto utópico de televisão*.

Dessa forma, a partir de meados dos anos 1980 e intensificado nos anos 1990, houve um conjunto de debates sobre a diferença do vídeo em relação ao cinema. No entanto, boa parte desses debates procurava propor uma autonomia do vídeo em relação ao cinema, buscando definir características que pudessem consolidar o vídeo como um campo, à parte do cinematográfico. Machado (1993) argumentava que não há uma linguagem específica do vídeo mas sim híbrida. Já Silveirinha (2005) defende que o vídeo é uma linguagem autônoma em relação ao cinema, pela natureza da formação da imagem, que pode sofrer, por exemplo, inúmeras manipulações com o efeito de incrustações. No entanto, a autora não considera que esses efeitos já poderiam ser realizados, ainda que de forma embrionária, nos filmes em película, como já nos mostravam os filmes de Georgès Méliès realizados no fim do século XIX.

O debate, portanto, muitas vezes, saiu do campo estritamente teórico ou técnico, e resvalou na defesa política da autonomia de um novo campo. Como bem afirma Ivana Bentes (2003), havia um ressentimento mútuo, fortalecendo preconceitos em torno de uma hierarquia de poder, quando o cinema estigmatizava o vídeo como simplesmente o espaço da experimentação de amadores, enquanto o vídeo rotulava o cinema como mero produto dos executivos do mercado e suas obras de inspiração narrativa voltadas a um público de massa.

Em meados da década de 1980, o vídeo se estabeleceu, como parte dessa defesa por uma autonomia, mais firmemente calcado nos campos da videoarte e da televisão. Alguns autores defenderam que haveria um “específico do vídeo”, uma diferença ontológica quanto à natureza da produção das imagens que tornaria o vídeo algo em si de outra natureza em relação ao cinema²³. Segundo esses autores, o suporte – a imagem eletrônica em contraposição à imagem fotoquímica – seria o elemento base a partir do qual seria possível pensar o vídeo como outra linguagem. Esses autores trabalharam o caráter de manipulação das imagens do vídeo – a possibilidade de alteração de cores e formas, a existência de incrustações e sobreposições. Quem fazia vídeos era um *videomaker* e não um *cinemaista*.

²³ Para um maior detalhamento sobre as especificidades do vídeo e sua possível relação e separação com a forma cinema, ver, entre outros, Parente (1993), Bellour (1997), Dubois (2004), Machado (2007), Mello (2008), La ferla (2009).

Apenas mais recentemente, especialmente a partir dos anos 2000, alguns autores passaram a destacar os diálogos entre cinema e vídeo, aproximando os dois campos. Em especial, destaco a abordagem de Phillippe Dubois (2004), cujos escritos assinalam as heranças do cinema nas artes visuais, mas também vice-versa – o que a prática das artes visuais deixa como legado para o campo do cinema. Essa discussão tornou-se com menos ruídos pelo próprio desdobramento do campo tecnológico: à medida que o cinema foi se tornando cada vez mais digital, a distinção por bitola ou suporte perdeu sua importância central.

Se a obsessão do cinema brasileiro dos anos 1990 era a ocupação de mercado, os modelos de financiamento a partir da política pública, o domínio das técnicas de transparência narrativa, com o aprimoramento dos roteiros e das curvas dramáticas de identificação com os personagens, o vídeo seria o espaço para “o novo”, a experimentação radical de linguagem, a manipulação de seus elementos constitutivos. Alguns autores associavam a manipulação dessas imagens e de sua natureza híbrida a uma radical separação do real, a partir de uma ideia de simulacro, como típica característica de uma sociedade pós-moderna. O vídeo seria o lugar da saturação, do excesso ou da instabilidade, em nítido contraste com a transparência e o ilusionismo da narrativa clássica.

Se as artes plásticas pareciam ser o campo mais típico de incorporação do vídeo, com um extenso prolongamento de termos e práticas, como a *videoarte*, *artes audiovisuais*, *cinema expandido* ou *cinema ao vivo*, um outro campo de disputas passou a ser não o cinema, mas a televisão. Inspirado por autores como Nam June Paik, que refletiam sobre a difusão das novas tecnologias nos meios massivos de comunicação, surgiu um projeto de uma *televisão utópica*, nos termos de Fachine: uma geração de videomakers que propunha novos formatos e linguagens em programas de televisão, montando suas próprias produtoras independentes.

O videoclipe foi outro formato que suscitou um grande debate entre os entusiastas do específico do vídeo. Para além das convenções do gênero, como uma obra publicitária destinada a promover e vender o seu produto principal (a obra de um músico), o *videoclipe autoral*, segundo a expressão de Barreto (2012), se infiltrava por entre os poros do mercado para propor uma forma própria de experimentação de linguagem, deslizando por texturas, ritmos e cores que despertavam no espectador um fluxo de sensações, e não uma experiência narrativa como o cinema da transparência.

Ivana Bentes (2003) afirma que o vídeo nos anos 1990 cumpriu o papel dos cinemas novos nos anos 1960, como o lugar da inquietação, da experimentação e da heterogeneidade, em contraposição à homogeneização da televisão e da apatia do cinema. No entanto, aponta

algumas filiações do campo do cinema, como o cinema experimental brasileiro dos anos 1970, em especial o *Cinema Marginal* e o ciclo superoitista. Ainda, destaca que existe uma linhagem ainda que recente no vídeo da década anterior, mesmo que embrionária. Bentes irá destacar, no cenário dos anos 1990, a importância do que chama de *documentário experimental*, especialmente nas obras de Eduardo Coutinho e Arthur Omar, além da importância do projeto *Vídeo nas aldeias*, de Vincent Carelli. Entre a nova geração de realizadores, destaca obras de Carlos Nader e Sandra Kogut. Entre outros exemplos, destaca o longa-metragem *O fim do sem fim* (2001), realizado por um conjunto de diretores (Lucas Bambozzi, Beto Magalhães, Cao Guimarães) oriundos da vídeoarte, fruto da forte tradição mineira no formato.

A também autora prossegue, na linha já apontada por Bellour (1997) ou Dubois (2004), buscando investigar a influência do vídeo na realização de alguns filmes brasileiros a partir dos anos 1990. Para Ivana, filmes como *Um céu de estrelas* (1996) ou *O invasor* (2001) incorporam a mobilidade da câmera de vídeo. Ou ainda, há filmes brasileiros dos anos 1990 que incorporam a linguagem do videoclipe, como *O invasor* (2001) e *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000). Sobre o primeiro, a pesquisadora argumenta: “As sequências de passeio pela periferia paulista, com o comentário musical, funcionam quase como videoclipes autônomos e ao mesmo tempo decisivos na narrativa.” (BENTES, 2003, p. 118)

Machado (1993) argumenta que a tão comentada *crise do cinema* nos anos 1990 na verdade abre espaço para outras oportunidades. Se o cinema lentamente se torna cada vez mais eletrônico, ao mesmo tempo o vídeo e a televisão também se deixam contaminar por procedimentos cinematográficos. Os filmes passam a ser pensados para funcionar também em telas pequenas, já que, mesmo na indústria, sua receita se torna cada vez mais dependente dos segmentos de mercado além da sala de exibição. O autor assinala que não apenas o cinema incorpora elementos do vídeo, mas também vice-versa, uma vez que a estética do vídeo prossegue a experimentação das vanguardas do início do século XX e do *underground* norte-americano a partir do pós-guerra. Para enfatizar essa relação de trânsito tendo em vista o cenário brasileiro, Machado relaciona artistas que começaram no campo do cinema mas que mudaram de suporte ou passaram a trabalhar nas duas linguagens, como Arthur Omar, Andrea Tonacci e Júlio Bressane.

Os artigos de Bentes e Machado merecem destaque por apontar fissuras no cenário do cinema brasileiro dos anos 1990, que já apontavam para a herança do vídeo e de outros

formatos de produção para além do *cinema da retomada*. Nesse sentido, é possível traçar heranças do vídeo nos modos de produção de realizadores um pouco anteriores à geração diretamente estudada nesta tese, como o já citado *O fim do sem fim* (2000), de Lucas Bambozzi, Beto Magalhães e Cao Guimarães, *Passaporte húngaro* (2001), de Sandra Kogut, 33 (2002), de Kiko Goifman, *Rua de mão dupla* (2004), de Cao Guimarães, *Do outro lado do rio* (2004), de Lucas Bambozzi, entre outros.

2.3.2 A influência do vídeo no campo cinematográfico

Enquanto, nos anos 1990, *vídeo e cinema* eram vistos como categorias distintas, quase antagônicas, a digitalização da produção contribuiu para derrubar os muros entre as duas. Como o ponto nevrálgico desse debate residia na diferenciação do suporte físico da obra, a adesão ao digital impulsionou uma maior permeabilidade entre os dois campos. Ainda que, como analisamos na seção anterior, uma certa vertente minoritária do cinema brasileiro dos anos 1990 já houvesse dialogado com procedimentos do vídeo, conforme apontado por autores como Machado e Bentes, nos anos 2000 o digital estimulou o apaziguamento das disputas. Termos muito adotados nos anos 1990, como *videoarte* ou *videomaker*, acabaram se diluindo, até serem incorporados ao campo discursivo das artes visuais, que propunha outra forma de mediação com o espaço expositivo e com o engajamento do espectador em relação ao *dispositivo-cinema*.

Lacerda Júnior (2007) argumenta, ecoando autores já citados como Machado e Dubois, que a baixa resolução das câmeras de vídeo até os anos 1990 dificultou a associação da tecnologia do vídeo com a direta impressão do real, pilar da transparência do cinema clássico narrativo. As limitações do vídeo em relação à película, em aspectos especialmente como a profundidade de campo e latitude de exposição, entre outros, estimularam que o vídeo buscasse um campo autônomo ao cinema, como uma alternativa ao realismo.

A facilidade de manipulação da imagem eletrônica em relação à película nas ilhas de edição estimulou a ampla utilização de recursos como sobreimpressões, múltiplas janelas, efeitos de incrustação ou *chroma key*, entre outros artifícios, afastando ainda mais o vídeo de uma imagem realista.

Essas questões não se limitavam à esfera da produção, mas também geravam ressonâncias na distribuição e exibição. Assim, o vídeo acabava tendo circulação restrita, entre o circuito das artes visuais e a televisão, apartado das salas de cinema.

No entanto, à medida que a tecnologia do vídeo avançava, houve paulatinamente uma maior abertura do circuito cinematográfico para o vídeo a partir dos anos 1990. Os festivais de cinema cumpriram papel fundamental em receber obras que utilizavam as potencialidades do vídeo para a linguagem cinematográfica, ainda que, no período inicial, as obras gravadas em vídeo tivessem que ser exibidas em película (o processo de transfer). Entre muitos exemplos, está o movimento *Dogma 95*, com cineastas como Lars von Trier e Thomas Vintenberg. Lacerda Júnior (op. cit.) destaca como marco desse movimento de legitimação do vídeo no circuito de cinema a premiação de *Dançando no escuro* (2000), de Lars von Trier, com a Palma de Ouro no Festival de Cannes em 2000.

Essa tendência inicial foi se aprofundando nos anos 2000, com a difusão do digital, especialmente a partir do FullHD, permitindo que o vídeo também provocasse um “efeito de real”. No entanto, a transição da película para o digital foi lenta, envolvendo um período de cerca de 10 anos. Lacerda Júnior (op. cit.) interpreta, com base numa metodologia que conjuga entrevistas com os realizadores e análise fílmica plano a plano, essas nuances no cinema pernambucano nos primeiros anos da década de 2000. A opção pelo suporte não ocorre simplesmente pelas questões orçamentárias, ou seja, pela falta de adequado financiamento que gerou na cidade o fenômeno da *brodagem* (A Nogueira, 2014). Tião comenta como escolheu a película para o curta *O muro* (2008) pelo abundante uso da câmera lenta e dos grandes planos gerais, que seriam inadequados com a resolução oferecida à época pelo vídeo. Por outro lado, os realizadores concordam que o digital permitiu uma maior experimentação e improvisação durante as filmagens.

Uma certa ventente do agora *cinema digital* da geração dos anos 2000 incorporou procedimentos típicos do vídeo dos anos 1990, como a portabilidade dos equipamentos, a organização da produção a partir de uma equipe mínima e de baixo orçamento, a realização da obra pautada pelo próprio processo de produção, e não com base num modelo calcado no roteiro-decupagem, entre outros. Ou seja, é preciso perceber esse deslocamento para além meramente de seus aspectos técnicos ou tecnológicos (a resolução de *pixels*) mas especialmente nas implicações quanto aos modos de fazer e suas reverberações estilísticas.

Boa parte desses procedimentos não surgiu com a geração do vídeo dos anos 1980 ou 1990 mas têm em comum os modelos mais artesanais de produção cinematográfica, como o

Super-8 e o 16mm, sem contar com toda a tradição do cinema experimental não narrativo, desde as vanguardas dos anos 1920. No entanto, a partir dos anos 1990, a contínua acessibilidade e portabilidade do vídeo estimulou a gradual substituição das bitolas cinematográficas, que sofriam com o aumento do custo de material sensível, revelação e cópiagem.

Em primeiro lugar, o vídeo estimulou a realização de obras audiovisuais a partir de baixíssimos orçamentos e de uma equipe reduzida. Era possível empreender arranjos produtivos diferentes da estrutura de produção do *cinema da retomada*. A miniaturização dos equipamentos e a maior sensibilidade de luz dos sensores estimulou a redução das equipes – redução dos acessórios para câmera, diminuição ou eliminação da iluminação artificial, assim como os elementos de maquinaria e elétrica, entre outros. Ou seja, o vídeo estimulou a incorporação de condições de produção mais próximas ao documentário ou ao experimental mesmo em um filme de ficção.

Tornava-se possível produzir sem vultosos e caros equipamentos mas também sem uma maior especialização específica do campo técnico. As câmeras digitais gravavam imagem e som e, ainda que não fosse ideal, muitas vezes se utilizava o próprio som da câmera. Mecanismos automáticos ou semiautomáticos de controle da imagem e som (foco, intensidade da luz que atinge o sensor por regulagens eletrônicas de mecanismos como fstop e abertura do diafragma, pré-setagem de cores, etc) facilitavam o manuseio dos equipamentos. Dessa forma, a formação das equipes técnicas pôde escapar do modelo industrial da especialização técnica, estimulando relações mais flexíveis entre os membros da equipe de realização. Em vários coletivos cinematográficos, não era incomum que seus membros se revezassem em funções técnicas em diferentes filmes, ou que ocupassem mais de uma função.

A *cultura da gambiarra* ou do *faça-você-mesmo* impulsionou a criatividade de jovens inconformados que buscavam o audiovisual como forma de expressar suas angústias e como processo de autodescoberta, e não como um produto profissional que iria circular num mercado. A precariedade técnica foi incorporada como potência: o vídeo incorporava texturas e procedimentos de baixa resolução, privilegiando a expressão em detrimento do mero artesanato de acabamento tecnicista. Os padrões do mercado audiovisual passaram a não serem vistos como modelos a partir dos quais a cinematografia brasileira, em estágio de desenvolvimento, deveria atingir como etapa final de amadurecimento, como estado-ideal. Não havia uma imagem de um país a se defender, não havia o risco do fim do cinema

brasileiro – mas apenas o sentimento de potência da descoberta e o desejo de reagir a um desconforto em relação a um cinema e a um país em que não se reconhece.

Com o vídeo, houve o estímulo à realização de obras processuais, ou seja, uma maior abertura para outros modelos de produção para além do binômio *roteiro-decupagem*, base do cinema industrial, devido à sua maior dose de previsibilidade, reduzindo tempo e custos. O vídeo estimulou a experimentação de outros processos produtivos, uma vez que era possível reavaliar as estratégias de filmagem a partir do visionamento quase imediato do material, sem precisar recorrer ao processo de revelação e copiagem do material.

A independência da linguagem também tem uma relação direta com o controle dos meios de produção. Podendo filmar com seus próprios equipamentos, criando e finalizando os filmes em sua própria casa (em sua garagem), com orçamento próprio (sem precisar fazer concessões para obter o financiamento), organizando uma equipe por laços de afetividade e não por relações formais do mercado de trabalho – havia condições para que as obras expressassem outros modos de ser no cinema brasileiro contemporâneo.

Com a redução dos custos dos equipamentos de filmagem e também dos custos de finalização, sem os processos laboratoriais, uma geração de corpos periféricos puderam se expressar no audiovisual: o cinema dos anos 2000 expressou uma maior diversidade ao incorporar ao campo indivíduos de outras etnias, orientações sexuais e classes sociais²⁴. Além disso, houve uma pulverização da produção também em termos regionais, atenuando as tendências de concentração da produção no principal eixo econômico do país (Rio de Janeiro-São Paulo). Nesse ponto também foi importante o surgimento de cursos de cinema e audiovisual em diversas universidades públicas do país, para além das principais metrópoles.

Desse modo, a transição da película para o digital não produziu implicações meramente tecnológicas mas sobretudo influenciou de forma decisiva os modos de fazer e de ser, provocando impactos diretos em aspectos econômicos, estilísticos, éticos e sociais do cinema brasileiro dos anos 2000.

²⁴ É preciso ressaltar que essa abertura foi apenas parcial: mesmo a geração de realizadores dos anos 2000 aqui estudada é prioritariamente composta de homens brancos cis de classe média ou classe média alta. No entanto, se esses realizadores possuem certa posição de privilégio, é preciso perceber que, devido aos motivos citados, eles certamente se encontram, em média, numa posição menos privilegiada que os realizadores do “cinema da retomada”. Como veremos no epílogo desta tese, a partir de meados dos anos 2010, vem surgindo uma nova geração de realizadores em torno das chamadas “pautas identitárias” que denunciam a posição de privilégio do cinema brasileiro, apresentando-se em oposição ao cinema da “virada afetiva”. No entanto, entendo que, nesse sentido, a geração das pautas identitárias representou uma continuidade, e não uma ruptura, ao cinema dos “novíssimos”, visto que estes, ainda que feitas as devidas restrições, propuseram uma maior abertura do campo do cinema brasileiro para outros agentes periféricos, reduzido as assimetrias – tendência que será aprofundada pela geração das “pautas identitárias”.

É possível, portanto, afirmar que a geração aqui estudada dos anos 2000 prosseguiu o cinema brasileiro dos anos 1990 mais propriamente quanto às heranças do vídeo do que do *cinema da retomada*, ou ainda, essa geração incorporou o cinema brasileiro dos anos 1990 justamente naquilo que a ideia do *cinema da retomada* procurou descartar.

Como a produção em película cinematográfica era cara, com grandes equipamentos e uma equipe numerosa, o jovem realizador dos anos 1990 ficava com maior receio em experimentar. Havia uma ideia implícita nessa separação de campos – como se o vídeo fosse o lugar da experimentação, enquanto o cinema era dominado por uma lógica narrativa de ampla comunicabilidade. O digital contribuiu para atenuar essas polaridades, não as dissipando, mas fazendo-as conviver no interior de um mesmo campo de disputas, e não em campos distintos.

O modelo de financiamento típico de uma produção audiovisual, que envolvia a captação de recursos ou os editais públicos de realização, era extremamente lento e moroso, e envolvia a formatação de um projeto em que o roteiro e os direitos eram a peça central, sob a gestão de uma empresa produtora. A nova geração de realizadores herdou do vídeo a forma possível de um outro modo de fazer: uma forma de expressar suas angústias, seu senso de deslocamento em relação às tendências do cinema brasileiro daquele momento, seu desespero, sua solidão e seu desamparo, sua inquietação, esse misto de raiva e alegria, esse desejo louco de fazer algo que não se sabia muito bem o que era. Mas baseado num sentido de urgência – era preciso fazer aqui e agora, com as condições disponíveis, um cinema possível, ainda que precário. Como se tornava possível realizar um filme de forma barata e rápida, com um equipe composta por amigos, sem necessariamente possuir uma especialização técnica numa área de conhecimento, os vídeos poderiam ser pautados por uma lógica em que o processo de realização importava mais do que a repercussão do produto pronto. Ou ainda, o processo de realização de uma obra audiovisual muitas vezes importava mais como meio para descobrir sua própria operação, como simples forma de autoconhecimento ou como princípio de investigação de determinadas questões, do que como realização de um produto que circularia num mercado e iria gerar lucro ou legitimação artística para esses realizadores.

O vídeo fez parte, portanto, desse momento inicial, em que uma geração de novos realizadores começou a se engajar no processo de realização audiovisual, estimulada pela acessibilidade das novas tecnologias. Uma vez prontos, esses primeiros vídeos de curta-metragem não encontravam espaços para serem exibidos, já que as salas de cinema e os próprios festivais de cinema da época apenas aceitavam filmes em 35mm. A saída, portanto,

foi formar os seus próprios pontos de exibição, os cineclubes. Mais do que locais de formação de público, ou de estratégia comercial para recuperar os custos da produção, esses cineclubes funcionaram como verdadeiros pontos de encontro, em que os realizadores foram se conhecendo e aproximando laços. Por sua periodicidade definida, os cineclubes tinham um público pequeno mas cativo, de modo que um mesmo grupo de pessoas frequentava os eventos. Assim, os cineclubes foram espaços de sociabilidade, estimulando um ecossistema que atraía interessados em cultura alternativa ou no cenário incipiente da produção independente em seu contexto local. Os cineclubes, portanto, foram, em muitos casos, a semente de um sentimento de comunhão entre seus frequentadores, formando a semente de uma ideia de geração (IKEDA, 2011a).

No entanto, o vídeo permanecia segregado da película 35mm, considerado como um formato “menor”, “amador”, “caseiro”, ou seja, não profissional. Havia um abismo que separava os *videomakers* dos *cinastas*. O digital resultou em borrar os limites entre *vídeo* e *cinema*. Com o avanço das tecnologias digitais, e a incorporação dessas tecnologias pelo próprio mercado audiovisual, essa geração pôde ser incluída no campo cinematográfico. As câmeras digitais poderiam ser adquiridas a um custo acessível, com uma maneabilidade próxima ao funcionamento das câmeras de vídeo. Ao mesmo tempo, o circuito do campo cinema começava a gradualmente a se abrir para as produções que não eram finalizadas em película.

A transição para o digital permitiu que procedimentos até então restritos ao campo do vídeo pudessem ser aceitos no campo cinematográfico. A nova geração incorporou procedimentos típicos do vídeo e os introduziu nas questões próprias ao campo cinematográfico. Para tanto, essa geração dialogou com um conjunto de transformações na própria cinematografia mundial, num momento em que novos realizadores despontavam no contexto dos festivais internacionais de prestígio, em torno do chamado *cinema de fluxo*. Como analisaremos no capítulo 3, a “nova crítica” teve um papel fundamental em atualizar esse debate sobre o *cinema de fluxo* para o Brasil, visto que esses filmes não eram exibidos no circuito comercial de salas de exibição. A *internet* e seus sites de compartilhamento de arquivos, além de algumas mostras de cinema esporádicas, como o *Festival do Rio* e a *Mostra de São Paulo*, permitiam o acesso a essas obras que refletiam os novos valores do cinema contemporâneo.

É claro que essa transição não aconteceu sem tensões, como veremos no capítulo a seguir, na seção 3.11. Houve um longo caminho para que os filmes produzidos por essa

geração pudessem ser vistos de forma adequada. Para tanto, não bastaram somente os filmes. Houve um movimento da crítica e da curadoria para abalar as sólidas estruturas em que se baseavam o jornalismo cultural e os festivais de cinema da época. É o que veremos nos capítulos a seguir.

2.4 ENTRE A PELÍCULA E O DIGITAL: TRÊS ESTUDOS DE CASO

O padrão para a produção cinematográfica de longa-metragem até meados dos anos 2000 era o 35mm. O campo cinematográfico estava estruturado para recebê-lo, sejam os festivais de cinema seja o circuito exibidor. Mesmo que um longa fosse produzido em outras bitolas, era necessário a finalização em uma cópia 35mm para sua exibição pública, mesmo num festival de cinema. O alto custo dos equipamentos e dos insumos necessários à produção em 35mm consistia em uma barreira à entrada dos novos realizadores. Na seção 4.2.1, examinaremos com mais detalhes as distorções dessa opção nos próprios festivais de cinema.

A seguir, gostaria de examinar três casos singulares, de filmes produzidos em outras bitolas para além do 35mm, e seus impactos, tanto em seus processos produtivos, quanto em suas possibilidades de difusão. *Conceição* (2007), realizado por um grupo de alunos do curso de cinema da UFF, foi filmado em 16mm e demorou quase 10 anos para ser finalizado em 35mm, por meio de um *blow up ótico*. *Amigos de risco* (2007), realizado pelo *Coletivo Símio*, de Recife, é uma produção de baixíssimo orçamento, filmado em uma miniDV, incorporando um conjunto de características do digital para realizar um retrato cru e atípico de uma juventude urbana do baixo Recife. O filme foi finalizado em 35mm, por meio de um *transfer*, ao ser selecionado para o *Festival de Brasília*. Já *Estética da solidão* (2003) foi realizado de forma artesanal e caseira por apenas dois irmãos (os Irmãos Pretti), que se revezavam em todas as funções de produção, escapando completamente das propostas de narrativa e transparência. Captado e finalizado em miniDV em 2003, foi exibido apenas na *Mostra do Filme Livre*, primeiro festival de cinema no período a aceitar a inscrição de longas-metragens em vídeo.

2.4.1 Conceição – autor bom é autor morto (1997-2007)

A transição da produção em película para o digital e a difícil adaptação para o contexto da exibição de filmes brasileiros nos festivais de cinema e no circuito exibidor podem ser exemplificadas no singular caso do longa-metragem *Conceição – autor bom é autor morto* (2007), realizado por estudantes universitários de cinema.

O projeto de *Conceição* começou quando alunos do último período do curso de graduação em cinema da *Universidade Federal Fluminense* (UFF) se reuniram para discutir seus trabalhos de conclusão de curso (TCC), no segundo semestre de 1996²⁵. Nessa reunião, surgiu a ideia, estimulada pelo professor Sérgio Santeiro, de que, em vez de se dividir em grupos para realizar separadamente curtas-metragens de cerca de 20 minutos, seria possível somar as escassas latas de película 16mm e as diárias de equipamento para que toda a turma participasse um projeto de longa-metragem.

A ideia era ambiciosa: o projeto seria o primeiro longa-metragem dirigido por alunos de uma universidade brasileira de cinema. Assim, surgiu a ideia de realizar *Conceição*, a ser conduzido por cinco diretores – André Sampaio, Cynthia Sims, Daniel Caetano, Guilherme Sarmiento e Samantha Ribeiro. Cada um dos cinco diretores trouxe ideias para o que seria o seu curta-metragem. Além dos diretores, outros alunos também trouxeram ideias. No final, o filme possuiu 12 argumentistas. No entanto, os diretores concluíram que, para que o projeto tivesse maior impacto, seria necessário não somente sobrepor os curtas como num filme de episódios, mas que houvesse um projeto único. Como então trabalhar a unidade a partir da diferença? Como conciliar o desejo de realização dos realizadores envolvidos, com influências tão diversas?

A tarefa de costurar as diferentes ideias coube a Daniel Caetano e Guilherme Sarmiento, responsáveis pelo roteiro de *Conceição*. O roteiro incorporou a própria gênese do projeto, numa inspiração metalinguística. Um grupo de alunos, entre os quais estão os próprios diretores, está sentado numa mesa de bar, bebendo e conversando, falando sobre o mundo e sobre que filme gostariam de fazer. O bar surge não apenas como espaço de sociabilidade mas como verdadeiro laboratório de criação, onde se moldam as ideias e se formam as parcerias para viabilizá-lo, numa tradição que remete a um certo cinema brasileiro, como o *Bar*

²⁵ As informações sobre o processo de realização de *Conceição* foram obtidas a partir de entrevista com dois de seus diretores, Daniel Caetano e Guilherme Sarmiento.

Soberano, na Boca do Lixo, em São Paulo, ou no *Spagghetilândia*, no Beco da Fome, no Rio de Janeiro²⁶.

No bar, enquanto bebem várias garrafas de cerveja, os alunos (personagens de si mesmos) trazem ideias para possíveis filmes. O aluno Márcio Menezes apresenta a primeira ideia: um fugitivo que corre para escapar de um caçador, mas que pouco aparece no filme. Já Dado Amaral prefere um documentário que aborde o problema da segurança pública no Rio, a invasão dos morros pelos policiais e a chacina de Vigário Geral. Essa ideia é logo rechaçada pelos demais: um deles fala que é preciso sair do circuito Zona Sul do Rio de Janeiro; outra afirma que “esse papo de violência é muita caretice”. Um terceiro diz que o bom é a pornochanchada, porque o povo gosta mesmo é de sacanagem. Outro diz que o filme deve ter a língua do morro, mas morro como primeira pessoa do singular do verbo morrer.

Dessa forma, o início de *Conceição* resgata um momento típico do cotidiano dos alunos, reunidos após as aulas em algum bar da Cantareira, região boêmia de Niterói, mas conferindo-lhe dimensão simbólica: o cinema nasce não propriamente da sala de aula²⁷ ou das reuniões formais nos escritórios das empresas produtoras, mas de um encontro entre o cinema e o mundo, a partir de laços de sociabilidade. É possível escrever o roteiro de um filme do mesmo modo como os compositores de uma roda de samba.

Assim, à medida que os personagens vão contando as suas ideias, *Conceição* vai se desenvolvendo, como um espelho do seu próprio processo de criação: um processo coletivo, de uma juventude que busca transformar a diversidade de ideias, projetos e sonhos na materialidade de um filme. Esse laboratório-bar funciona como um tubo de ensaio que revela a própria diversidade de caminhos para o cinema brasileiro do período, expresso por uma juventude inquieta, que queria revelar a sua forma de estar no mundo. *Conceição*, quase à moda de Pirandello, cuja referência aparece nos agradecimentos do filme, mostra autores no processo de busca de personagens para um filme.

Se *Conceição* possui um roteiro, elaborado por Caetano e Sarmiento para conferir unidade ao filme, a multiplicidade das referências e influências dos argumentistas foi preservada, assumindo uma estrutura naturalmente fragmentada e elíptica. Os estilhaços de ideias dos argumentistas não irão formar um amálgama necessariamente coeso e uniforme que aponte para a harmonia das partes.

²⁶ Sobre a importância dos bares na Boca e no Beco, ver Gamó e Rocha Melo (2018).

²⁷ Com isso, não quero dizer que os alunos simplesmente ignoram ou desprezam a sala de aula – como se vê pela participação afetiva do Prof. João Luiz Vieira em momento do filme – mas que os alunos adotam com a sala de aula uma relação antropofágica: é preciso deglutir os ensinamentos dos docentes para remodelá-los a partir de suas próprias referências.

Ao mesmo tempo, pela breve referência às conversas dos alunos no bar relatada acima, pode-se perceber seu descontentamento ou inadequação em relação aos rumos do cinema brasileiro da época, conforme representados no projeto do *cinema da retomada* – uma recusa tanto da ancoragem sociohistórica, expressa pelos projetos de *relevância cultural* ou de *identidade nacional*, quanto da tentativa de incorporar padrões de comunicabilidade oriundos de modelos hegemônicos, seja o cinema hollywoodiano seja a televisão.

Os alunos bebem e fumam, conversam sobre o mundo, mas também sobre o cinema brasileiro. O fragmento da conversa entre os alunos revela uma consciência de temas e abordagens inseridos numa certa trajetória do cinema brasileiro (a pornochanchada, o realismo social), mas se propõe uma outra forma de diálogo com essa tradição. Enquanto, como vimos na seção 1.5, o *cinema da retomada* propõe uma revisitação do *Cinema Novo* – ainda que permeada de contradições –, *Conceição* incorpora o espírito irreverente e descompromissado de boa parte das produções da Boca e do Beco.

Conceição também ecoa o projeto de um cinema popular²⁸, problematizando as antinomias entre “alta cultura e baixa cultura”. No entanto, a proposta de comunicabilidade se afasta do padrão estabelecido pelo mercado hegemônico, cristalizado nos recursos do cinema hollywoodiano, da publicidade e da telenovela. Dessa forma, é possível ver referências ao espírito do cinema de Rogério Sganzerla, especialmente seus primeiros filmes, como *O bandido da luz vermelha* (1968), *A mulher de todos* (1969) e *Sem essa, Aranha* (1970), pela liberdade como mescla elementos típicos da cultura popular, por meio de uma montagem elíptica e fragmentada. Inclusive sua filha Djin Sganzerla representa uma das personagens-diretoras, em torno da mesa de bar.

Do cinema de Rogério, *Conceição* irá resgatar uma associação implícita com a chanchada brasileira, incorporando nossa “incapacidade criativa de copiar”, realizando uma comédia sobre nossas impossibilidades, em vez de considerar o cinema hegemônico como mero modelo ideal em termos técnicos ou narrativos. Outros momentos de referência em *Conceição* poderiam ser citados, como quando Jards Macalé interpreta um violeiro, diretamente inspirado em seu personagem de *O amuleto de Ogum* (1974). É importante perceber que a relação com o cinema de Nelson Pereira dos Santos não é com o Nelson de *Rio, quarenta graus* (1954) ou de *Vidas secas* (1963), mas sim com o de um filme que propõe

²⁸ Não conseguirei aqui aprofundar essa análise sobre o “cinema popular”, mas apenas sugerir outros modelos de comunicabilidade que se afastam dos padrões hegemônicos, associados ao cinema das majors, à teledramaturgia e à publicidade. Um exame sobre as nuances da formação de uma ideia de “cultura popular” da qual compartilho pode ser visto em Chartier, 1995.

uma outra forma de abordagem para a cultura popular, como o cineasta também o faria em filmes posteriores como *Tenda dos milagres* (1977) e *Na estrada da vida* (1980).

O filme também irá recuperar a despreensão do cinema brasileiro dos anos 1980, com uma afinidade com personagens e gêneros considerados menores, numa desierarquização do cinema do “bom gosto”, como o filme-piada e o cinema trash, como no episódio em que uma mulher corta o pênis do amante e o tritura no moedor de carne.

Conceição é estimulado por um espírito libertário, que encontra na união dos jovens o descompromisso por algo além do prazer de filmar, que vê na curtição e no avacalho formas possíveis de lidar com suas próprias impossibilidades, longe das representações identitárias e do projeto cosmopolita expressos pelo *cinema da retomada*.

Nesse sentido, o filme propõe uma abordagem crítica ao chamado *cinema de autor*. Para os diretores, o autor seria uma invenção pequeno-burguesa que tornaria o filme o mero elemento de uma grife em torno de sua legitimação artística. Assim, o roteiro planeja a vingança dos personagens contra seus autores. Os próprios personagens rebelam-se contra seus destinos, saem da tela e se insurgem. Essa é a única revolução engendrada no filme: a morte do autor por seus personagens, em tom canastrão, revela-se quase uma paródia, aos moldes da chanchada, das abordagens da luta de classes no cinema político brasileiro dos anos 1960. Numa autocrítica metalinguística, o assassinato dos autores substitui, de forma irreverente, a revolução do proletariado contra seus patrões.

Ainda, a morte do autor²⁹ representa também o próprio processo de produção, em que não houve uma assinatura única, mas um processo coletivo, em que toda a equipe contribuiu conjuntamente para a realização do filme. Quando os personagens estão finalmente libertos de seus autores, o filme continua, mas sem roteiro definido. Os personagens não precisam mais “trabalhar”, e simplesmente vivem a vida, bebendo e cantando, saindo do claustrofóbico canto do bar e ganhando as ruas do mundo, sendo observado pelos transeuntes que observam com admiração aquela tresloucada filmagem.

Ao mesmo tempo, a morte não é levada muito a sério: a tendência à paródia, ou ainda, a busca pela avacalhação é clara, quando vemos que a cena é filmada incorporando elementos de um documentário, como se filmasse uma festa de confraternização do fim do filme, entre a equipe e amigos convidados (figurantes), passada num bar, entre cerveja e música. Os assassinatos não são filmados de forma realista, mas num jogo lúdico que dialoga com o cinema trash, entre o sangue e mulheres peladas, incorporando elementos do chamado

²⁹ Uso esse termo sugerindo uma aproximação com o famoso artigo de Barthes (2004 [1968]).

Cinema Marginal, como os filmes da fase da *Belair* de Julio Bressane (*A família do barulho*) ou do já citado Rogério Sganzerla (*Sem essa, Aranha*).

* * *

Conceição foi todo filmado em película 16mm. Esse era o formato padrão dos trabalhos de conclusão de curso na UFF. A disputa pela escassa película 16mm chegava a criar um clima de competição entre os alunos, já que poucos poderiam realizar seus projetos em película. Ainda mais em se tratando de um longa-metragem, que buscava ser lançado comercialmente, era fundamental filmar em película.

No entanto, se *Conceição* não foi realizado em vídeo, tampouco foi em 35mm, bitola padrão para a exibição dos longas-metragens nos festivais brasileiros e no circuito das salas de exibição. No início dos anos 2000, as salas de cinema do Brasil ainda eram quase totalmente equipadas com projetores em 35mm.

Finalizado em 16mm, montado em moviola – parte na moviola da própria universidade, parte na moviola de Márcio Melges, um ex-aluno do próprio curso – *Conceição* sofreu os infortúnios da transição tecnológica, da passagem para a película para o digital. Para que o filme fosse exibido, seria necessária a passagem do formato 16mm para o 35mm – um *blow up ótico*. Esse processo, ainda mais para um longa-metragem, era bastante atípico. O mais comum era o *transfer* – a passagem do vídeo para a cópia 35mm. Ou então, como já comentamos na seção 2.2.2 sobre o caso de *O invasor* (2001), o *blow up eletrônico* – a filmagem em Super-16mm, com um processo de intermediação digital para a correção de cor ou outras intervenções eletrônicas, para o posterior processo de passagem para a película 35mm. Mas *Conceição* foi realizado de forma totalmente analógica, sem qualquer processo de intermediação digital. No entanto, o custo desse processo (o *blow up ótico*) era superior ao próprio custo de produção do filme – realizado de forma colaborativa, com equipamentos e material sensível fornecidos pela própria Universidade.

Assim, é possível afirmar que o processo de finalização de *Conceição* foi muito mais penoso do que a etapa de filmagens. Os realizadores inscreveram o projeto em diversos editais públicos de finalização. Considerando que a obra já estava filmada e montada e que só eram necessários os recursos para a finalização, pensavam que estariam em vantagem em relação a outros projetos, ainda em fase embrionária. No entanto, *Conceição*, com sua linguagem debochada, recusando tanto o discurso da “identidade social” quanto os modelos mais lineares

de comunicabilidade e identificação com os personagens, não representava os valores típicos do *cinema da retomada*, não agradando às comissões de seleção, que priorizavam outros tipos de projeto.

Assim, a solução encontrada para os custos de finalização foi um recurso da *RioFilme*. Para isso, houve uma intensa mobilização política para convencer a distribuidora da viabilidade desse investimento. Até mesmo Nelson Pereira dos Santos, uma espécie de patrono do curso de cinema da UFF, foi acionado para mobilizar fundos para o filme. Como forma de pressão para serem atendidos, os realizadores chegaram a ocupar a sede da *Riofilme*, como se fossem um bloco de Carnaval, devidamente fantasiados, com instrumentos musicais e cantarolando marchinhas escolhidas especialmente para a ocasião (“mamãe eu também quero mamar”). A manifestação era uma forma de protesto contra a concentração da distribuição de recursos por parte da distribuidora, em empresas e diretores ligados aos modelos de produção mais tradicionais.

Com isso, *Conceição*, idealizado no final de 1996, filmado em duas etapas entre 1997 e 2000, só foi finalizado em 2006, ou seja, praticamente após dez anos³⁰. Todas as agruras do turbulento processo de produção do filme, com a dificuldade de conseguir as latas de negativo e os elevados custos de revelação e copiagem do material filmado, expressa na filmagem em duas etapas, com longo intervalo entre elas e, especialmente, no moroso processo de finalização, que envolvia os naturais passos para a montagem analógica, comprovam as dificuldades de realização de um longa-metragem em película para uma produção independente.

Mesmo com a tão sonhada cópia em 35mm, *Conceição* foi recusado em diversos festivais de cinema no país. A estreia só aconteceu na *Mostra de Tiradentes*, em janeiro de 2007 – curiosamente em um evento que não exigia a bitola 35mm como obrigatória. Entre sua concepção e sua finalização, um conjunto de transformações já havia assolado o cinema brasileiro, que se encontrava em outro momento. *Conceição* é um filme de transição: apesar de o filme ter sido bem recebido em Tiradentes, ficou a impressão de que era um filme completamente deslocado das discussões do cinema brasileiro independente daquele momento. Ou seja, se *Conceição* tivesse sido concluído em 2000, provavelmente sua repercussão teria sido ainda maior. Em 2007, o cinema independente já havia feito a transição para o digital, que iria reduzir diversos dos empecilhos que fizeram com que o primeiro longa

³⁰ As informações sobre o processo de produção, finalização e distribuição de *Conceição* foram obtidas a partir de entrevista com dois diretores do filme, Daniel Caetano e Guilherme Sarmiento.

dirigido por estudantes universitários demorasse 10 anos entre sua concepção e sua primeira exibição pública.

Por outro lado, a cópia em 35mm permitiu que o filme fosse lançado comercialmente, no mercado de salas de exibição. O filme foi distribuído pela *RioFilme* em julho de 2007. No entanto, com críticas nos jornais não muito positivas e poucos recursos para a distribuição, o filme fez apenas 2.248 espectadores, segundo dados oficiais da Ancine³¹. *Conceição* foi lançado em salas de São Paulo e Rio de Janeiro, e permaneceu no *Cinemark Plaza* em Niterói, principal complexo cinematográfico da cidade-sede do curso de cinema em que o filme foi gestado. A partir do lançamento no mercado de salas, o filme conseguiu ser distribuído nos outros segmentos de mercado, em vídeo doméstico (DVD) e na televisão fechada (*Canal Brasil*). Ainda que seu circuito tenha sido reduzido, dos três filmes analisados nesta seção, *Conceição* foi o único que se inseriu no mercado cinematográfico, ou seja, que alcançou distribuição comercial, ainda que restrita, para além do circuito dos festivais de cinema.

2.4.2 Amigos de risco (2007)

Amigos de Risco (2007), primeiro longa-metragem dirigido por Daniel Bandeira, membro do *Coletivo Símio Filmes*, em Recife, causou forte repercussão pelo despojamento do seu modo de produção e de sua dramaturgia, ocupando uma posição singular no cinema realizado à época em Pernambuco.

Segundo Nogueira (2014), o filme foi realizado com recursos de um patrocínio direto da Chesf no valor de R\$50 mil. Daniel havia inicialmente pensado em um projeto de curta-metragem, mas decidiu que seria possível realizar um longa-metragem com esses recursos, caso mantivessem a mesma estrutura de produção utilizada nos curtas-metragens anteriores do Coletivo.

O primeiro deslocamento do filme é sua proposta de recusa da abordagem regionalista, típica das produções nordestinas do *cinema da retomada*, deixando o sertão para voltar o foco para os dilemas de uma juventude urbana. Joca (Irândhir Santos) retorna à cidade de Recife e marca um encontro com dois antigos amigos. Eles passeiam pela cidade à noite em busca de diversão. Os três personagens fazem parte de uma classe média baixa, que têm sonhos de alcançar um lugar melhor mas acabam estacionando. Nelsão é garçom; Benito, um

³¹ Dados do Observatório do Cinema e Audiovisual da Ancine, disponíveis em www.oca.ancine.gov.br.

funcionário numa gráfica. Joca quer montar um negócio de produtos de R\$1,99 mas vemos que ele na verdade está envolvido com operações clandestinas. O filme começa mostrando o modo de vida de Nelsão e Benito: a rotina opressora de seu trabalho, a vida doméstica sem muitos atrativos. O telefonema de Joca faz esses personagens despertar de seu transe. Joca os chama para a vida, com todos os seus encantamentos mas também com os seus riscos. É como se Joca fosse uma espécie de mestre de cerimônias, que convida não só os dois personagens para a fuga da monotonia da vida em busca de diversão, mas os próprios espectadores.

O encontro é marcado numa praça de bairro nada aprazível, sem nada em especial. Quando Joca os convida para curtir a noite, é sempre em lugares fechados: bares, restaurantes, até que chegam a um prostíbulo. Joca convida os amigos a largarem seus empregos e se tornarem gerentes em seu novo empreendimento, mas percebemos que se trata de mais uma das armadilhas de Joca – e que não era a primeira vez em que ele se metia com negócios escusos.

Amigos de risco propõe narrar os modos de vida dessa juventude de classe média baixa urbana masculina e seus pequenos sonhos de ascensão social, de poder curtir a vida sem pensar nos compromissos da rotina de amanhã.

No entanto, os projetos do trio de personagens já dão errado antes mesmo de começar. Joca fica desacordado no prostíbulo, e seus dois amigos precisam socorrê-lo. O filme então possui uma forte quebra narrativa e toda a adrenalina da diversão noturna se transforma em um enorme périplo emocional e geográfico para socorrer o amigo. Eles se veem completamente sozinhos para acudi-lo, já que ninguém está disposto a ajudá-los: um táxi não para, uma ambulância não vem, a polícia pode encrencá-los, um amigo médico se recusa a atendê-lo, o sistema de metrô não funciona.

A partir de então, o filme se torna uma deambulação pelas ruas de Recife, desertas e inseguras. Enquanto o trio tenta carregar o corpo do amigo desacordado, a cidade se torna protagonista do filme. O filme se revela quase uma versão urbana de *Quincas Berro d'água*, mas, em seu oposto: nesse último passeio desacordado por Recife, esse corpo não encontra amigos e possui bons encontros como no romance de Jorge Amado, mas percorre espaços desérticos e sombrios. Estão no bairro de Afogados – um bairro considerado periférico, com altos índices de criminalidade, mas que se situa num entremeio entre o Centro da cidade e os bairros nobres, como Boa Viagem. Afogados torna-se também uma espécie de trocadilho com a própria condição de perigo iminente de seus personagens. A intensa solidão dos três personagens diante da cidade em abismo acaba assumindo uma narrativa em espiral, pois, à

medida que o tempo passa, o espectador fica mais aflito sobre o estado de Joca, pois percebe o desespero e a impotência de suas ações, cada vez mais frustradas. Pelo fato de esse passeio entre amigos acabar dando muito errado, e o filme acabar sendo uma espécie de comédia de humor negro sobre os desencontros da cidade de Recife, o filme foi comparado por autores como Prysthon (2010; 2017), com *Depois de horas* (1986), de Martin Scorsese.

Essa narrativa, que oferece um outro olhar sobre a cidade do Recife e sobre as perspectivas dessa juventude, é filmada com um modo de produção despojado. O filme é todo filmado com uma câmera digital de baixa resolução, acentuado pelo fato de que grande parte das cenas é filmada à noite, em externas nas ruas de Recife, claramente sem iluminação artificial. A baixa resolução da imagem acaba se transformando num instrumento de potência estética, dialogando com a precariedade e a instabilidade daquele universo. O filme se utiliza de várias estratégias para reforçar sua sensação de realismo: a incorporação de locações e da luz natural; a direção de atores, baseada no improviso e no despojamento das falas e movimentos gestuais e corporais, além de utilizar rostos desconhecidos da grande mídia; o uso da câmera na mão, conferindo maior agilidade e dinamismo às cenas. A incorporação de características típicas do digital acabou intensificando a atmosfera asfixiante da segunda parte do filme, tornando esse suposto filme de aventuras um retrato cru de uma cidade indiferente e desumanizada. Os personagens estão longe de serem heróis ou romantizados: existe um olhar humano para suas contradições e possíveis perversidades, especialmente na figura ambígua de Joca.

No entanto, de forma surpreendente até mesmo para seu realizador, esse filme *outsider* acabou sendo selecionado para a Mostra Competitiva do *Festival de Brasília* de 2007. Havia, no entanto, um problema: o filme, de baixíssimo orçamento, foi todo captado e finalizado em digital, e o Festival exigia a exibição de uma cópia em 35mm. Com a carta de seleção em mãos, os produtores da *Símio Filmes* conseguiram uma interlocução política junto à Secretaria de Cultura de Pernambuco para financiar o *transfer* para 35mm. Para a Secretaria, a seleção no mais importante festival de cinema no país, com um valor investido muito mais baixo que os longas de seu edital anual, era um indicador de sucesso dessas próprias políticas. Assim, a *Símio* conseguiu os recursos financeiros para o *transfer*, superiores ao próprio montante utilizado na produção do filme. Curiosamente, essa foi a mesma estratégia utilizada pelo curta *Décimo segundo* (2007), de Leo Lacca. O curta, gravado em digital num único plano sequência de cerca de quase vinte minutos, adotou a mesma estratégia, ao ser selecionado

para o *Festival de Brasília* no mesmo ano. Nesse caso, a própria opção pelo plano sequência e sua duração (20 min) impossibilitava a realização do filme em 35mm.

Ainda que não tenha sido agraciado com nenhum prêmio do júri, a recepção do filme em Brasília não foi negativa. Apesar de serem apontadas suas precariedades técnicas, a proposta de Daniel Bandeira foi bem recebida como um sopro de novidade, injetando uma energia e criatividade típicas de uma nova geração de realizadores. Luiz Zanin aponta que, durante o debate, alguém lembrou-se que Paulo Emílio elogiou *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, para além de sua precariedade técnica, dizendo que “o que parece ‘tosco’, no fundo, é também recusa do padrão de qualidade médio.” (ZANIN, 2007). Novamente vemos a referência ao *Cinema Novo* surgir como uma crítica aos padrões de beleza do cinema industrial, ainda que o filme de Bandeira escape completamente das características do movimento. A relativa boa aceitação de *Amigos de risco*, mesmo nos grandes veículos críticos, revela uma certa simpatia com os realizadores iniciantes, desde que eles não questionem ou rompam frontalmente com os pressupostos de base do cinema estabelecido. Sua estrutura narrativa, dialogando com um cinema independente norte-americano, por meio de um ritmo ágil, narrativa transparente e personagens fortes, com certo apelo de comunicabilidade, não representa uma ruptura tão radical quanto os mais típicos recursos dos filmes da nova geração de realizadores, em torno das estéticas de fluxo.

Depois da sessão em Brasília, o filme teve apenas mais três exibições públicas: em janeiro, na *Mostra de Tiradentes*; e em duas sessões em Recife, numa mostra paralela do *Cine PE* e numa sessão especial no cinema do *Shopping Tacaruna*. Segundo Joaquim (2015), quando era transportada para a sessão na *Mostra de São Paulo*, a companhia aérea extraviou a (única) cópia em 35mm do filme, impossibilitando futuras projeções e o projeto do lançamento comercial do filme.

Amigos de risco conseguiu superar a transição do digital para a película de forma mais fácil que *Conceição*. O fato de ter sido filmado em 16mm, exigindo um *blow up* ótico, tornou as filmagens e a finalização de *Conceição* muito mais complicada que a de *Amigos de risco*. O maior diálogo das políticas públicas pernambucanas com o setor audiovisual também fez a diferença, em relação ao périplo percorrido por *Conceição* junto a *RioFilme*. Os dois filmes, realizados por jovens realizadores, possuem certa proposta de comunicabilidade, investigando um imaginário jovem, quebrando com certas premissas relacionadas ao “bom gosto” do *cinema da retomada*. No entanto, *Conceição* é muito mais “escrachado” e fragmentado que o filme pernambucano. Para além de seu modo de produção e pela forma despojada como

representa a cidade do Recife, *Amigos de Risco*, com um modelo narrativo de ficção linear, tem no fundo pouca adesão às mais típicas formas de expressão desenvolvidas pela nova geração de realizadores.

2.4.3 Estética da solidão (2001-2003)

Vários dos desafios e das oportunidades no contexto da produção e difusão do cinema brasileiro no início dos anos 2000 com a maior disseminação do digital podem ser vislumbradas por meio dos primeiros filmes dos Irmãos Pretti.

Os irmãos gêmeos Luiz e Ricardo Pretti nasceram no Rio de Janeiro e, de forma completamente solitária e autodidata, engajaram-se no processo de realização cinematográfica, dirigindo curtas e até longas-metragens, como exercícios de expressão sobre a linguagem cinematográfica³². Munidos de uma pequena câmera portátil *Sony VX1000*, um tripé e uma ilha de edição caseira num *iMac G3*, revezavam-se, apenas os dois, em todas as funções de realização: eram não apenas produtores, diretores e roteiristas, mas também câmeras, técnicos de som, diretores de arte, montadores, e inclusive os próprios atores de seus filmes. Com modelos de produção bastante simples, esses filmes eram filmados na própria residência dos diretores – ou melhor, dizendo, na de seus pais – e nos arredores de seu bairro, o Leblon. Contavam com a ajuda pontual de seus amigos mais próximos, para a figuração, apoio técnico ou mesmo para algum papel coadjuvante.

Com essa descrição, poderíamos esperar que esses filmes fossem como as típicas experiências amadoras dos meninos de oito anos quando acabam de ganhar uma câmera de cinema, ou ainda, uma experiência próxima ao *cinema de bordas* (LYRA e SANTANA, 2006), na ingenuidade e despreensão de um primeiro contato, quase intuitivo, com a magia do cinema. No entanto, seus filmes se diferem dessa matriz por seu elevado grau de refinamento, nutrido não apenas pela miríade de referências cinematográficas oriundas de um alto grau de cinefilia, mas também de outros campos artísticos, como a música, a literatura, a pintura ou a performance, caindo, ao contrário, até mesmo num certo hermetismo.

Os Irmãos Pretti, jovens de cerca de dezoito anos, começaram a realizar seus primeiros filmes de forma intuitiva, sem ter participado de nenhum processo formal de formação no campo do audiovisual – nem como realizadores nem como técnicos. Sua escola de cinema foi,

³² As informações aqui relatadas foram obtidas a partir de entrevista com os realizadores, para compor o livro “Fissuras e Fronteiras” (IKEDA, 2019).

de fato, a própria realização. Mas também, como dissemos, a cinefilia, já que a ampla bagagem de referências cinematográficas tornou seus filmes um verdadeiro laboratório estético.

No entanto, a cinefilia, para os Irmãos Pretti, no início dos anos 1990, não ocorria em espaços públicos, nas sessões das salas de cinema ou nas cinematecas, mas por meio de um consumo privado e doméstico. De um lado, pelos canais de filmes na televisão por assinatura, em especial um dos canais *Telecine*, especialmente dedicado a filmes antigos, o TC5, depois chamado de *Telecine Cult*. Mas também pelo aluguel de fitas VHS, especialmente as da locadora *Polytheama*, gerida por Julio Cesar de Miranda, que possuía em seu catálogo filmes raros que não foram lançados em vídeo doméstico no Brasil, sem legendas em português. Praticamente sem sair de casa, lendo livros, ouvindo músicas e vendo filmes em seu próprio quarto, e também realizando filmes quase todos passados dentro de seu apartamento, Luiz e Ricardo Pretti passaram por seu *romance de formação*.

Assim, após terem realizado um conjunto de obras de curta duração (até 2001 já haviam realizado 6 médias-metragens e 10 curtas), passaram naturalmente ao formato do longa-metragem, mantendo a mesma estrutura de produção e prosseguindo uma linha estética própria, desviante dos modelos hegemônicos, seja nos seus modos de produção seja na própria estilística, fugindo da dramaturgia clássica e mesmo do modelo narrativo. Assim, realizaram, num período de menos de cinco anos, diversos longas-metragens, como *Estética da solidão* (2001), *Filme estrangeiro* (2002), *Performance* (2004), *Dias em branco* (2004) e *Um homem sem mulher* (2005).

O primeiro desses filmes – *Estética da solidão* – prenuncia, até mesmo pelo título, uma declaração de princípios do cinema dos Prettis. Praticamente sem diálogos, quase todo filmado pelos dois diretores que também eram os personagens do filme, representava a busca de uma forma própria de expressão, ou seja, por uma linguagem própria que refletisse o universo de formação dos dois realizadores. Ao mesmo tempo em que exprime o conjunto de referências artísticas dos realizadores – não apenas cinematográficas, mas também literárias e musicais – o filme é notável por também acabar traduzindo a própria posição dos Irmãos Pretti no contexto do audiovisual brasileiro daquela época, sua imensa solidão.

Estética da solidão é composto por cinco episódios, demarcados por cartelas. Ainda que os episódios sejam autônomos, formam intensa unidade, já que não possuem uma dramaturgia linear ou uma vocação narrativa – são pequenos ensaios visuais, em que os diretores desenvolvem alguns princípios e dialogam com suas referências. No primeiro deles,

Insônia, a câmera filma, durante uma madrugada, do ponto de vista da janela de seu apartamento, os prédios ao redor e suas janelas. A duração do plano conjugada com o silêncio da madrugada preenche o filme de uma melancolia afetiva mas ao mesmo tempo é contrabalançada por um estilo rigoroso, que aproxima o filme de um ensaio visual formal. Nos dois episódios seguintes – *Um filme* e *Final* – o interior da casa assume protagonismo, por meio de planos de longa duração com câmera estática, muitos deles sem nenhuma presença de personagens, revelando esse esvaziamento. Um arremedo narrativo surge quando, misteriosamente, um envelope é deixado por baixo da porta de entrada. Um dos Irmãos o abre, mas o envelope contém apenas folhas de papel em branco. O filme é realizado, portanto, por meio desse enorme vazio, dessa tentativa fracassada de mediação que acontece sem palavras, sem expressividade. Seja pela janela seja pelo envelope, vemos dois exemplos de contato frágil com o exterior. Mas não há propriamente encontro; não se veem pessoas: o cinema dos Irmãos Pretti permanece trancafiado por dentro, nesse exílio voluntário, expresso por esse desejo tímido em ter a coragem para efetivamente empreender esse passo diante do abismo, rompendo o hermético casulo, para quem sabe se transformar em borboleta. A esperada saída da casa acontece no quarto episódio – *Filme noir* – mas o percurso pelas ruas, sempre de madrugada, é ermo e silencioso. Não há de fato um movimento mas um prolongamento do estado de espírito dos realizadores. Em casa ou na rua, os cineastas estão, desde o princípio, condenados à solidão. Mas a solidão não os paralisa – é preciso, mesmo assim, ainda assim, permanecer criando, insistindo em filmar a sua própria paralisia, ou suas tentativas frustradas ou desajeitadas de se mover. Esse é o movimento dos primeiros filmes dos Irmãos Pretti, e que será prolongado em seus trabalhos futuros.

Devido à singularidade de seus contextos de produção e ao fato de os realizadores não se encontrarem inseridos em nenhum dos campos relacionados ao audiovisual carioca, esses filmes, uma vez prontos, permaneceram sem qualquer possibilidade de exibição pública. Mesmo no circuito de mostras e festivais de cinema, ou nos cineclubes que despontavam no Rio de Janeiro à época, essas obras não conseguiram ser exibidas. No início dos anos 2000, era praticamente improvável que um longa-metragem em digital pudesse ser exibido, pois os festivais de cinema apenas aceitavam a inscrição de longas em 35mm, e os cineclubes exibiam apenas curtas-metragens. A segregação por bitola tornava, naquele momento, um longa-metragem em digital um corpo totalmente estranho: era como se o longa-metragem, por sua vocação comercial, devesse ser finalizado em 35mm, e os cineclubes, em oposição, se

voltassem aos curtas-metragens, cuja realização crescia vertiginosamente com o impacto do digital.

Assim, essas obras tiveram apenas uma única exibição pública, na *Mostra do Filme Livre*, no *Centro Cultural Banco do Brasil*, no Rio de Janeiro. Essa oportunidade aconteceu porque eu, como um dos curadores do evento, ao travar contato com os Irmãos Pretti por intermediação de Ivo Lopes Araújo, pude perceber a originalidade e a contribuição desse conjunto singular de filmes, e os convidei para o evento. Assim, em 2003, a *Mostra do Filme Livre* promoveu a primeira exibição pública de uma obra dos Irmãos Pretti, *Estética da solidão*, acompanhado de um texto exclusivo no catálogo do evento analisando a trajetória artística desses realizadores, intitulado *O cinema artesanal dos Irmãos Pretti: o rigor como confissão* (IKEDA, 2003).

Num contexto de total isolamento, os Irmãos Pretti eram totais desconhecidos, vistos como alienígenas que resolveram realizar longas-metragens sem nenhum tipo de apoio, agravado pelo fato de seus filmes não dialogarem esteticamente com nenhuma das tendências da produção do cinema brasileiro de então, nem mesmo no campo independente. Essas exposições surtiram pouco impacto, mas foram o suficiente para dar algum cenário de visibilidade para os Gêmeos, que continuaram a produzir mesmo assim.

A situação começou a mudar quando Luiz e Ricardo tomaram um passo ousado: a convite de Ivo Lopes Araújo, que os conheceram no curso de cinema da *Universidade Estácio de Sá* no Rio de Janeiro, onde permaneceram apenas um semestre, Luiz e Ricardo se mudaram para Fortaleza, a princípio para participar da montagem de *Sábado à noite* (2007), e, após sua conclusão, acabaram permanecendo por lá. Contribuíram de forma decisiva para o caldo de agitação cultural daquele momento específico da cidade, cristalizado num importante movimento de formação na *Escola de Audiovisual da Vila das Artes*, que acabou funcionando como um ponto de encontro da jovem geração do audiovisual da cidade. Essas foram as sementes que formaram o *Coletivo Alumbramento*, um dos mais importantes coletivos no cenário de renovação do audiovisual brasileiro a partir de meados dos anos 2000³³.

Nesse sentido, é muito curioso pensarmos que, em 2010, Luiz e Ricardo se associaram a dois realizadores de Fortaleza (Guto Parente e Pedro Diógenes), para realizarem conjuntamente um longa-metragem que prolonga muitos dos elementos dos primeiros filmes dos Prettis – um modo de produção possível, em que os quatro realizadores se dividem em todas as funções de realização, inclusive sendo atores do próprio filme; a narrativa

³³ Para mais informações sobre o papel da Vila das Artes na renovação do cenário audiovisual de Fortaleza no final da década de 2000 e a importância do Coletivo Alumbramento, ver Ikeda (2019a).

fragmentada, em que pequenos acontecimentos se desenvolvem por meio de um arremedo de narrativa.

Mas a principal diferença de *Estrada para Ythaca* (2010) – que, em muitos sentidos, é um dos mais emblemáticos exemplares de sua geração – para *Estética da solidão*, é que o filme de Fortaleza brota exatamente a partir da afetividade do encontro. O encontro entre os quatro personagens do filme, representados pelos próprios diretores, acaba revelando uma analogia com o próprio encontro entre os realizadores, ou ainda, o encontro de Luiz e Ricardo Pretti com Fortaleza, formando o *Coletivo Alumbramento*. Falaremos mais sobre a contribuição do *Alumbramento* em diversos momentos desta tese, especialmente na sessão 4.8, sobre os festivais internacionais.

Se *Conceição* demorou muitos anos para ser finalizado, por conta de sua complicada finalização em película 35mm, *Estética da solidão*, foi filmado e finalizado de forma muito ágil e barata, envolvendo apenas os dois realizadores em sua ilha doméstica, na sua própria casa. A abissal diferença nos processos de produção e finalização dos dois filmes ilustra os limites da película cinematográfica no início dos anos 2000 e as oportunidades oferecidas pelo digital, aprofundadas a partir deste século.

Por outro lado, *Estética da solidão* correu um sério risco de permanecer inédito, sem que houvesse um espaço adequado para sua exibição, pois não se enquadrava nem nos requisitos do *cinema da retomada* nem mesmo do circuito cineclubista, voltado para o curta-metragem. A *Mostra do Filme Livre* acabou sendo um importante ponto de encontro, conferindo visibilidade ao filme que incorporava, dentro do espírito do nascente cinema dos Irmãos Pretti, diversas das transformações no cenário de produção independente do cinema brasileiro no início do século. No entanto, naquele momento, ainda não estavam consolidadas as condições para que o gesto promovido por esses filmes solitários dos Irmãos Pretti pudesse ser reconhecido. Era apenas potência, ou seja, apenas a semente de um movimento que iria desabrochar nos anos seguintes. Superado o desafio de conseguir que os filmes fossem feitos, fora do modelo hegemônico de financiamento que privilegiava os preceitos do *cinema da retomada*, era preciso criar um contexto institucional para que esses filmes pudessem ser vistos. Essas transformações só foram possíveis com um intenso movimento na crítica cinematográfica e na curadoria dos festivais de cinema.

3 AS TRANSFORMAÇÕES NA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

Neste capítulo, serão analisadas as transformações no campo da crítica de cinema, com a contribuição de uma geração de novos críticos que criaram sites e blogs na *internet* que espelhavam outros modelos de escrita e de relação com os filmes quando comparados com os principais veículos da imprensa escrita do período.

A crítica de cinema nos veículos midiáticos de maior expressão, especialmente os mais tradicionais jornais diários, como *O Globo*, *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*, encontrava-se, no final dos anos 1990, em uma crise que espelhava, em última instância, uma transformação do jornalismo cultural para se adequar aos rumos da indústria do entretenimento, reduzindo seu potencial reflexivo e concentrando-se na cobertura de eventos e notícias para meramente subsidiar as decisões de consumo cultural da audiência.

Em paralelo, as salas de exibição também sofreram grande transformação, com o fechamento dos cinemas de rua e com a construção dos multiplexes. O circuito exibidor se acirrou numa divisão cada vez maior entre, de um lado, os *blockbusters* associados aos grandes estúdios, exibidos nos *multiplexes* dos *shopping centers*, e, de outro, o cinema independente, que representa a tradição do cinema autoral para além da indústria do entretenimento. No entanto, os dois principais grupos exibidores (*Grupo Estação* e *Espaço de Cinema*) especialmente voltados para a segunda vertente (o chamado *circuito independente*) não conseguiam exibir diversos dos mais importantes realizadores das novas tendências do cinema contemporâneo. A “nova crítica” consolidou-se ao demarcar essa fissura, afirmando que muitos dos títulos fundamentais do cinema contemporâneo não eram lançados no circuito comercial, espaço em que o jornalismo cultural concentrava as atenções das suas coberturas.

A chamada “nova crítica” teve fôlego inicial com o surgimento do site *Contracampo*, em setembro de 1998. Formado por um grupo de estudantes ou recém-formados dos cursos universitários de graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e em Cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF), o site obteve inesperada reverberação ao se opor diretamente aos valores da crítica dos principais veículos, destacando um conjunto de obras e de realizadores praticamente desconhecidos no país. A *Contracampo* encontrou nas duas principais mostras panorâmicas de cinema do país (o *Festival do Rio* e a *Mostra de São Paulo*) o espaço privilegiado de debate para instaurar um novo campo crítico no país.

Em seguida, o trabalho pioneiro da *Contracampo* ressoou para um conjunto de outras publicações na *internet*, como a *Cinequanon*, *Filmes Polvo*, *Foco*, *Filmologia*, *Interlúdio*, entre outros veículos críticos, que, mesmo com suas diferenças e singularidades, formavam uma espécie de rede informal, disseminando outro pensamento crítico.

Entre eles, merece destaque a criação da *Revista Cinética*, que surgiu como uma dissidência da *Contracampo*, e aprofundou a tendência da revista anterior em direção a um modelo de crítica prescritivo, expressando um desejo consciente de estabelecer uma posição de influência dentro do conjunto de forças do cinema brasileiro.

A *internet* propiciou um conjunto de transformações, transformando a relação dos espectadores com os filmes, criando o que alguns autores denominaram de *cibercinefilia*. Os cânones passaram a ser alargados; o acesso não só a filmes mas a publicações e textos sobre cinema se tornou muito mais amplo; as referências passaram a ser mais difusas, múltiplas e cruzadas. As noções de autoridade e distinção dos críticos estabelecidos passaram a ser desestabilizadas.

A crítica teve um papel fundamental em atualizar os cinéfilos brasileiros com os rumos do cinema contemporâneo mundial, que também estava se transformando, consolidando-se em festivais de cinema internacionais de prestígio, em especial o *Festival de Cannes*, com o chamado *cinema de fluxo*. Havia a percepção de que o que havia de mais inovador no campo do cinema contemporâneo mundial não era exibido nas salas de cinema do país nem discutido nos principais veículos midiáticos. Assim, a *Contracampo* e a rede da “nova crítica” estabeleceram uma eficácia discursiva em diagnosticar uma crise institucionalizada da crítica nos veículos impressos, e construir uma outra proposta não apenas em termos da escrita em si mas especialmente da relação com os filmes, propondo outro tipo de engajamento do crítico com o universo fílmico, a partir do destaque a um conjunto de outros realizadores e tendências, invisibilizadas pela mídia hegemônica.

Essa relação estimulou que as novas tendências do cinema contemporâneo internacional, em torno das chamadas *estéticas de fluxo*, encontrassem ressonância no contexto da jovem geração do cinema brasileiro do início dos anos 2000. Dessa forma, a “nova crítica”, diferentemente do jornalismo cultural, não aderiu ao ideário do *cinema da retomada*, mas forneceu sustentação e legitimidade para um conjunto de novos realizadores que se engajavam na realização de seus filmes em consonância com os novos valores do cinema contemporâneo, expressos nesses veículos.

3.1 A “CRISE DA CRÍTICA” E O PERFIL DO JORNALISMO CULTURAL

A chamada “nova crítica” surgiu num momento de circunstâncias específicas, que envolvia não apenas as transformações do ambiente da *internet* mas uma percepção que a própria crítica de cinema conforme praticado nos principais jornais e revistas do país sofria um momento de grave crise.

Na verdade, essa crise não é específica à crítica de cinema, mas deve ser inserida em um contexto mais amplo: a crise da própria crítica cultural, em especial no campo do *jornalismo cultural*.

Não pretendo resgatar aqui de forma mais alongada as raízes dessa crise, que já foi amplamente discutida por um conjunto de autores. Eagleton (1991) realiza um ambicioso percurso histórico analisando a trajetória contínua dessa crise, relacionada, segundo o autor, a uma decadência da esfera pública como centro de reflexão e de contestação dos valores vigentes. A crítica moderna europeia nasceu visando à busca de autonomia contra o Estado absolutista, de modo a permitir o livre debate de ideias a partir de uma ideia de esfera pública, fora dos domínios não apenas do Estado mas também da Igreja e da família.

No entanto, a partir do final do século XIX e intensificado no século XX, o jornalismo sofre uma transformação, abandonando gradualmente seu lado contestatório, privilegiando a informação, como produção de notícias, em detrimento da reflexão. O jornalismo passa a ser um elemento estratégico como elo da chamada indústria cultural, em que os veículos buscam expandir a massa da audiência e atrair anunciantes, transformando sua função social para a busca do lucro. O jornalismo integra-se a um modelo de consumo, em que o leitor é visto primordialmente não mais como um cidadão, mas como um consumidor. Enquanto o jornalismo se torna o campo de produção de notícias para a *mass media*, a crítica cultural nos jornais acaba sofrendo os impactos dessa transformação em mercadoria. A vertente mais reflexiva da crítica acabou se deslocando para o campo acadêmico, dentro das universidades, utilizando-se de métodos e procedimentos que conduziram seus textos a uma circulação mais restrita.

Carreiro (2003) discute a importância dessa articulação entre crítica cultural, cinema e jornalismo como parte da própria trajetória do cinema em se configurar como um campo artístico autônomo, digno de ser debatido pela sociedade. A legitimação do cinema como campo artístico encontrou na crítica nos jornais um espaço privilegiado de afirmação, em que

a ideia de indústria cultural se espelha pelo debate entre a chamada *cultura de massa* e *alta cultura*. O cinema, como típica expressão da indústria cultural, contribui para a ruptura com diversos paradigmas que buscavam a estrita separação entre as duas esferas. O cinema passava a ser visto simultaneamente como arte e indústria, como entretenimento e arte, como elemento da cultura popular e expressão de prestígio artístico. As transformações do jornalismo cultural possuem um paralelo com a própria afirmação do cinema como campo no interior da crítica cultural.

Segundo Carreiro (*op. cit.*), a partir dos anos 1980, essa tendência se intensificou. O *jornalismo de serviço* passou a privilegiar cada vez mais notícias curtas, em que o *lead* virava o resumo da notícia, deixando em segundo plano análises e reflexões sobre os temas abordados. Era preciso impressionar o leitor com o “furo”, num contexto em que os veículos passavam a privilegiar a velocidade da publicação e o potencial de impactar o leitor em detrimento da devida apuração e do rigor da checagem das fontes de informação. Os principais jornais brasileiros sofreram uma aguda reestruturação. Os suplementos de cultura, como as páginas do *Ilustrada* e do *Mais!* na *Folha de São Paulo*, não apenas reduziram substancialmente o espaço para a cultura e as artes mas transformaram o escopo e a natureza dos textos veiculados.

O jornalismo cultural passou a ser moldado para se adequar à promoção de eventos e produtos da indústria do entretenimento. Em relação ao cinema, as coberturas destacavam elementos como notícias sobre a produção e seus bastidores, ou ainda, entrevistas com atores do *star system*, quase se confundindo com materiais publicitários de divulgação de obras e produtos com grande vocação midiática. Nesse contexto, a crítica em si passava a ser um instrumento acessório, ocupando um pequeno *box* em complemento à matéria principal, fartamente ilustrada com fotos que, não raras vezes, ocupavam um espaço mais amplo que os textos. Nos novos projetos gráficos dos jornais, as fotos, os gráficos e a manchete passavam a ter maior destaque que os textos, em geral curtos. Carreiro (*op. cit.*) afirma que os *cadernos de cultura* passaram a ser, na verdade, meros *suplementos de variedades*.

Carreiro também comenta como a crítica nesses veículos tendia para o que autor denomina de uma *crítica-ícone* – um bonequinho, um conjunto de estrelas, um termômetro, uma cotação numérica. Esse elemento sintético, resumido por uma imagem, acaba assumindo importância maior que o próprio texto e suas potenciais reflexões. A função da crítica de cinema nos grandes veículos tornava-se eminentemente publicitária: os críticos passavam a

recomendar os filmes para o consumo dos leitores, em vez de estabelecer uma reflexão sobre a natureza do filme.

Essa função da crítica como mera recomendação de entretenimento de fim de semana estabelece a fruição do filme no contexto de uma estratégia de consumo. Nesse sentido, diversos críticos desses veículos passavam a dar cotações baixas para filmes “lentos, chatos e desagradáveis”, desconsiderando os méritos artísticos dessa obra e utilizando, como parâmetro principal de suas avaliações, a possibilidade de o filme “agradar” ao público consumidor. A distorção é que os filmes que recebiam maior destaque nas coberturas eram escolhidos segundo o suposto interesse do público, o que na verdade atendia aos padrões e interesses do mercado, diretamente influenciado pelas campanhas de *marketing* de exposição do filme-produto. A crítica cultural, portanto, passava a estar alinhada a uma lógica de mercado, de modo a corresponder aos gostos do “cliente” – a audiência consumidora daquele veículo midiático.

3.2 AS TRANSFORMAÇÕES DA CRÍTICA DE CINEMA COM A *INTERNET*

Se a crítica de cinema nos grandes veículos midiáticos passava por uma crise estrutural, por outro lado, a *internet* ofereceu inúmeras oportunidades para um alargamento no campo da crítica de cinema – e também no da crítica cultural. O debate sobre o impacto da *internet* nesse campo é também bastante extenso, e, nesse ponto, antes de fazer uma longa retrospectiva sobre o tema, gostaria de elencar apenas alguns pontos essenciais.

O jornalismo cultural oferecia uma barreira à entrada para os jovens aspirantes a críticos: eram poucos os veículos disponíveis, visto que o número de jornais ou de revistas especializadas era bastante limitado, e o espaço para a crítica cultural, como vimos, era cada vez mais restrito. Ainda, os jornais passaram a exigir uma formação formal de jornalista para escrever nesses veículos. Ainda que grandes pensadores críticos no Brasil não tivessem essa formação, passava ser necessário o diploma universitário de jornalista para ingressar nas redações dos principais jornais.

A *internet* trouxe a possibilidade imediata da abertura de sites de diversos formatos, modelos e tendências, contribuindo para uma ampliação das possibilidades de escrita sobre o campo cinematográfico. Foram criados, com custos muito mais reduzidos, sem os custos relativos à impressão e à distribuição física dos materiais, inúmeros *sites* e *blogs* dedicados à

crítica de cinema. Nesses espaços, o crítico possuía mais liberdade e autonomia, já que não enfrentava as restrições impostas por um campo editorial estrito, ou ainda, poderia administrar a extensão do texto e a periodicidade da publicação de novas entradas. Enquanto os veículos impressos tinham periodicidade fixa (os jornais eram diários, e as revistas, em geral, mensais ou semanais) e uma limitação do número de páginas, dados os custos de impressão, os periódicos na *internet* poderiam ser alimentados continuamente, sem periodicidade definida *a priori* e sem limitação do número e da extensão dos textos.

Ainda, a crítica cinematográfica poderia adotar outros modelos de escrita, fora dos padrões jornalísticos. Bordwell (1989) caracterizou a crítica como parte de um modelo com uma estrutura e padrões bem definidos, integrando o campo argumentativo, em que a retórica, ou recursos de estilo, influenciam de forma decisiva a recepção do discurso por parte do leitor. Ainda que o jornalismo cultural diferencie-se do campo das *hard news*, por inevitavelmente expressar a visão subjetiva do autor de forma mais intensa, recebendo influências do ensaio e mesmo da literatura, é possível afirmar que a crítica de cinema nos jornais permanecia razoavelmente homogênea, alinhada aos padrões típicos da escrita jornalística.

A *internet* ampliou a possibilidade de outras formas de escrita, incorporando o formato do diário, o fragmento, o inconcluso. Enquanto a crítica num veículo de massa era voltada para a análise de um filme exibido no circuito comercial, em diversos segmentos de mercado, ou sobre um evento em cartaz, a crítica na *internet* poderia simplesmente compartilhar com o leitor a experiência de uma reflexão ou de uma sensação despertada a partir de um filme, sem qualquer vinculação (ou, no jargão da linguagem jornalística, sem qualquer “gancho”) com um acontecimento do momento ou com a produção de notícia.

Por exemplo, os *blogs* abriram a possibilidade da reflexão de uma maneira digamos fenomenológica – o autor se alimenta do acaso, do efêmero, do fragmento como campo do pensamento, e o incorpora como parte da natureza da escrita. São tergiversações em que o texto expressa não propriamente informações sobre o filme e análises sobre suas formas mas concentram-se nesse encontro provisório e muitas vezes fortuito entre o crítico e a obra, em que a interferência do ambiente e de seu estado físico e psíquico atual podem inclusive gerar interferências significativas em sua recepção da obra.

Como exemplo dessa possibilidade, destaco um trecho da cobertura de Eduardo Valente (2005) para a *Revista Contracampo* sobre o *Festival de Cannes*. Antes de analisar o filme em si (*Last days* [2005], de Gus van Sant), o que o crítico o fará logo em seguida, o

autor prefere situar o leitor na experiência de habitar um festival de cinema, em que o crítico precisa tomar decisões (quase uma estratégia) acerca de quais filmes ver e quais ele precisará inevitavelmente abdicar, e como fatores externos ao filme em si (a fome, o cansaço, a possibilidade de escolher melhores assentos) interferem nessa decisão – e por conseguinte não apenas na avaliação do crítico mas, em última instância, na visão que o leitor terá desse panorama do Festival. Numa típica redação de jornal, provavelmente Valente teria metade desse espaço para falar sobre o filme, que poderia ter sido escolhido previamente por seu editor, segundo uma pauta.

Cansado da viagem de trem (e da noite mal dormida... escrevendo pra *Contracampo* a mais recente carta de Paris), com fome, fui pro Palais querendo ver se via dois filmes e só, pra descansar e já não entrar no Festival em estado deplorável (o que seria um erro crasso, porque o Festival vai me deixar neste estado, dia a dia). Alegria, a sessão de imprensa de 19h30 era uma das mais esperadas: *Last Days*, de Gus Van Sant. Entrei, não me senti tão mal (nem tão bem, é verdade) e... Bom, geralmente, se estou cansado (e às vezes mesmo sem estar muito), o cinema em dose cavalara tende a me dar um certo cansaço e uma sonolência que, em Cannes, já me fez perder filmes ou precisar revê-los no dia seguinte por ter dado um cochilo. "Meu Deus, ele dormiu no Gus Van Sant!!" - pensam alguns. Exatamente o contrário... *Last Days* não só venceu com sobra o meu sono e minha fome como... um tanto perturbado na saída da sessão, vaguei meio sem rumo, fui ao McDonald's fazer a primeira refeição do dia, sem precisar pensar muito e poder decidir entre ver o filme do Kim Ki-Duk, na abertura da *Un Certain Regard*, ou vir pro hotel mais cedo hoje, tirar o dia pra descansar, escrever, e quiçá refletir mais sobre o filme... (VALENTE, 2005)

Alguns autores também apontam para desvantagens com a disseminação da crítica pela *internet*. Para eles, haveria o risco de uma banalização da crítica cinematográfica, já que, qualquer pessoa, sem credenciais prévias, poderia abrir um site e intitular-se crítico. Sem um editor experiente ou um veículo para ratificar as postagens, haveria o risco inclusive de serem publicadas informações equivocadas ou análises grosseiras sobre a obra, podendo resultar não num aprofundamento do debate mas, ao contrário, num empobrecimento do campo.

Para esses autores, a *internet*, com a criação de seus fóruns, ou de sites que resumem a apreciação de um filme por meio da cotação média concedida por agentes radicalmente heterogêneos, como o *Rotten Tomatoes* e o *Metacritic*, poderia contribuir para a degeneração da atividade crítica, já que os jovens cinéfilos “não leem mais jornal” e “preferem ser pautados pelas opiniões de seus pares do que pelas de especialistas” (FREY, 2015, p. 125). Formando uma comunidade de jovens cinéfilos, a *internet* poderia minimizar o papel do crítico para criar as recomendações de consumo com base nas preferências em comum, estabelecidas pelo próprio meio.

Na verdade, esses receios expressam uma percepção dos críticos estabelecidos sobre a desestabilização dos seus lugares de fala, associados à sua distinção como especialistas. O trabalho do crítico precisou ser reconfigurado, pois seu discurso diante de um filme passa a ser integrado ao ecossistema da *internet*, e, num certo sentido, dessacralizado ou relativizado como instância legitimadora da apreciação de uma obra. Frey (*op. cit.*, p. 127) argumenta que o questionamento sobre o status e a autoridade do crítico não é uma questão nova, mas, de qualquer forma, é perceptível que ele atingiu um grau mais expressivo com a disseminação da *internet*.

No entanto, nesse contexto, a qualidade do crítico passa a ser medida não por suas qualificações profissionais prévias (a tradição do veículo em que escreve, seu currículo profissional, sua formação intelectual prévia, sua formação universitária em jornalismo, etc.) mas pela forma como seus escritos conseguem produzir impactos no campo cinematográfico. Ou ainda, o valor do crítico passa a ser menos dependente da tradição do seu veículo e de sua formação formal prévia e mais voltada ao grau ou à natureza como sua atuação interfere no campo de forças do campo cinematográfico.

Ou seja, o valor do crítico não está propriamente na qualidade dos seus textos mas em sua influência. Essa influência, no entanto, não é simplesmente medida pela audiência, como no caso dos veículos da *mass media* – mas na forma como suas ações reverberam entre seus pares, que conferem, portanto, legitimidade para que essas ideias ecoem, produzindo impactos. Ou seja, o crítico de cinema passa a ser todo aquele que é reconhecido como tal pelos membros do campo, independentemente de suas credenciais. Ainda que a *internet* seja um campo difuso, naturalmente muito mais heterogêneo que o jornalismo cultural, os críticos – assim como os filmes – que perduram não são necessariamente os mais lidos, mas aqueles cujas leituras produzem movimentos no interior do próprio campo cinematográfico. Em suma, no mundo da *internet* e das redes sociais, a importância do crítico está menos pautada pelo *a priori* (seu currículo prévio e pela difusão do veículo) mas sim *a posteriori*, pelos efeitos que o texto gera, e pela mobilização de afetos de uma rede que o texto consegue atingir.

Frey (*op. cit.*, p. 127) citando uma abordagem de Lincoln Dahlberg, identifica três argumentos que sustentam a ideia de que a *internet* democratizou o campo da crítica de cinema. O primeiro, chamado de comunitário, aponta para a possibilidade de criação de fóruns de discussão e espaços de sociabilidade virtuais, em que interessados por cinema podem trocar ideias e estabelecer debates, ou ainda, podendo criar conexões em torno de valores comuns. O segundo, chamado de liberal, ressalta a possibilidade de cada indivíduo

manifestar sua decisão individualmente, sem precisar de um veículo midiático ou de um líder eleito representativamente. O terceiro, o deliberativo, dialoga com a teoria habermasiana, argumentando que a *internet* amplia a formação de uma esfera pública, descentralizando a produção e a emissão de comunicação.

A crítica da *internet* contribuiu, portanto, nesse gesto de alargamento de uma tradição cinéfila para além dos cânones. Na lógica do jornalismo cultural, esse espaço ficaria subordinado à produção de notícia, por exemplo, a realização de um evento, como uma retrospectiva ligada a esse cineasta. No entanto, com a *internet*, era possível destacar realizadores ou filmes completamente fora de qualquer circuito de exibição. Enquanto o jornalismo cultural fazia com que a crítica de cinema ficasse a reboque da notícia, a *internet* trouxe a possibilidade de criar a pauta, invertendo essa relação.

O mais amplo acesso a filmes e a possibilidade de abertura de novos espaços críticos com a *internet*, sem limitações físicas de extensão do texto, e com linhas editoriais mais amplas, permitiam a realização de dossiês, ou de textos avulsos, sobre filmes realizados em décadas anteriores, desvinculando-se da estrita atenção à cobertura das estreias semanais no circuito ou da cobertura de eventos. Tornava-se possível também alargar a reflexão sobre o cinema contemporâneo para além da exibição de filmes isoladamente em circuito.

É preciso também destacar que, evidentemente, nem todo veículo na *internet* representou métodos alternativos aos veículos impressos. Diversos sites, como *Omelete*, *Cineclick*, *Adorocinema*, *Cinema em cena*, entre outros, apresentaram estratégias de abordagem semelhantes às vistas nos grandes veículos midiáticos, com matérias, reportagens e conteúdo voltados à indústria do entretenimento, destinados a atrair uma audiência massiva de fãs, mais do que propriamente gerar uma reflexão sobre a natureza artística do campo.

3.3 O INÍCIO DA “NOVA CRÍTICA”: O PAPEL PIONEIRO DA *CONTRACAMPO*

O primeiro veículo na *internet* a promover uma mudança substancial nos valores da crítica de cinema foi a *Contracampo*³⁴. Surgida na *internet* em setembro de 1998, com um formato bastante artesanal, hospedada numa plataforma que oferecia hospedagem gratuita chamada *Geocities*, foi formada por um grupo de estudantes ou recém-formados do curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Ruy Gardnier, Bernardo

³⁴ <http://Contracampo.com.br/>. Embora a *Contracampo* não tenha oficialmente anunciado o fim de suas atividades, sua última edição foi a de n. 100, em abril de 2013.

Oliveira, Juliano Tosi) e de Cinema da Universidade Federal Fluminense (Eduardo Valente, Daniel Caetano).

O site, produzido de forma completamente independente e artesanal, mantido de forma gratuita por seus colaboradores, surgia de um nítido sentimento de insatisfação com a crítica dos grandes veículos. *Contracampo* pretendia alargar a percepção crítica do cinema, com textos menos superficiais, nitidamente influenciados pela crítica francesa, em especial pela *Cahiers du Cinéma*. O principal criador da Revista foi Ruy Gardnier, mas a *Contracampo* adquiriu maior solidez editorial com a entrada de Eduardo Valente. A dupla se manteve como os principais editores da Revista até o rompimento em 2006, quando Valente abandonou os quadros da *Contracampo*, para, junto com Cleber Eduardo e Felipe Bragança, criar a Revista *Cinética*.

A importância do veículo foi estabelecer um debate frontal com a crítica de cinema brasileira dos principais veículos midiáticos não apenas sobre os métodos e procedimentos do crítico mas especialmente quanto à formação de um cânone de autores e obras do cinema contemporâneo. *Contracampo* alargou o debate sobre o cinema realizado a partir do fim dos anos 1990, despertando a atenção para realizadores que sequer eram lançados no circuito comercial de exibição cinematográfica. Além disso, estabeleceu um embate sobre os filmes lançados comercialmente, defendendo autores como Manoel de Oliveira, Jacques Rivette, Phillippe Garrel, Straub-Huillet, que recebiam cotações bastante negativas dos principais veículos do jornalismo cultural, ou ainda, ressaltando outros perfis autorais mais próximos a um cinema mais comercial mas considerados subestimados, como Abel Ferrara, Michael Mann, Clint Eastwood, entre outros.

Além disso, a *Contracampo*, por exemplo, dedicou-se, em diversas edições, a dossiês dedicados a cineastas pouquíssimo conhecidos no país, como Johan van der Keuken, Chang Cheh, Ida Lupino, Johnnie To, Edward Yang, ou ainda a outros conhecidos mas considerados subestimados, como Marco Bellocchio, Jerry Lewis, John Carpenter e John Landis. No caso brasileiro, Andrea Tonacci, Fernando Coni Campos, Maurice Capovilla, Ozualdo Candeias e José Mojica Marins, entre outros, e especialmente Carlos Reichenbach e Rogério Sganzerla, receberam especial atenção em várias de suas edições.

A Revista também organizou dossiês específicos sobre cineastas contemporâneos que não recebiam a devida atenção da imprensa impressa, como João Cesar Monteiro, Rithy Panh, Manoel de Oliveira, entre outros.

Quanto ao cinema brasileiro, *Contracampo* deslocou a ênfase dada a diretores em decorrência da premiação de seus filmes nos principais festivais internacionais, em especial Walter Salles e Fernando Meirelles, para destacar obras de outros realizadores, como Carlos Reichenbach, Júlio Bressane ou Rogério Sganzerla.

3.3.1 O discurso da “crise da crítica”

Os procedimentos da *Contracampo* eram bastante diferentes dos adotados pelos principais veículos. Em não raros momentos, a jovem *Contracampo*, sem muito a perder, resolveu estabelecer uma estratégia de confronto, explicitando sua visão negativa sobre a crítica de cinema conforme adotada nos principais veículos do país. Não havia meias-palavras ou sugestões, mas um ataque direto.

Em sua edição de n. 24, de dezembro de 2000, a *Contracampo* realizou um amplo dossiê sobre o atual estado da crítica cinematográfica no país, intitulado *A crítica em questão: o que ela é, o que ela foi e o que ela faz*. Era a oportunidade, assim, de destilar frontalmente sua posição contrária à crítica dos grandes veículos do país.

Eduardo Valente (2000b), utilizando como base um debate sobre “a crise da crítica” em outros veículos, expressa frontalmente sua recusa à crítica de cinema escrita nos principais veículos hegemônicos, por meio de um estilo direto e agressivo. Destaco alguns trechos de seu artigo.

Nossos jornais e revistas são cada vez mais superficiais, rápidos, despreziosos. À crítica se sobrepõe o jornalismo cultural. Com isso, onde está sequer o espaço para que existam os críticos. O problema da formação também é central, os críticos parecem a cada dia mais mal informados, mal preparados, e acima de tudo, incapazes do pensamento criativo, repetindo ad eternum os mesmos conceitos já mastigados.

(...) Se formos ver pelos nossos principais periódicos de Rio e São Paulo (e aqui nos limitamos a estes, por serem aos quais temos maior e constante acesso: O Globo, Jornal do Brasil, O Dia, Folha de S. Paulo, Jornal da Tarde – propositalmente não incluiremos o Estadão aqui), parece que o crítico é apenas um espectador que viu o filme antes, que teve acesso a press releases. Sua função é informar objetivamente o leitor. Quais são os atores, qual o diretor, o que eles fizeram antes, eles estão bem? Este é um exemplo típico de mau uso da palavra “crítico”. O que se faz nestes jornais, como em várias revistas (SET sendo o principal exemplo) é jornalismo cultural. Não requer formação, não requer estilo, não requer sequer posicionamento perante o material. Portanto, não pode ser chamado de crítica.

(...) Finalmente não é incomum ver o crítico como enviado a um grande evento (um Festival por exemplo), onde ele deve tentar ver 40 filmes em 10 dias, fazer entrevistas, publicar releases, fofocas, tudo ao mesmo

tempo. O espaço dado a estas coberturas geralmente impede qualquer reflexão sobre este processo, apenas informação e alguma "malandragem" para prever premiações, etc. Mais uma vez, este não é o papel do crítico. É o do correspondente, do repórter. Ou seja, no fim das contas estamos chamando de críticos os jornalistas culturais, animadores, programadores, repórteres.

(...) seus cadernos culturais repetem exaustivamente os mesmos releases, muitas vezes no mesmo dia, e nos cadernos de sexta feira voltados para os eventos culturais, dedicam dois ou três ínfimos parágrafos (para ser justo, na Folha um pouco mais) a algo que ainda têm a coragem de chamar de crítica.

Ruy Gardnier (2000b) complementa no texto *O Despertar da Besta ou Questão de Crítica*:

Se o problema do pouco espaço é grande, o problema do "o que fazer" com esse espaço é que é determinante no caso. A maior parte dos jornalistas conta a história, informa alguns dos cinemas que exibem o filme (mesmo que essa informação já seja dada em outro lugar do jornal), menciona o diretor e os atores e, por fim, faz um pequeno comentário onde finalmente o filme será "avaliado". Ou então se faz de outra forma: desde o começo o jornalista imprime um tom – na maioria das vezes jocoso – que já permite de antemão que se saiba a opinião sobre o filme. Aí pouco importa a análise, importa o wit do redator: piadinhas, anedotas, sarcasmo e julgamento "despretensioso" vêm a campo para ocultar erudição (que nem sempre é sisuda), análise (nem sempre sem humor) e a capacidade para realizar proposições fortes e arriscadas. A crítica do regurgito não é apenas a anemia intelectual, mas também e acima de tudo uma falta de apetite constitutiva, uma esterilidade genética.

Assim, tudo que a crítica carioca herdou dos anos 80/90, a nova crítica copia deslavadamente, sem o menor senso... ..crítico!!! O amor a Woody Allen, a Almodóvar, o elogio de uma espécie de "meio termo cinematográfico", um ideal de cinema nem muito popular nem muito erudito... tudo isso a nova geração engoliu como se isso fosse a pura verdade cinematográfica. E dá-lhe meio termo: nunca Manoel de Oliveira ou Quem Vai Ficar Com Mary?, mas Terra e Liberdade; nunca O Viajante ou Navalha na Carne, mas Guerra de Canudos. Se quisermos voltar à já clássica definição highbrow/midbrow/low-brow, ou seja, alta/média/baixa cultura, a nova crítica prefere a média não por convicção, mas por pura incapacidade de ser alta cultura e nojo de ser laia – aliás, sob esse último aspecto, eles parecem ter razão: não fosse esse comportamento, eles seriam plenamente confundíveis. E antes que se esqueça: o exemplo já batido de uma obra midbrow é uma batida dance acompanhando uma melodia de Mozart – a idéia de um sublime "aguado".

O último parágrafo da crítica de Gardnier merece especial atenção. O jornalismo cultural conferia legitimidade ao ideário do *cinema da retomada*. Ainda que filmes de exceção como *O viajante* (1998) ou *Navalha na carne* (1997) tenham sido produzidos nesse período, o destaque era conferido a filmes que espelhavam esse "meio termo", na expressão da Gardnier, que buscavam agradar ao público e aos patrocinadores, ou seja, que refletiam o

que chamamos de *equilíbrio conciliatório*. Esse é um dos fatores que ratifica a análise de que a crítica cinematográfica publicada nos grandes veículos nos anos 1990 acabou dando suporte a uma certa ideia do que seria o *cinema da retomada*.

Complementando os dois artigos, Eduardo Valente (2000c) publicou um texto chamado de *estudos de caso*, em que ele analisa criticamente textos críticos publicados em grandes veículos de imprensa. Sem nenhum pudor quanto à ética da avaliação do trabalho de seus pares, Valente busca demonstrar, frase a frase, como boa parte de seus colegas críticos não sabe escrever.

O primeiro caso foi a recepção do filme *Gente da Sicília* (1999), de Jean-Marie Straub e Danielle Huillet. Era o primeiro filme lançado comercialmente no Brasil realizado por essa dupla de realizadores. Seus filmes eram, portanto, desconhecidos de boa parte dos críticos dos grandes veículos, que se concentravam no circuito comercial. As críticas, amplamente negativas, além de serem completamente desrespeitosas com os realizadores, simplesmente ignoravam a pesquisa desses notáveis cineastas, dos mais destacados do cinema moderno, que começaram a fazer cinema há quatro décadas. O que importava para esses críticos era se a obra era “agradável”, se poderia “agradar ao público”, “se a história era bem contada”, etc.

Valente destacava diretamente dois textos sobre o filme, um de Celso Sabadin publicado no site *Cineclick*, e outro de Jaime Biaggio no Jornal *O Globo*. O texto de Valente (2000b) reproduziu na íntegra essas duas “críticas” para comentá-las.

JAIME BIAGGIO

É chato ser estraga-prazeres da festa de inauguração do bem-vindo Espaço Rio Design. Mas *Gente da Sicília* é dez vezes mais chato. O filme de Daniele Huillet e Jean-Marie Straub levou o prêmio da crítica na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo de 1999. Pois é: só crítico de cinema para gostar. A receita: o enredo sobre um siciliano que volta à terra natal após anos distante; preto e branco estourado; os não-atores típicos do neo-realismo em interpretações neo-artificiais, declamadas; uma câmera que chama atenção para si pela imobilidade; longos instantes de silêncio; 66 minutos que parecem o dobro. Experimentos radicais têm disso: você ama ou abomina. Quem estiver bufando ou resmungando “é uma besta...”, vá ao cinema então. Bom sono. (Biaggio 2000 apud Valente 2000c)

GENTE DA SICÍLIA

Celso Sabadin

22/05/2009

<https://www.cineclick.com.br/criticas/gente-da-sicilia>

Gente da Sicília é um filme que todos deveriam assistir. Todos! Motivo: depois de vê-lo, aqueles outros filmes que julgávamos ruins se tornam muito melhores... Até *Cinderela Baiana*. Dificilmente o nosso circuito comercial de cinema viu algo tão aborrecido, lento e desagradável como *Gente da Sicília*. É até difícil tentar explicar o assunto do filme, se é que existe algum. São 66 longos minutos de planos intermináveis, diálogos

sem sentido e enquadramentos errados – sim, errados – despejados na tela através de interpretações recitadas e infantis. Um verdadeiro desastre supostamente baseado no romance de Elio Vittorino.

Gente da Sicília inspira duas grandes questões no público. A primeira, logo nos minutos iniciais de projeção, seria “O filme é isso? Já começou?”. E a segunda, no final: “O filme é isso? Já acabou?”.

Mostrando que os críticos de cinema são muito brincalhões e bem-humorados, Gente da Sicília ganhou o Prêmio da Crítica na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, no ano passado. O que só pode ser piada." (Sabadin, 2000 apud Valente, 2000c)

A questão não é se os críticos apreciaram ou não o filme em questão, mas como manifestam sua discordância, com protoargumentos que no fundo só revelam sua futilidade. O nítido despreparo dos críticos em compreender os atributos estéticos da obra torna-se o cenário ideal para que a *Contracampo* aponte, de forma dura e incisiva, que a crítica de cinema hegemônica está em crise e precisa se ocupar de novos valores.

Valente cita outros casos. Em um deles, expressa a discordância da redação da *Contracampo* em conferir o prêmio de melhor filme na *Mostra de São Paulo* para *Amores brutos* (2000), acusando os críticos de não terem visto o filme e seguir a opinião de outros colegas. Em outro deles, Valente questiona a isenção dos críticos do jornal *O Globo* em analisar os filmes coproduzidos pela *Globo Filmes*, configurando um conflito de interesses. Utiliza como base uma crítica de *Xuxa Requebra* (1999), com o bonequinho sentado, para um filme considerado inqualificável.

Em outro texto, questiona as críticas da *Revista Veja* pela forma como desqualificam obras de cineastas importantes como Jacques Rivette ou Manoel de Oliveira.

No da página 92, o jornalista relata que "o francês Jacques Rivette e o português Manoel de Oliveira são dois dos mais prestigiados diretores europeus. Ambos, porém, perderam a noção do tempo." Segue relatando que o filme de Rivette demora três "loooongas" horas, enquanto os episódios do filme de Oliveira "são puro tédio".

Em seguida, Valente volta a analisar textos de Jaime Biaggio e Celso Sabadin, destacando como esse conjunto de críticos expressa sua orientação em destacar filmes que expressem os anseios da indústria de entretenimento, buscando agradecer o público em vez do alargamento dos horizontes da expressão cinematográfica.

Objeto de estudo: O texto "Cinema para todos", de Jaime Biaggio, publicado no jornal *O Globo*, suplemento Rio Show, em 17/11/2000.

Descrição: Criticando o filme *Janela Indiscreta*, atribuído a um senhor Alfred Hitchcock, o referido jornalista afirma que "sua obra se presta, sim, a análises minuciosas à luz da teoria cinematográfica", mas que da mesma forma, "o seu Osias da padaria, que está se lixando para as teorias dos críticos, (pode) extrair deles o mesmo prazer estético de um François

Truffaut descobrindo e dissecando o que está apenas subentendido." Mais à frente ele afirma que "Truffautzetas podem se deliciar" e que enquanto isso o "seu Osias se diverte com as historinhas". Finalmente, quanto a uma possível oposição entre o voyeurismo e a comunhão sexual, o jornalista afirma que "não é cabecice, não: pode reparar".

Agora, sobre Celso Sabadin:

Mas, é ainda mais interessante ver o que ele [Celso Sabadin] pensa de Estorvo [filme de Ruy Guerra], pois isso nos leva a uma discussão constante em seus textos desde então: os rumos do cinema brasileiro. Sobre este filme, Sabadin é novamente veemente: "Estorvo é absolutamente – para usar uma palavra bem popular – chato. Pentelho, aborrecido, mal narrado." E segue com uma bem urdida teia de argumentos: "Em relação ao filme, boa parte da crítica não hesitou em recomendá-lo simplesmente porque ele é "incômodo". Uai! E quem quer pagar 10 reais numa bilheteria para ser "incomodado"? Desde quando "incômodo" passou a ser um elogio?"

Valente transcreve uma coluna de Sabadin em que ele comenta alguns casos do cinema brasileiro do período.

O filme de Andrucha [Eu, tu eles] prova – pela enésima vez – que o público brasileiro gosta, sim, de ver filmes brasileiros na tela grande. Mas tem que ser filme bom. Tem que ser filme que fale a linguagem do público. (...) Que Júlio Bressane e Ruy Guerra me perdoem, mas quem, hoje em dia, tem capacidade física e psíquica para suportar, só para citar dois exemplos, filmes como São Jerônimo e Estorvo? (...) Vamos supor que um casal desavisado resolva sair de casa, sábado à noite, para ir ao cinema. Munido do mais profundo senso patriótico, este casal resolve - finalmente – deixar de lado o preconceito e ver um filme brasileiro. "Vamos tentar, querida, afinal estes críticos andam falando tanto que o cinema brasileiro melhorou. Vamos conferir", diz o sujeito, todo orgulhoso de si. Arrumados e cheirosos, eles pagam 10 reais cada um e entram no cinema que está exibindo Estorvo (eu falei que o casal era desavisado...). Pronto. Acabou! Aí estão duas pessoas que jamais voltarão a ver um filme brasileiro. Duas almas perdidas no nosso cinema. No final do filme (se é que eles conseguiram chegar no final), ela diz pra ele: "Eu não te falei que estes críticos são uns pentelhos? Cinema brasileiro, nunca mais!".

E quem há de dizer que o casal não tem razão? O único ponto positivo é que, pelo menos, eles economizaram o dinheiro da pizza, porque não há estômago que resista a Estorvo.

Ao comentar o texto de Sabadin, Valente chega a acusar o crítico de fascista. Reproduzo o texto menos por essa acusação pessoal, mas sim pela argumentação do crítico em que ele retoma essa ideia da defesa do *filme médio*, que já comentamos anteriormente – esse suposto “bom gosto” que considero ser a base da imagem do *cinema da retomada*

Mas o masoquismo é lá um problema dele. O principal diagnóstico aqui, que serve como alerta a todos os outros, é de um latente fascismo. Não tenho a menor dúvida que Sabadin tem a melhor das intenções, mas este é o fascista mais perigoso. Atentemos para seus argumentos: ele afirma saber o que é

bom para o povo. Diz que filmes como Estorvo não devem ser exibidos pelo risco que são à cultura nacional. Diz mais: que filmes como Xuxa Requebra também não devem ser aceitos como fenômeno popular, pois o "povo não sabe o que faz". Ele sabe o que é melhor para o povo. O que Sabadin propõe é a ditadura do gosto comum, assistamos apenas as obras agradáveis, que reafirmem de preferência os mesmos valores que já conhecemos. Nem a alta intelectualidade, nem o popularesco: precisamos fazer filmes bons, de qualidade. Mas, bons segundo quem, cara pálida? Porque a sua opinião pessoal deve balizar a produção de um país? Porque no caso de Estorvo você se coloca ao lado do povo, acima dos críticos. No de Xuxa Requebra, ao lado dos críticos, acima do povo. Em suma, você é o supra-sumo da brasilidade, o gênio da raça, aquele que deve ser seguido. Fascista? Não, imagina...

Por esses exemplos, é possível perceber como a nova geração de críticos se opôs frontalmente à crítica de cinema estabelecida nos principais veículos midiáticos, expressando sua diferença por meio de um ataque agressivo. A atenção da crítica hegemônica se direcionava aos cineastas de perfil médio que cristalizavam essa tentativa de conciliação sem conflitos entre o cinema de expressão autoral e os desejos do público consumidor, refletidas por meio de elementos como narrativa transparente, identificação com os atores protagonistas, etc. Um cinema de prestígio mas transparente e comunicativo, que não gera nenhum ruído ou incômodo no público-consumidor. Cineastas e filmes que buscavam formas mais radicais de expressão eram totalmente rejeitados por essa crítica, como nos exemplos anteriores vemos em obras de realizadores como Straub-Huillet, Oliveira ou Rivette.

O problema é que, dada a grande visibilidade desses veículos, essas críticas desfavoráveis dificultavam ainda mais o lançamento comercial de obras com um perfil mais arriscado. *Gente da Sicília*, após essas críticas devastadoras da grande imprensa, permaneceu apenas uma única semana em cartaz no Rio de Janeiro (a semana de estreia). Como citado de passagem pela crítica de Jaime Biaggio, *Gente da Sicília*, que recebera o prêmio da crítica na *Mostra de São Paulo*, foi o filme escolhido por Adhemar Oliveira para promover o lançamento de seu primeiro conjunto de salas do *Espaço de Cinema* no Rio de Janeiro – duas salas no *shopping Rio Design*.

Assim, num círculo vicioso, o circuito de exibição comercial – e mesmo considerando o domínio do *circuito independente* – acabava fazendo escolhas mais confortáveis para o padrão da indústria de entretenimento – e a própria crítica cultural, em vez de abrir caminho para outros tipos de filme – acabava corroborando a conformação desse circuito.

Existia, portanto, para a “nova crítica”, a percepção que os filmes mais importantes do cinema contemporâneo não eram adequadamente discutidos ou valorizados, ou, em alguns casos, sequer tinham lançamento comercial no circuito. O problema era não apenas da

configuração do circuito exibidor e da falta de ousadia das empresas distribuidoras mas também da própria crítica, que refutava filmes um pouco mais desafiadores.

3.3.2 A importância das mostras panorâmicas

A *Contracampo* – e também os demais veículos da chamada “nova crítica” – estabeleceu-se apontando uma renovação nos rumos do cinema contemporâneo internacional, em direção ao chamado *cinema de fluxo*. No entanto, esses filmes não eram exibidos no circuito comercial de salas de exibição. Desse modo, é importante compreendermos a configuração do circuito exibidor e a importância das duas principais mostras panorâmicas para ampliar o leque de filmes disponíveis ao público cinéfilo naquele momento.

Em meados dos anos 1990, o mercado exibidor encontrava limitações para o público cinéfilo que quisesse estar atualizado com as principais tendências de renovação do cinema contemporâneo. Por isso, duas mostras de cinema que ofereciam uma seleção ampla dos principais filmes exibidos com destaque internacionalmente (o *Festival do Rio* e a *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo*) tiveram importância fundamental para que os críticos da nova geração pudessem ter contato com as principais vertentes do cinema contemporâneo, em especial o chamado *cinema de fluxo*. A cobertura detalhada desses dois eventos, entre centenas de filmes exibidos, foi fundamental para que a *Contracampo* diagnosticasse que os principais valores do cinema contemporâneo não eram exibidos em circuito comercial, sendo praticamente ignorados pelos principais veículos midiáticos, que se concentravam na cobertura dos lançamentos semanais e de eventos de maior repercussão.

Para tanto, é preciso compreender as próprias transformações do circuito exibidor no período. Na década de 1990, houve uma tendência acentuada de fechamento das salas de cinema de rua. Enquanto em 1976 eram 3.276 salas de cinema no país, em 1995 havia apenas 1.075 salas (ALMEIDA E BUTCHER, 2003). A partir de então, houve a construção de salas de cinema num novo modelo, o dos multiplexes, que favorecia o domínio das majors, quando um único filme passava a liderar os lançamentos da semana com grande exposição midiática (os blockbusters). Na verdade, o modelo de lançamento aberto já existia desde a década de 1970, consolidado com o filme-evento cujo protótipo foi *Tubarão* (1976), mas nos anos 1990 houve um aprofundamento dessa tendência com o domínio dos *multiplexes* em larga escala e a possibilidade da divulgação dos filmes em escala global com a *internet*.

O mercado se tornava pequeno e concentrado, dificultando a exibição de filmes independentes, fora do domínio das majors. No Brasil, no campo da exibição comercial independente, foram formados dois circuitos de fundamental importância para diversificar o acesso a filmes nas salas de cinema do país: o *Grupo Estação* e o *Espaço de Cinema*. Curiosamente, as duas redes tiveram a mesma origem: o *Cineclube Estação Botafogo*, no Rio de Janeiro, em 1985 (NEIVA, 2010). Com o patrocínio do *Banco Nacional*, o *Cineclube* transformou-se em uma sala de cinema com programação comercial, com um perfil alinhado ao chamado *circuito independente*: em vez dos sucessos comerciais produzidos pelas majors, surgia uma programação diversificada com títulos brasileiros e estrangeiros, com diretores e obras de destaque no mercado internacional, além de sessões especiais com clássicos do cinema mundial.

O circuito ampliou-se para São Paulo, e, em 1993, foi aberto o *Espaço Banco Nacional de Cinema*, que, após 1995, viria a ser chamado de *Espaço Unibanco de Cinema*, com a troca de patrocinador, após a falência do primeiro banco e sua incorporação pelo segundo.

Em 1998, após divergências entre os sócios, houve a cisão da sociedade, dividindo seus ativos por estado. Os sócios Adriana Rattes, Nelson Krunholz e Marcelo Mendes permaneceram com o controle das salas sediadas no Rio de Janeiro, enquanto Adhemar Oliveira, Eliane Monteiro, Lucia Houaiss e Patrícia Mourão, com as salas de São Paulo. O grupo se dividia, portanto, entre o *Grupo Estação*, sediado no Rio, e o *Espaço de Cinema*, em São Paulo.

Esses dois grupos exibidores, que tiveram sua origem no movimento cineclubista dos anos 1980, permanecem até hoje como as principais referências no circuito exibidor brasileiro do chamado *circuito independente*, com um papel fundamental de dar visibilidade, no circuito comercial, à tradição do *cinema de autor*, alinhando o público cinéfilo com as tendências dos grandes autores do mercado internacional.

Em paralelo à programação comercial do cinema, anualmente as salas desses dois grupos exibidores dedicam-se à programação de uma mostra de cinema. Num período anterior ao mais amplo acesso de filmes pela *internet*, esses eventos eram a principal oportunidade para o público cinéfilo ter contato com um amplo panorama de tendências da cinematografia mundial, com a exibição de mais de uma centena de títulos, dos mais diversos perfis estilísticos e nacionalidades. Alguns desses filmes seriam posteriormente lançados comercialmente nessas salas, de modo que o evento funcionava como uma espécie de pré-

estreia, conferindo visibilidade a esses lançamentos. No entanto, para a maior parte desses títulos, seria uma rara – senão única – oportunidade para o público vê-los em uma sala de cinema. As mostras de cinema, com ampla cobertura da imprensa local, eram uma forma de oxigenar a programação das salas, realimentando o espírito cinéfilo nos seus frequentadores, além de gerar, durante o evento, uma taxa de ocupação, em média, superior à média dessas salas.

No Rio de Janeiro, em 1998, o *Grupo Estação* criou a *Mostra Banco Nacional de Cinema*, trazendo para os cariocas a oportunidade de contato com outras cinematografias. A cidade já sediava o *Rio Cine Festival*. Em 1999, houve uma junção dos dois eventos para a realização do *Festival do Rio*, que existe até os dias de hoje (MATTOS, 2018).

Em São Paulo, houve um processo parecido. Adhemar Oliveira criou, aos moldes do Rio, a *Mostra Banco Nacional de Cinema*, enquanto a cidade já sediava a *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo*, organizada por Leon Cakoff. No entanto, em São Paulo, houve mais conflitos. Cakoff reclamou publicamente que a *Mostra* serviria apenas de plataforma para o lançamento de filmes já adquiridos pelas distribuidoras para lançamento nacional, justamente nas salas do circuito, não promovendo, portanto, um alargamento da cultura cinéfila, mas revelando ser apenas uma estratégia comercial de antecipar os lançamentos e aumentar os lucros das empresas. Curiosamente, o cineasta Walter Salles foi o responsável pela conciliação entre Oliveira e Cakoff, mediando um encontro em que convenceu os dois de que tinham o mesmo objetivo e que sua união seria favorável ao cenário da cinefilia em São Paulo. A partir daí, em 2000, Cakoff e Oliveira se associaram no projeto da distribuidora *Mais Filmes*, e a *Mostra Internacional de São Paulo* passou a ser sediada nas salas do *Espaço de Cinema* (NEIVA, op. cit).

O *Grupo Estação* e o *Espaço de Cinema*, criados no período entre o fim dos anos 1990 e o início dos anos 2000, foram espaços fundamentais para alargar o pequeno e concentrado circuito exibidor, que privilegiava os lançamentos comerciais dos *blockbusters* distribuídos pelas majors. Esse circuito revelou-se fundamental para exibir grande parte dos filmes brasileiros produzidos no período, que raramente eram exibidos nos *multiplexes*. No período inicial da retomada, mesmo filmes que, em tese, teriam uma possibilidade de diálogo maior com o público médio – caso de *O menino maluquinho* (1995) ou *Pequeno dicionário amoroso* (1997) – por terem sido distribuídos pela *RioFilme*, uma distribuidora pública municipal, não conseguiam ser escoados para as salas de cinemas dos *multiplexes*. As salas desses dois

circuitos independentes, além de algumas outras raras exceções, em geral salas de exibição mantidas pelo Poder público local, eram as únicas alternativas no circuito comercial para exibir filmes alternativos ao padrão dos *blockbusters*.

No entanto, o pequeno circuito independente não conseguia cobrir o enorme número de filmes produzidos no período – número que se tornou exponencial com a produção em digital. As duas mostras de cinema, portanto, revelavam-se fundamentais para que o público cinéfilo tivesse acesso a um panorama mais amplo das tendências mais inovadoras do cinema contemporâneo mundial, visto que esses filmes, que poderiam ter uma ou duas exibições nesses eventos, raramente seriam adquiridos por uma distribuidora no país para seu lançamento comercial em salas de exibição.

A *Contracampo* compreendeu que, para empreender uma nova relação da crítica com os filmes, era preciso desvincular a crítica do mero papel de promoção dos lançamentos comerciais de fim-de-semana das salas comerciais de exibição. Era preciso resgatar clássicos do cinema; era preciso dar destaque a sessões especiais, como mostras e retrospectivas.

Em relação aos novos valores do cinema contemporâneo, era preciso que sua cobertura destacasse a importância desses dois eventos – o *Festival do Rio* e a *Mostra de São Paulo* – visto que alguns dos principais filmes do cinema contemporâneo mundial seriam vistos exclusivamente nesses dois eventos, já que dificilmente seriam posteriormente lançados em circuito.

Assim, esse veículo assegurava um diferencial em relação às coberturas da imprensa hegemônica. Em geral, os jornais e revistas impressas de cinema se concentravam nos lançamentos semanais do circuito exibidor. Surgiam matérias ou críticas relacionadas aos lançamentos de semana, publicados no caderno de cultura da sexta-feira. Como o número de obras exibidas nesses festivais de cinema era naturalmente muito grande, e como a imprensa escrita oferecia um espaço bastante restrito para os textos, a cobertura desses eventos se limitava aos nomes mais consagrados do mercado mundial, com filmes que provavelmente estreariam posteriormente no circuito comercial.

Portanto, o *Festival do Rio* e a *Mostra de São Paulo* eram os dois eventos privilegiados em que a *Contracampo*, que não enfrentava a limitação de espaço típico da imprensa escrita, poderia ampliar o campo de percepção do público cinéfilo em relação ao que era o cinema contemporâneo daquele momento, para além do recorte restrito oferecido pelo

circuito exibidor, definido pela seleção – em geral conservadoras – das distribuidoras brasileiras.

Não é à toa que a revista foi inaugurada em 1998 justamente no mês de setembro, com coberturas específicas do *Festival do Rio* (realizado naquele mês) e da *Mostra de São Paulo* (realizada no mês seguinte). Nessas coberturas, a *Contracampo* demarcou um olhar alternativo ao padrão estabelecido na imprensa escrita. Pulsava um desejo de garimpar, entre dezenas de títulos, autores e obras de grande expressividade mas que não eram conhecidas do grande público, e que provavelmente seriam a única oportunidade de conhecê-las, visto que não seriam posteriormente lançadas no circuito comercial.

Enquanto a imprensa tradicional focava suas atenções para os novos filmes de Pedro Almodóvar, Ken Loach, Lars von Trier, entre outros, em geral os vencedores dos principais prêmios dos maiores festivais internacionais de prestígio, os críticos da *Contracampo*, quando não emitiam críticas desfavoráveis a esses filmes, preferiam destacar outros realizadores nascentes, como Naomi Kawase, Kiyoshi Kurosawa, Lucrecia Martel, Takashi Miike, Lisandro Alonso, Carlos Reygadas, Apichatpong Weerasethakhul, entre outros. É preciso observar que muitos dos filmes exibidos nesses eventos tiveram sua única apreciação crítica pelos veículos recém-criados na *internet*.

Havia a percepção, portanto, pelos críticos da *Contracampo*, que diversos dos principais autores do cinema contemporâneo, como os citados acima, eram exibidos no país apenas nessas mostras de cinema, permanecendo completamente desconhecidos do grande público, visto que as coberturas da mídia impressa privilegiavam os lançamentos do circuito comercial.

No entanto, se esses nomes eram completamente desconhecidos do público brasileiro, visto que a imprensa tradicional se concentrava nos autores de maior visibilidade que ocupavam o lançamento comercial deste circuito restrito de salas, eles na verdade tinham o seu prestígio legitimado pelas críticas em revistas internacionais de prestígio, como a *Cahiers du Cinéma*, e, especialmente em festivais internacionais de prestígio, como Cannes (especialmente), Veneza e Berlim, mas também Locarno e Rotterdam.

Dessa forma, o que a *Contracampo* no fundo proporcionou foi a atualização do público cinéfilo brasileiro com os valores recém-promovidos pelo circuito de legitimação europeu de novos valores – especialmente focados na *Cahiers du Cinéma* e no *Festival de Cannes*. Ainda que os redatores da *Contracampo* introduzissem suas próprias questões e refletissem sobre as especificidades brasileiras – como é o caso óbvio do papel que o cinema

brasileiro ocupava na Revista – era nítida a influência desse circuito europeu, em especial francês, na eleição dos destaques e prioridades da Revista.

Se os dois críticos mais influentes da *Contracampo* foram Ruy Gardnier e Eduardo Valente, é possível dizer que, enquanto o primeiro foi mais influenciado pelos textos da *Cahiers du Cinéma*, o segundo revelou-se mais próximo do Festival de Cannes. Nas coberturas do Festival de Cannes realizadas por Valente para a *Contracampo* encontra-se a semente do típico material em que se baseou o trabalho da Revista. Seus textos eram envoltos na formação de uma aura em torno do festival, considerado o mais legítimo berço dos grandes talentos e dos filmes mais importantes do cinema mundial, que nasceriam nessas exibições.

3.4 A DIVERSIFICAÇÃO DO ACESSO A FILMES COM A *INTERNET*

Com a popularização das ferramentas de acesso a filmes pela *internet*, especialmente pelos sites de compartilhamento de arquivos *peer-to-peer*, por meio de *BitTorrent*, o contexto de acesso a filmes se ampliou.

Com a *internet*, o *Festival do Rio* e a *Mostra de São Paulo* passaram a não ser as únicas oportunidades para os cinéfilos terem contato com um panorama ampliado das possibilidades do cinema contemporâneo. Esses eventos encontravam naturalmente algumas dificuldades naturais típicas de sua realização. Um problema usualmente encontrado era o cancelamento de algumas sessões pelo fato de as cópias físicas dos filmes – é preciso lembrar que a exibição era feita em 35mm com a entrada provisória no país das latas dos filmes em 35mm – terem sido apreendidas pela Alfândega brasileira, sem que houvesse tempo hábil para sua devida liberação. O processo de transporte dos filmes em cópias 35mm era lento e custoso. Além disso, a equipe de programação do *Festival do Rio* precisava entrar em contato com os respectivos produtores e agentes de venda para acertarem as condições de negociação da exibição do filme no festival. Em alguns casos, o agente de vendas exigia o pagamento de uma taxa (um *fee*) para a exibição do filme no festival. A negociação envolvia condições que o evento algumas vezes não concordava em atender. Como o festival abrangia a programação de mais de uma centena de filmes, muitas vezes era mais fácil a negociação em lote com um grande agente de vendas internacional, que detinha um grande número de filmes em seu catálogo, e favorecia essa intermediação. No entanto, alguns dos filmes mais arriscados do circuito internacional não eram distribuídos internacionalmente por um agente de vendas,

tornando mais difícil a exibição no país, mesmo isolada num evento como o *Festival do Rio* ou a *Mostra de São Paulo*.

Dessa forma, o acesso a filmes pela *internet* possibilitou um acesso a um cardápio ainda mais extenso que o oferecido pelos dois principais eventos cinematográficos do país. Inúmeras outras vantagens podem ser elencadas: a possibilidade de flexibilidade do dia e hora em que se assiste ao filme, a não necessidade de seleção pelo acesso a credenciais (em geral, a *Contracampo* recebia apenas algumas credenciais, o que impossibilitava o acesso de todo os críticos da Revista a determinados filmes), a possibilidade de rever o filme, ou de analisar uma sequência de forma mais detalhada, etc. A principal – e bastante significativa – desvantagem é que a exibição não era numa cópia em 35mm numa sala de cinema. E algumas vezes as cópias disponíveis na *internet* não estavam numa qualidade razoável.

Ainda, é preciso perceber que essa concentração de eventos no Rio de Janeiro e São Paulo tornava difícil para o estabelecimento de uma cena crítica fora dos dois principais centros econômicos do país. Caso um cinéfilo, por exemplo, do Nordeste quisesse se atualizar com as tendências mais inovadoras do cinema contemporâneo, seria preciso que ele viajasse para as duas cidades e permanecesse pelo menos um mês dedicado à exibição desses filmes. Com a *internet*, houve uma real possibilidade de abertura dessa cena, para além de um grupo pequeno e fechado de cinéfilos dessas cidades que dispunham dos meios econômicos para se colocar nessa situação de disponibilidade.

A *internet* possibilitou, portanto, uma maior autonomia dos críticos das revistas eletrônicas para além do cardápio de filmes oferecido pelo *Festival do Rio* e pela *Mostra de São Paulo*. Com esse acesso, a distância entre o perfil de filmes exibido no circuito exibidor e as possibilidades de discussão sobre as novas tendências do cinema contemporâneo tornou-se ainda maior, pois havia autores e tendências relevantes que não eram exibidos no circuito comercial mas tampouco o eram nesses dois eventos panorâmicos.

Um exemplo é o cinema filipino. Realizadores como Raya Martin, Lav Diaz ou mesmo Brillante Mendoza foram raramente exibidos nos dois eventos. Raya Martin teve apenas um filme (*Independência* [2009]) exibido na *Mostra de São Paulo*, e nenhum no *Festival do Rio*. Lav Diaz teve uma grande retrospectiva na *Mostra de São Paulo* apenas em 2013, quando já estava consagrado pela exibição de seus filmes nos Festivais de Veneza e de Cannes. Antes disso, teve apenas um filme, *Melancholia* (2008), exibido no evento.

O *Coletivo Alumbramento*, um dos mais representativos da nova geração de realizadores, realizou um curta-metragem chamado *Longa vida ao cinema cearense* (2008),

diretamente influenciado pela obra de Raya Martin. Os realizadores cearenses tiveram acesso aos filmes desse realizador filipino por meio da *internet*, já que, àquela época, seus filmes nunca haviam sido exibidos no Brasil, nem mesmo em sessões especiais. Esse é um exemplo de como o novo cenário de cinefilia produziu impactos na produção da geração de realizadores brasileiros que estamos a analisar.

Meili (2015) realiza amplo estudo sobre as possibilidades de assistir a conteúdo audiovisual a partir da *internet*. A autora assinala que o ambiente da circulação digital, estimulado pela maleabilidade típica do *software*, ocorre sobre uma malha tecnológica construída por diversos agentes heterogêneos, incentivando apropriações tecnológicas imprevisíveis, em que regimes formais convivem com os informais, inserindo novos desafios para os limites da propriedade intelectual. As ferramentas digitais se espraiam por meio do ciberespaço, oferecendo pontos de convergência entre o social e o tecnológico, formando canais, plataformas ou interfaces que estimulam uma maior quantidade de pequenos grupos que desafiam as formas institucionalizadas de distribuir conteúdo, à margem do mercado, a partir de um trabalho colaborativo.

Em seguida, Meili (op. cit., p. 44) lista as principais tecnologias utilizadas para a circulação do cinema na *internet*.

O *streaming* se refere comumente à entrega de vídeo sob demanda em redes IP, de modo que o usuário assiste ao conteúdo diretamente na plataforma, sem a necessidade de *download* do arquivo completo de vídeo, mas apenas que fossem carregados temporariamente no navegador. O principal exemplo é o site *Youtube*. Entre os cineastas independentes, o site *Vimeo* também é bastante utilizado para o upload de seus filmes.

Os *cyberlockers* são serviços de hospedagem de dados que oferecem acesso online entre os servidores e o usuário. Esses serviços, portanto, não armazenam apenas conteúdo audiovisual, mas arquivos em geral, como livros, música, *softwares*, etc. Em geral, oferecem acesso gratuito mediante o *click* em um conjunto de links e anúncios. Como a tecnologia não permite a busca de arquivos, ela precisa trabalhar combinada com outras ferramentas, como os sites de busca. Alguns exemplos são o *Rapidshare*, *HotFile* e o *Megaupload*. Nesse caso, o usuário deve realizar o *download* do arquivo de vídeo (um arquivo em mp4 ou avi, por exemplo) para o seu computador pessoal.

Os *sites de link* não são uma tecnologia de distribuição de conteúdo em si mas espaços que permitem o acesso a uma lista de conteúdos disponíveis por meio de outras plataformas.

Já as *ferramentas peer-to-peer* (p2p) operam por meio da formação de uma comunidade autorregulada de membros ativos, que compartilham arquivos entre si, por meio de uma conexão mediada entre os computadores pessoais. O p2p desenvolveu um tipo de arquitetura em que não é preciso a transferência de dados de um servidor central para os computadores pessoais mas simplesmente uma conexão direta ou semidireta entre os pontos, com a estruturação de nós não identificados que compartilham uma tarefa em comum. Plataformas como o *Napster*, *Kazaa*, *Edonkey* ou *Emule* tornaram-se bastante populares no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, mas diversas decisões judiciais acabaram provocando o banimento dessas plataformas.

O *BitTorrent* é uma derivação das plataformas p2p ainda mais eficiente para o distribuidor de conteúdo, devido à sua capacidade de realizar compartilhamento em alta velocidade, aliando elementos como descentralização, potencial de organização, flexibilidade, agregação e formação de comunidades de nicho. A maior velocidade se justifica pela fragmentação da informação em pequenos pacotes que podem ser distribuídos por diversos agentes espalhados em rede. Os *peers* trocam esses pedaços de arquivo com a maior quantidade possível de outros *peers*.

Em conjunto com os *BitTorrents*, surgem *sites* que funcionam como indexadores, que permitem o mais fácil acesso do usuário final a *trackers* públicos. Os principais são *The Pirate Bay*, *Kickass Torrent*, *Torrentz*, *ExtraTorrent*, *Isohunt* e *Rarbg*, entre outros.

No caso específico do cinema, não podem deixar de ser citadas duas comunidades de acesso restrito, em que seus membros, por meio de acesso condicionado a *login* e senha, desfrutam de um catálogo de filmes de dar inveja a qualquer cinemateca no mundo. São o *Karagarga* e o brasileiro *Makingoff.org*. No caso do último, é de se notar o esforço colaborativo de um conjunto de cinéfilos anônimos em disponibilizar e legendar os filmes em português, tornando-se a mais notável referência para a disponibilização de filmes de difícil acesso.

Em paralelo, Meili também apresenta um conjunto de ações da indústria audiovisual para estruturar modelos de negócios e plataformas para visualização de conteúdo na *internet*, com a formação de um novo segmento de mercado. Grandes corporações e marcas, como o *iTunes*, *Youtube*, *Google*, *Apple*, *Amazon*, *Netflix*, *Hulu* e *Yahoo!* vêm utilizando seu conhecimento especializado e estratégico em tecnologia da informação para investir na distribuição de conteúdos audiovisuais, num mercado dinâmico e em constante transformação. Essas empresas tornaram-se gigantes da comunicação audiovisual no contexto

contemporâneo, como se representassem uma nova configuração do cenário das majors num contexto pós-hollywoodiano.

No entanto, como os catálogos dessas empresas permanecem limitados aos produtos de maior exposição midiática, a circulação informal adquire uma importância fundamental no sentido de conferir visibilidade a outros tipos de obras, sejam contemporâneas sejam em relação a períodos anteriores, que permite que uma nova geração de cinéfilos redefina o cânone. Dessa forma, as tecnologias de distribuição de conteúdo na *internet*, especialmente pelas redes informais, funcionam como forma estratégica de fornecer outros espaços de visibilidade para um conjunto de obras, redefinindo as relações de cinefilia e oferecendo um horizonte mais dinâmico e complexo para a crítica de cinema contemporânea.

3.5 A CIBERCINEFILIA E A AMPLIAÇÃO DOS CÂNONES

O acesso a filmes pela *internet* transformou não apenas o olhar dos cinéfilos brasileiros sobre o cinema contemporâneo, mas permitiu, especialmente, uma revisitação da história do cinema, ampliando o acesso de filmes para além dos cânones.

Sabemos que a história do cinema está bastante concentrada em filmes e autores que integram um cânone, como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Luchino Visconti, Federico Fellini, Ingmar Bergman, entre outros, ligados a uma tradição do cinema moderno. As cinematecas sempre tiveram o fundamental papel de disponibilizar esse acervo a um público interessado (de cinéfilos) pela história do cinema. Essas exposições poderiam resgatar um filme pouco conhecido e promover uma reavaliação dos cânones da história do cinema. No entanto, havia sempre o limite da disponibilidade do acesso a cópias e do recorte definido pelo curador da cinemateca.

O vídeo doméstico, com o VHS e depois o DVD, foi fundamental para ampliar o contato do público cinéfilo com determinadas obras. A televisão por assinatura, com canais especializados como o *Telecine Classic* ou *Cinemax*, também teve papel fundamental por permitir acesso a uma ampla cinematografia. Em um dos canais *Telecine* – chamado como *Telecine 5*, depois como *Telecine Classic*, e, em seguida, *Telecine Cult* – foram realizadas retrospectivas de cineastas como Satyajit Ray, Roberto Rossellini, Preston Sturges, Samuel Fuller, e muitos outros que contribuíram para um alargamento do campo da cinefilia no país.

No entanto, com a disseminação das ferramentas de acesso a conteúdos audiovisuais pela *internet*, esses instrumentos se multiplicaram. Em um site como o *Makingoff.org*, torna-se possível ter acesso a um vasto repertório de cineastas e obras que há algumas décadas tornava-se de raríssimo acesso pelo público cinéfilo brasileiro. Dessa forma, um conjunto de outros autores foram redescobertos e revalorizados por uma geração de cinéfilos e realizadores no país, entre os quais podemos citar Chantal Akerman, Agnès Varda, Philippe Garrel, Jonas Mekas, Jean Rouch, Jean Eustache, Frederick Wiseman, Maurice Pialat, entre muitos outros. Ainda que reconhecidos a nível internacional, esses cineastas permaneciam muito pouco vistos e discutidos no país.

Com a possibilidade de acesso a filmes pela *internet*, a um custo praticamente gratuito, tornava-se possível que o cinéfilo formasse sua própria cinemateca em casa. O amplo escopo do catálogo desses sites de compartilhamento de arquivos tornava cada cinéfilo o seu próprio curador – ele definia sua própria programação segundo seus interesses. Esse pluralismo estimulou um ecletismo ou ainda um hibridismo. Era possível baixar quinze filmes do japonês Mikio Naruse e emendá-los com uma seleção de filmes brasileiros da *Boca do Lixo*, como os de Ody Fraga e Jean Garret, e depois entrecruzá-los com obras de Jean Marie-Straub e Danielle Huillet, ou ainda, a coleção completa de filmes do neoformalista James Benning.

A *internet* possibilitou não apenas o acesso a um conjunto de filmes desconhecidos para uma jovem geração de cinéfilos, reposicionando a história do cinema para além dos cânones estabelecidos, mas também promoveu outro tipo de interação entre os cinéfilos. Por meio das ferramentas disponíveis na grande rede, era possível criar novos pontos de encontro em que os cinéfilos poderiam se conhecer, trocar informações, realizar um debate crítico informal sobre a recepção dessas obras. Essas relações poderiam se materializar em textos críticos de análise, ou simplesmente em mensagens fragmentadas, como simples troca de ideias sem o arcabouço formal de uma crítica em espaços institucionalizados. Houve, portanto, uma explosão de fóruns, grupos de *e-mails*, *chats*, entre outros, que possibilitaram um ponto de encontro para troca de informações entre cinéfilos de diferentes regiões geográficas do Brasil e do mundo.

Alguns autores utilizaram o termo de *cibercinefilia* para sintetizar as transformações da cinefilia com a *internet*. Prysthon (2013) observa que esse termo deve ser visto de forma mais ampla do que simplesmente a referência aos novos sites de crítica de cinema, mas sim compreendendo as próprias transformações nas relações entre os interessados por cinema (os “cinéfilos”) com as próprias obras. A *internet* possibilitou não apenas o acesso a outros filmes

para além das restrições do circuito comercial mas também estimulou outras relações de sociabilidade, outros espaços de encontro que potencializaram outras relações com o audiovisual enquanto campo de investigação, conforme já comentamos anteriormente, quando Frey analisou o aspecto comunitário criado pela *internet*.

Um exemplo no caso brasileiro no início do estabelecimento da *internet*, ainda nos anos 1990, foi o papel de Carlos Reichenbach na agitação e na ampliação de uma cultura cinéfila para além dos cânones. Carlão começou essas ações com textos provocativos, numa linguagem ágil e jovem, criando uma coluna no site ZAZ. A partir da boa recepção do público do site, Carlão criou um cineclube para exibir filmes antigos obscuros, pouco conhecidos do grande público, nas chamadas *sessões do Comodoro*³⁵. Com o tempo, foi sendo gestada informalmente uma comunidade, com várias ações em conjunto, inspiradas pela liderança carismática de Reichenbach. Inclusive muitos dos críticos ligados à nova cena se integraram a essa comunidade e foram diretamente apoiados por Reichenbach nos seus primeiros passos em direção à crítica cinematográfica.

Os mecanismos de compartilhamento de arquivos permitiram ter acesso não apenas a arquivos de filmes, mas também a livros e outras publicações que até então eram de raro acesso ou com preços inacessíveis para muitos³⁶ (por exemplo, livros de língua estrangeira esgotados). Além disso, foram sendo criados outros sites em que era possível ter acesso a informações sobre publicações, filmes e diretores que nos eram plenamente desconhecidos.

A publicação de sites de base de dados tornou muito mais fácil o ágil acesso a informações básicas sobre filmes, como o ano de produção, diretores, elenco e equipe técnica de filmes, etc. Enquanto anteriormente precisávamos consultar os imprescindíveis verbetes dos valiosos *dicionários de cinema* e dos *guias de filmes*, em volumosas publicações impressas que precisavam ser constantemente atualizadas e republicadas, com a *internet*, um simples clique em sites como o IMDB – *Internet Movie Database* (www.imdb.com) nos informava dados básicos, como, por exemplo, quais os filmes realizados por John Ford nos

³⁵ Sobre as “sessões do Comodoro” e a relação de Carlos Reichenbach com o ambiente dos jovens cinéfilos nos anos 1990, ver Lottelli (2018).

³⁶ Fazendo uma referência pessoal, mas comum a muitos cinéfilos jovens dos anos 1990, lembro que nossa possibilidade de acesso a livros estrangeiros fundamentais acontecia quando, no Rio de Janeiro, íamos à Livraria Leonardo da Vinci, na Avenida Rio Branco, e, sem dinheiro para comprar os caros livros importados, líamos trechos dos livros em pé, sob as prateleiras. Em seguida, com a internet, foi possível comprar livros por livrarias virtuais, como a Amazon, especialmente em meados dos anos 1990, quando o dólar estava abaixo de um real. Alguns anos mais tarde, no entanto, tornou-se possível ter acesso gratuito a muitos desses livros em sites de compartilhamento. Ainda que não seja a forma ideal, por não remunerar os autores e editores, para muitos jovens pesquisadores era a única forma possível de se fazer pesquisa no Brasil, dados os limites de investimento em projetos ou mesmo na aquisição de acervo em bibliotecas dos centros de pesquisa.

anos 1930, ou ainda, quais os filmes fotografados por Nestor Almendros nos anos 1960, ou quais foram os faroestes realizados por Budd Boetticher que contaram com Randolph Brown como protagonista.

Prysthon (op. cit.) lista um conjunto bastante abrangente de bases de dados mais específicas, referentes a cinematecas, museus nacionais de cinema e instituições afins que mantêm páginas na *internet* com vários recursos e informações relativas ao audiovisual, como o *British Film Institute* (<https://www.bfi.org.uk/>), a *Cinematheque Française* (<https://www.cinematheque.fr/>), entre muitos outros. Assinala também que as principais revistas especializadas passaram a manter sites na *internet* em paralelo com as publicações impressas, como a *Cahiers du Cinéma* (<https://www.cahiersducinema.com/>) e a *Sight and Sound* (<https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound>). As versões eletrônicas dos veículos de comunicação e de jornalismo de todo o mundo passaram a ser mais facilmente acessados, seja por meio gratuito seja por uma assinatura periódica, permitindo a possibilidade de contato com críticos de prestígio de diversas localidades.

No entanto, segundo a autora, para além da disponibilização na *internet* do conteúdo antes restrito aos meios físicos, é na criação de veículos exclusivamente eletrônicos e nos blogs pessoais que se verifica o principal resultado da influência da *internet* na disseminação da atividade crítica dos últimos anos. Prysthon detalha a contribuição de diversos periódicos eletrônicos, como os australianos *Senses of cinema* (<https://www.sensesofcinema.com/>), *Rouge*³⁷ (<http://rouge.com.au/>) e *Lola*³⁸ (<http://www.lolajournal.com/>), o italiano *La Furia Umana* (<http://www.lafuriaumana.it/>), os norte-americanos *The Moving Arts*³⁹ e *Bright Lights Film Journal*⁴⁰ (<https://brightlightsfilm.com/>) e o canadense *CiNéMAS* (<https://www.revue-cinemas.info/>). Além disso, destaca a contribuição de *blogs* individuais, como os de David Bordwell, Roger Ebert, Jonathan Rosebaum, David Kehr e Michel Mourlet, entre diversos outros.

Dessa forma, o surgimento de veículos de crítica eletrônica no Brasil deve ser considerado como parte desse movimento a nível mundial, de maior descentralização da crítica cinematográfica.

³⁷ Editado por Adrian Martin, esteve em circulação entre 2003 e 2009.

³⁸ Editado por Adrian Martin and Girish Shambu, teve sete edições entre agosto de 2011 e novembro de 2016.

³⁹ Editado por Eric M. Armstrong, em circulação entre 2004 e 2006. Sua página <https://themovingarts.com/> não se encontra mais ativa.

⁴⁰ Começou como uma revista impressa em 1974, até que, em 1996 passou a circular apenas pela internet, mantendo-se até os dias de hoje.

Em paralelo às transformações produzidas pela *internet*, deve-se notar que, no mesmo período, houve também a multiplicação de cursos sobre o cinema em geral, tanto cursos focados na realização de filmes (“práticos”) quanto os dedicados à linguagem, crítica ou à história do cinema (“teóricos”), sejam cursos livres sejam cursos universitários. A partir de meados dos anos 1990, os cursos universitários de comunicação passaram a dedicar disciplinas específicas sobre a linguagem audiovisual. Na década seguinte, estimulados pelo programa de expansão das universidades públicas federais no país (o *Reuni*), surgiram cursos universitários de cinema em instituições públicas em diversos estados do país, descentralizando a formação universitária de audiovisual, antes restrita a Brasília (UnB), São Paulo (USP) e Rio de Janeiro (UFF). Houve, também, um aumento dos cursos de pós-graduação em áreas como as de Comunicação ou afins, que utilizavam o cinema como fonte de suas pesquisas, com um significativo aumento de estudos e pesquisas, em forma de artigos acadêmicos, congressos e simpósios, dissertações de mestrado e teses de doutorado sobre o tema. Um exemplo é a criação da *Sociedade Brasileira de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*⁴¹ em 1996 e que se tornou o principal congresso acadêmico no país, que reúne pesquisadores em torno dos estudos sobre o audiovisual.

Dessa forma, tanto a crítica quanto a pesquisa universitária se beneficiaram do mais amplo acesso aos filmes e a publicações sobre cinema, atualizando um debate sobre a teoria, crítica e história do cinema produzido por diversos canais em todo o mundo, assim como uma ampliação dos cânones formativos da base da história do cinema.

3.6 AS TRANSFORMAÇÕES NO CINEMA INTERNACIONAL: AS “ESTÉTICAS DE FLUXO”

O acesso a outros filmes para além do circuito exibidor, possíveis por meio das mostras panorâmicas de cinema, ou pelos sites de compartilhamento na *internet*, ocorreu num momento em que o próprio cinema contemporâneo internacional incorria em uma série de transformações, com o surgimento de um conjunto de realizadores com outros valores estilísticos, para além dos recursos do cinema moderno.

Especialmente por meio de suas amplas coberturas das mostras panorâmicas de cinema, a *Contracampo* pôde atualizar para os cinéfilos brasileiros um amplo debate sobre as transformações dos rumos do cinema mundial contemporâneo, em torno do que Oliveira

⁴¹ Para mais detalhes, ver <https://www.socine.org/quem-somos/>.

Júnior (2013), inspirado por um debate na *Cahiers du Cinéma* entre *plano e fluxo*, denominou de *cinema de fluxo*.

A partir do fim dos anos 1990 e início dos anos 2000, um conjunto de realizadores das mais diversas origens empreendeu movimentos de mudanças num modelo narrativo que, sob a influência da rarefação e do chamado *slow cinema*, ou ainda, incorporando elementos do documentário, extrapolaram as fissuras abertas pelo cinema moderno numa incorporação mais radical de recursos do espaço-tempo.

Somente alguns desses realizadores conseguiram destaque no Brasil, ao serem lançados em salas de cinema e em vídeo doméstico por iniciativa da *Mais Filmes*, distribuidora surgida com a já citada associação entre Leon Cakoff e Adhemar de Oliveira. Entre esses, durante os anos 1990, destacam-se o cinema iraniano (em especial Abbas Kiarostami e Mohsen Makhmalbaff) e também certos filmes do cinema asiático, como os de Tsai Ming-Liang, como *Vive L'amour* (1994) e *O buraco* (1998).

No entanto, diversos títulos fundamentais, de autores de grande expressão nos rumos do cinema contemporâneo mundial, permaneceram inéditos no circuito comercial brasileiro. É o caso de filmes como *Bom trabalho* (1999), de Claire Denis, *Rosetta* (1999), dos Irmãos Dardennes, *Plataforma* (2000), de Jia Zhang-Ke, *No quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa, *As harmonias de Werckmeister* (2000), de Bela Tarr, *Millennium Mambo* (2001), de Hou Hsiao Hsien, *O pântano* (2001), de Lucrecia Martel, *Gerry* (2002), de Gus van Sant, *Japón* (2002), de Carlos Reygadas, *Shara* (2003), de Naomi Kawase, *Os mortos* (2004), de Lisandro Alonso, *Mal dos trópicos* (2004), de Apichapong Weerasethakhul, *Evolução de uma família filipina* (2004), de Lav Diaz, *Um pequeno filme sobre o índio nacional* (2005), de Raya Martin, *O canto dos pássaros* (2008), de Albert Serra, entre diversos outros.

Oliveira Júnior (2013) examina as transformações do cinema contemporâneo a partir de um conjunto de artigos publicados na *Cahiers du Cinéma* a partir de 1985. O ponto de partida foi a observação de um certo esgotamento das práticas do cinema moderno, considerado “maneirista”. O maneirismo, adaptando o termo de suas origens no período tardio da arte barroca, se expressa por um conjunto de autores que admiram um estilo mas que chegaram “tarde demais”, quando o mesmo já está plenamente consolidado e amadurecido. Esses artistas irão, portanto, se inserir no estilo aplicando procedimentos mas com uma consciência extrema dos seus métodos e práticas, atuando de forma por demais meticulosa e planejada para provocar efeitos segundo seus critérios internos. Dessa forma, o maneirismo seria um efeito engenhoso, construído com grande consciência e habilidade, modificando ou

reagrupando efeitos já produzidos anteriormente. Em suma, o artista não é mais “inocente” – e busca lidar com a consciência de um sentimento de crise, retrabalhando os meios e padrões do seu próprio campo. Entre cineastas maneiristas, Oliveira Júnior cita Brian de Palma, Lars von Trier, Jim Jarmusch, o Wim Wenders de *Paris, Texas* (1984), entre outros. Esses filmes revelam um peso ou um cansaço diante de uma tradição, ou ainda, a consciência de uma crise.

Alguns poderiam se questionar que sempre foi assim, mesmo com o cinema moderno. Oliveira Júnior dá o contraexemplo da *nouvelle vague*. Ainda que os jovens turcos encontrassem em Alfred Hitchcock, o seu Da Vinci, e em Howard Hawks, o seu Rafael, os filmes realizados em 1959 não utilizam os procedimentos desses autores como referências de base para, a partir deles, se engajar na realização. Eles filmavam muito mais vendo o futuro ou o presente do que o passado. Segundo o autor, “Ao filmar de modo quase instintivo, os cineastas da *Nouvelle Vague* afastavam para longe qualquer idéia de crise. Eles filmavam com um frescor, uma jovialidade e um despojamento que pouco têm a ver com a arte maneirista, atormentada, angustiada e tenebrosa por natureza.” (Oliveira Júnior, op. cit., 76).

No entanto, a partir dos anos 2000, os críticos da *Cahiers du Cinéma* começaram a identificar o surgimento de um conjunto de filmes que lidavam com outra relação com o plano, ressignificando seu engajamento com o real⁴². Esse sentimento partia de uma certa “suspeita generalizada com o real”, em que os filmes buscavam produzir um estado de suspensão em que se captava de forma apenas parcial uma “ambiguidade preciosa do real”. Em vez de utilizarem o plano como unidade dramaturgica, esses cineastas se engajaram num exercício do olhar, em que conceitos como dispositivo, instalação ou fluxo substituíam a ideia de plano como força motriz de constituição da obra. Para esses críticos da *Cahiers du Cinéma*, o cinema contemporâneo promoveria a “reconfiguração desse núcleo duro da linguagem cinematográfica que é o plano, cuja dissolução seria o traço mais explícito de uma nova disponibilidade do cinema a regimes de imagens heterogêneos” (OLIVEIRA JÚNIOR, op. cit., p. 85). Bouquet aponta para um conjunto de “cineastas-artistas” que realizam filmes de dispositivo que se assemelham a pequenas instalações, entre os quais estão David Lynch, David Cronenberg, Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liang, Wong Kar-wai e Abel Ferrara. Nesses filmes, há o estímulo para uma outra escritura de mise en scène, com a produção de “obras atmosféricas” e “ambientes sensoriais”, em que “não há propriamente um filme para ver, mas um novo dispositivo de cinema que se deve habitar.” (op. cit., pag. 86).

⁴² Segundo Oliveira Júnior, os textos principais que resumem esse debate na *Cahiers* são, principalmente, “Plan contre flux” (Stéphane Bouquet, *Cahiers du Cinéma* n° 566), “C’est quoi ce plan?” (Jean-Marc Lalanne, *Cahiers du Cinéma* n° 569), “C’est quoi ce plan (la suite)?” (Olivier Joyard, *Cahiers du Cinéma* n° 580).

Nesses filmes, há um transbordamento do narrativo, de modo que os filmes não são propriamente a evolução de uma história mas algo que produza um estado sensorial, ou seja, que desperte estímulos no corpo do espectador, que se deixa levar pelas imagens como se estivesse num jardim. Para tanto, Oliveira Júnior analisa dois filmes: *Eternamente sua* (2002), de Apichatpong Weerasethakul, e *Últimos dias* (2005), de Gus Van Sant.

Segundo Oliveira Júnior,

Os cineastas do fluxo (Hou Hsiao-hsien, Claire Denis, Wong Kar-wai, Gus Van Sant, Tsui Hark), não captam ou recriam o mundo segundo articulações do pensamento que se fariam legíveis nos filmes. Eles realizam um cinema de imagens que valem mais por suas modulações do que por seus significados. A tarefa do cineasta do fluxo consistiria não em organizar uma forma discursiva, mas em “intensificar zonas do real”, resguardar do mundo um estatuto aleatório, indeciso, movente. A câmera se dedicaria, sobretudo, a atualizar certas potências: “diferente de poder; o poder é extensivo e mensurável, construído e controlado, como um efeito (retórico); a potência é intensiva, incomensurável e indomável, como um afeto (psíquico)” (Philippe Dubois). O cinema de fluxo se constrói na mistura, na indistinção, em último grau na insignificância mesma das coisas.

Ou ainda, o *cinema de fluxo* seria

(...) uma arte pautada pela busca de “uma forma de não intervenção no mundo”, “uma apresentação pura desligada de toda organização significante” (Bouquet). No lugar do conflito como premissa para a progressão narrativa, instala-se um “fluxo esticado” de imagens, um cinema *en apesanteur*, que pode se livrar ao estágio mais relaxado do “prazer autoerótico do olho enlaçando uma realidade evanescente” (Pascal Bonitzer). No lugar da densidade psicológica, enxertam-se blocos de afetos, fragmentos de vida sem significados fechados, uma primazia do sensorial e do corpóreo em detrimento da psicologia e do discurso. Filmes sem clímax, sem oscilação dramática, marcando uma certa indiferença do tempo à passagem dos fatos. Mais importante que o encadeamento das ações é a invenção de uma “nova rítmica do olhar”, é criar a sensação mais que o sentido.

Filmes como *Gerry* (2002), de Gus van Sant, *Café Lumière* (2003), de Hou Hsiao Hsien, *O intruso* (2004), de Claire Denis, ou *A mulher sem cabeça* (2008), de Lucrecia Martel, são exemplos dessas práticas no cinema da primeira década dos anos 2000.

A Revista *Contracampo*, da qual o próprio Oliveira Júnior foi um de seus editores, após a dissidência com a *Cinética*, foi um importante veículo que atualizou para o público cinéfilo brasileiro esse debate sobre as transformações do cinema contemporâneo e suas estéticas do fluxo. Como boa parte desses filmes eram apenas exibidos nos festivais de cinema, não tendo lançamento comercial, o jornalismo cultural deixou de lado a contribuição artística desses realizadores. Quando esses realizadores começaram a se tornar incontornáveis no panorama do “cinema de arte” mundial, após serem premiados nas categorias principais

dos grandes festivais de cinema – por exemplo, quando *Tio Boonmee, que pode recordar suas vidas passadas* (2010) de Apichatpong Weerasethakul, recebeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes – a grande mídia evidenciava seu descompasso em relação às propostas estéticas dessas obras. Ou seja, a premiação máxima em Cannes representava a trajetória de outro tipo de engajamento com o cinema, percorrido por um conjunto de autores há pelo menos uma década, mas que permanecia, até aquele momento, praticamente invisibilizada pelas coberturas dos principais veículos midiáticos no Brasil.

A nova geração de realizadores brasileiros conectou-se com os valores do chamado *cinema de fluxo*. Era possível ter acesso a esses filmes por meio dos sites de compartilhamento da *internet* e era possível reverberar essa discussão por meio dos textos da “nova crítica”. Os filmes da nova geração de realizadores passaram a ser selecionados para festivais internacionais de prestígio, voltados à pesquisa de linguagem de jovens cineastas (Rotterdam e Locarno, especialmente), por sua adesão às características do *cinema de fluxo*.

Ou seja, enquanto o jornalismo cultural ainda procurava formar o novo cânone do cinema brasileiro contemporâneo a partir de uma ótica associada ao “cinema moderno maneirista” (Assis, Amaral, Brant, etc.), a “nova crítica” compreendeu a virada em direção ao *cinema de fluxo*, destacando os primeiros trabalhos de uma nova geração de realizadores (Mascaro, Pedroso, Bragança e Meliande, Coletivo Teia, etc.).

3.7 OUTROS OLHARES SOBRE O CINEMA BRASILEIRO

No caso específico do cinema brasileiro, *Contracampo* contribuiu de forma decisiva para promover uma guinada em relação à tradição dos cânones. Enquanto as leituras que afirmavam o ideário do *cinema da retomada* resgatavam um suposto diálogo com o “*Cinema Novo*” como forma de ancorar o cinema brasileiro dos anos 1990 em relação a uma tradição pregressa, a *Contracampo* promoveu uma desestabilização dessa tradição canônica, valorizando outros cineastas e estilos para além do *Cinema Novo*. Em seus textos e dossiês, destacam-se cineastas como Rogério Sganzerla, Carlos Reichenbach, Ozualdo Candeias, Julio Bressane, Andrea Tonacci, entre outros, mais próximos ao chamado *Cinema Marginal* ou à “Boca do Lixo”. Nesse gesto, *Contracampo* busca, portanto, romper a centralidade do *Cinema Novo* como pilar de referência do próprio cinema brasileiro, como já comentamos a partir da leitura de Julierme Morais quanto à eficácia discursiva da trajetória do cinema brasileiro, com

ênfase no percurso de um certo cinema moderno, conforme estabelecida por autores como Paulo Emilio Salles Gomes ou Alex Vianny. O alargamento dos cânones abre espaço para textos que revisitam a história do cinema brasileiro, considerando a contribuição de diretores considerados meros “artesãos” como Ody Fraga e Jean Garret, entre outros. Entre diversas iniciativas, destaca-se o amplo dossiê realizado sobre o período chamado de “pornochanchada”, realizado na edição de número #36⁴³.

Nesse aspecto, *Contracampo* dialogou indiretamente, de forma sincrônica, com o alargamento das próprias pesquisas em campo acadêmico, que valorizaram outras formas de expressão do cinema brasileiro, para além do *Cinema Novo*.

A disputa entre a *Contracampo* e os principais veículos midiáticos adentrava, também, evidentemente, o próprio cinema brasileiro contemporâneo. A redação do site começou a destacar obras e realizadores que foram recebidas com pouco destaque pelos grandes veículos, como *O viajante* (1998), de Paulo Cesar Saraceni, *São Jerônimo* (1999), de Julio Bressane, *Tudo é Brasil* (1998), de Rogério Sganzerla, ou mesmo o controverso *Navalha na carne* (1997), de Neville D’Almeida. De outro lado, filmes de grande repercussão midiática, como *Central do Brasil* (1998) ou ainda *Cidade de Deus* (2003) foram recebidos com análises desfavoráveis pelos críticos da revista virtual, ou simplesmente eram deixados de lado, sem grande destaque.

Como afirma Ruy Gardnier,

Quando eu criei a *Contracampo*, em 1998, eu sentia um certo desprezo pela forma como a crítica de cinema e o cinema eram tratados naquele momento, principalmente nos jornais. Aquele tipo de crítica de jornal obedecia a uma lógica que não me valia. A revista nasce de uma tomada de posição, da vontade de contrapor dois filmes da época: *Central do Brasil* e *Tudo é Brasil*. Queríamos fortalecer a visão de Sganzerla, em contraponto a algumas questões desse cinema da “retomada”. A *Contracampo* nasce da necessidade de uma retro-alimentação do pensamento sobre cinema, para nutrir o pensamento e deixar a bola sempre em jogo. Quando a crítica se empedra, ela também envelhece, cria muletas. (BRAGANÇA, 2006)

Em sua edição n. 14, a *Contracampo* realizou um dossiê sobre o cinema brasileiro da década de 1990. Pelos trechos comentados abaixo, ficará claro que o olhar da *Contracampo* sobre o *cinema da retomada* é bastante divergente do tipo de abordagem predominante nos principais veículos midiáticos do período.

Luiz Rezende Filho (2000) afirma que a posição dos cineastas no período representou “a resignação quase total de nossa produção aos ditames do mercado” e que, para tanto, a

⁴³ Ver <http://www.Contracampo.com.br/36/artigos.htm>.

equação básica seria, de um lado, “melhorar” as produções, como sinônimo de “encarecer”, e, de outro, “contar bem boas histórias”. No entanto, o cinema brasileiro dos anos 1990 percebeu que aplicar a fórmula não era tão fácil assim. Um segundo caminho passou a ser “copiar o modelo internacional que vem dando certo, especialmente a cinematografia chinesa e iraniana, e mirar o mercado internacional”. *Central do Brasil* (1998) resumiria esse momento:

Central do Brasil não é, em certo sentido, um produto espontâneo da cultura brasileira, nem reflete sobre qualquer realidade que, por acaso, nos pertença. Ele é um produto de entretenimento criado segundo modelos – a divisão em três atos à la Syd Field pode ser encontrada no roteiro, por exemplo – e necessidades de mercado, para o mercado, e, prioritariamente, para o mercado estrangeiro. É um engano colocá-lo ao lado de filmes do *Cinema Novo*, que expressam outros anseios (*Central do Brasil* está para o *Cinema Novo* assim como *A Vida é Bela* para o neo-realismo). Mas, por outro lado, o filme é extremamente representativo do momento cultural e estético pelo qual o cinema brasileiro passou na década de noventa: um momento de quase completa resignação ao mercado e de pouca variedade de discursos.

Por fim, Rezende Filho aponta para exceções nesse modelo, citando quatro diretores: “Júlio Bressane, com pelo menos dois grandes filmes, *Miramar* e *São Jerônimo*, e Ugo Giorgetti, com *Boleiros*. Poderíamos citar ainda Carlos Reichenbach, com *Alma Corsária*, e Rogério Sganzerla, com *Tudo é Brasil*”. É importante perceber que nenhum desses diretores realizou seus primeiros filmes na década de 1990. Não havia, portanto, para o crítico, um cenário de renovação do cinema brasileiro do período.

O texto do editor Ruy Gardnier (2000a) preferiu apontar cinco fantasmas que assolaram o cinema brasileiro do período: i) o fantasma que vem de fora – a obsessão pelo mercado internacional ou pelo exterior; ii) o prêmio em Berlim de *Central do Brasil* – a necessidade de legitimação pelo reconhecimento estrangeiro; iii) o público – um cinema que corre atrás de seu público, sem compreendê-lo em sua complexidade e heterogeneidade; iv) a cópia de um modelo narrativo hollywoodiano; v) a busca por um cinema correto, de suposto “bom gosto”, que não incomode ou ofenda os padrões morais ou intelectuais da classe média consumidora.

Em alguns momentos, Ruy é mais duro com os realizadores do cinema brasileiro do período. Em certo trecho diz,

O naturalismo, a realidade romanceada, "esse filme é baseado em fatos históricos, mas para fins cinematográficos, algumas modificações foram feitas na história original". Um cinema inócuo, que não faz mal a ninguém, a não ser aos bons realizadores que ficaram sem fazer cinema porque as

figuras de Mauá, Policarpo Quaresma, Lamarca e os episódios da guerra de Canudos e do seqüestro do embaixador — sempre deslocados de sua função política pela "necessidade dramática" — eram mais importantes para as empresas patrocinadoras do cinema brasileiro do que a própria experiência contemporânea, do que as obras de vigor e grande vontade. É o cinema do "deixa disso", sempre mal realizado e com uma ideologia prenante e complicada, onde a História não reflete mais um estado de coisas e sim um fato, uma reminiscência que deve estar na memória passiva, mas jamais na ativa. É o diretor de cinema convertido em mau professor de história, aquele professor que apenas se contenta em colocar uns garranchos no quadro e que obriga os alunos a copiarem. Nenhuma reflexão, nenhuma maestria de realização.

Ou ainda,

O cineasta passa a ser funcionário de um público X, que pede um cinema "bom", ou seja, um cinema tecnicamente eficaz ("que dê pra ouvir o que os atores dizem") e que respeite o bom-gosto-da-classe-média, ou seja, não mostrar nada daquilo em que eles realmente pensam. (...) brega, é agora o fantasma das gentes inteligentes da Classe Média. Claro, a classe média sempre é a mais pelega, que sempre tem parte com as poucas posses que tem. Ela quer ir no cinema pra ver O Quatrilho, quer digestão fácil, um "programa legal", nada tão intenso quanto um filme de autor, nada tão despuadorado quanto uma pornochanchada.

Já o texto de Eduardo Valente (2000a) investiga algumas possibilidades para o cinema brasileiro, ou ainda, nos nossos termos, as sementes para o cinema da "nova cena", a partir de uma diferença entre dois documentários de longa-metragem que, a princípio, partem do mesmo "tema" (a religiosidade) para no fundo realizar dois projetos bastante diferentes. Enquanto *Fé* (1999), de Ricardo Dias, filmado em película, busca partir dos fenômenos (procissões, cultos, romarias) e dos eventos, para traçar um painel explicativo do que é o país, *Santo Forte* (1999), de Eduardo Coutinho, gravado em digital, busca uma estratégia quase oposta: quer partir das pessoas e ver dentro delas o reflexo de um país.

Ao comparar os dois filmes, Valente, acaba, indiretamente, contrapondo as estratégias do *cinema da retomada* com as sementes de um outro cinema, que ainda estava por nascer. Passamos a perceber que vários dos elementos comumente associados à nova geração de realizadores dos anos 2000, estavam ali presentes no "cinema em vídeo" de Coutinho a partir dos anos 1990.

Santo Forte acaba revelando um paradoxo típico dos novos tempos. A liberdade de aprofundar-se que o vídeo lhe dá faz de *Santo Forte* um produto muito mais cinematográfico do que *Fé*. Estamos opondo cinematográfico à idéia de televisão, que é quase sempre corrida e superficial. Com isso, somos pegos de surpresa nos limites de suporte dos filmes de hoje. Vemos que o ser "cinematográfico" já não fala mais de bitolas nem de estilos (enquanto *Fé*

tem inúmeras cenas de multidão em exterior, *Santo Forte* passa-se quase todo entre 4 paredes), mas de aproximação com o assunto.

Ruy Gardnier (2000b) dedica um texto exclusivamente voltado a analisar os novos cineastas cujos primeiros filmes foram realizados na década de 1990. Ruy, no entanto, irá relativizar que se trata de uma “nova onda” ou mesmo a contribuição estética desses cineastas. Ou seja, se há renovação, ela não é vista com muita empolgação.

(...) se quisermos entender como "nova onda" um grupo fragmentado de cineastas que, malgrado as inúmeras diferenças estéticas, começou a filmar longas na década de 90 e que trouxe para a tela algumas questões éticas e estéticas semelhantes, então se pode dizer que o Brasil viveu nos anos 90 a chegada de uma nova onda de cineastas, com linguagens diferenciadas daquilo que o cinema brasileiro apresentou no passado (*Cinema Novo*, cinema comercializado anos 80, cinema industrial) e que foram razoavelmente bem-sucedidos em termos de estética e, uns muito diferentes de outros, na esfera da exibição e dos custos de produção.

Ruy faz elogios parciais a filmes como *Baile perfumado*, *Um céu de estrelas*, os filmes de Beto Brant, *Um copo de cólera* (1998), de Aloísio Abranches, entre outros. Curiosamente, na visão do autor o grande filme de realizador estreante foi *O sertão das memórias* (1997), de José Araújo, bem menos reconhecido do que outros do período.

O crítico certamente tem uma visão mais positiva sobre realizações de cineastas já veteranos, conforme destaca em um terceiro texto (Gardnier, 2000c). Entre eles, destaca *O viajante*, de Paulo Cesar Saraceni, *A ostra e o vento*, de Walter Lima Jr., *A Terceira Margem do Rio*, de Nelson Pereira dos Santos (Nelson é considerado a figura mais injustiçada do cinema brasileiro dos anos 1990), *Amores*, de Domingos de Oliveira, *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho, *O vigilante*, de Ozualdo Candeias, *Matou a Família e Foi ao Cinema*, de Neville d'Almeida, *Alma Corsária* e *Dois Córregos*, de Carlos Reichenbach (“o mais importante realizador brasileiro da década”) e *São Jerônimo*, de Júlio Bressane. Por fim destaca, *Tudo É Brasil*, como “talvez o melhor filme dessa década, certamente o melhor filme de Sganzerla em trinta anos e talvez seu filme mais perfeito, mais abrangente”.

É curioso perceber a diferença dos títulos entre os dois textos. O texto sobre a jovem geração de cineastas se intitula “*Cinema Esquema Novo?*”, enquanto o sobre os cineastas das gerações anteriores, “*Esquema Cinema Novo!*”. A posição da palavra esquema mas especialmente a troca do ponto de interrogação pelo de exclamação deixa clara a preferência do autor pelos últimos cineastas, questionando, de forma provocativa, até que ponto a suposta renovação do cinema brasileiro aponta para de fato algo de novo, ou seria um mero recurso de

sensacionalismo. Para Gardnier, se há algo de novo no cinema brasileiro dos anos 1990, a origem é muito mais dos “velhos cineastas” do que propriamente dos jovens.

3.8 O LEGADO DA *CONTRACAMPO*

Ainda que não tenha sido necessariamente muito lido, o site *Contracampo* conseguiu mobilizar um conjunto de forças, num determinado momento histórico, tendo eficácia discursiva para obter o reconhecimento de um conjunto significativo de agentes no interior do próprio campo cinematográfico, acerca de uma necessidade de renovação da crítica cinematográfica. Com isso, gerou um debate com grande reverberação no campo, provocando um efeito de ressonância em um conjunto de outros *sites* e *blogs* criados em torno daquele momento, estimulado pelo ambiente virtual, formando uma rede informal que, dadas suas singularidades, compartilhava de seus principais pressupostos. Nessa rede, que alguns autores chamaram de “nova crítica”, podem ser incluídos sites como a *Cinequanon*, *Filmes Polvo*, *Interlúdio*, *Foco*, *Cinética*, *Filmologia*, entre vários outros. Ainda que alguns desses sites tenham surgido como uma dissidência da *Contracampo*, em especial a *Cinética*, é possível dizer que compartilham de suas ideias gerais quanto aos métodos e aos campos de atuação, surgindo como contraponto à crítica de cinema nos principais veículos midiáticos.

Para afirmar-se no campo, *Contracampo* baseou-se numa crítica frontal aos métodos e às avaliações da crítica de cinema hegemônica, estabelecida nos jornais e revistas de grande circulação. Em paralelo, elegeu outros métodos de escrita e outros objetos de análise. De um lado, a *Contracampo* entrou no corpo-a-corpo com os críticos hegemônicos apresentando visões diferentes sobre os filmes em cartaz no circuito comercial. O site defendeu as obras de cineastas considerados “antiquados, chatos ou herméticos” como Jacques Rivette, Manoel de Oliveira e Straub-Huillet, entre muitos outros. Mas, de forma a não reforçar a antinomia entre “alta cultura” e “cultura popular”, também destacou realizadores de perfil mais comercial que, ainda assim, não eram devidamente apreciados pelos grandes veículos, como Clint Eastwood ou Michael Mann. De outro lado, a *Contracampo* não se concentrou num debate apenas no circuito exibidor, mas deslocou seu objeto de análise, de forma a apontar para as limitações desse circuito, optando por afirmar a importância das duas grandes mostras de cinema panorâmicas no país (*Festival do Rio* e *Mostra de SP*), e elaborando dossiês e coberturas de

retrospectivas sobre cineastas pouco estudados, alargando o cânone para além dos autores mais difundidos por uma cinefilia clássica.

A ideia de que os filmes mais importantes de sua época seriam vistos não no circuito exibidor, dominado pelas opções conservadoras dos exibidores e distribuidores, – mesmo no chamado “circuito independente”, que, em tese, seria voltado para filmes mais arriscados – mas sim nas mostras e festivais de cinema, foi o principal fator explicativo para que a saída encontrada pela nova geração de realizadores brasileiros para dar visibilidade a seus filmes tenha sido a criação de outros festivais de cinema, como veremos no capítulo posterior. É curioso pensarmos nessa opção, pois parte do circuito cineclubista dos anos 1980 adotou outra estratégia para alargar o campo de acesso a um cinema menos convencional: a abertura de salas de cinema, ingressando no circuito comercial, como foi o caso do *Grupo Estação* e do *Espaço de Cinema*, como vimos. No entanto, a saída encontrada por essa geração não foi construir novas salas, já que o espaço potencial desses filmes teria que ser disputado com o público do “circuito independente”, mas sim estabelecer o ponto nodal desse debate em novos festivais de cinema. Essa opção, no entanto, restringiu o contato de um público mais amplo com boa parte desse conjunto de filmes, que permaneceram encapsulados no interior de um circuito restrito, em busca de sua legitimação artística. A articulação entre a “nova crítica” e o circuito de festivais de cinema (que analisaremos no próximo capítulo) foi fundamental para conferir legitimação às transformações em curso, mas essa rede possuiu pouca potência para extrapolar de fato sua existência para além de seu próprio circuito.

De outro lado, a *Contracampo* se estabeleceu no campo cinematográfico ao afirmar uma posição em direta oposição à crítica cinematográfica hegemônica do período, e não propriamente ao cinema brasileiro. Ainda que a *Contracampo* manifestasse sua não adesão ao ideário do *cinema da retomada*, especialmente em não ratificar os elogios aos principais filmes do momento, como no caso *Central do Brasil* (1998), não havia uma posição direta da Revista como um ataque frontal ao cinema da retomada, identificando os filmes brasileiros como um bloco. Havia um certo cuidado com a produção de filmes brasileiros, que ainda estava em estágio de amadurecimento, e sofria ataques indiscriminados de alguns veículos, como a *Veja*. A estratégia era mais apontar para o fato de que os principais filmes brasileiros do período não eram valorizados pela grande mídia do que criticar frontalmente os filmes mais fracassados.

Ao contrário da *Cahiers du Cinéma*, grande fonte de inspiração da Revista, que atacou frontalmente o cinema francês da época, como no clássico artigo de François Truffaut em que

crítica a *tradição de qualidade* de certo cinema francês, a *Contracampo* não elegeu como seu “principal adversário” os cineastas brasileiros, ou mesmo qualquer segmento do campo da realização. Ao contrário do cinema brasileiro dos anos 1990, que ainda se recuperava dos traumas do governo Collor e buscava simplesmente continuar existindo, o cinema francês dos anos 1950 estava suficientemente consolidado para suportar, sem maiores danos, os ataques dos “jovens turcos”. O problema não era propriamente o cinema brasileiro, mas como ele era percebido, dada a influência dos grandes veículos midiáticos, que corroboravam uma visão do cinema brasileiro que os jovens críticos da *Contracampo* consideravam no mínimo limitadora. Era preciso abrir o campo de análise do cinema brasileiro para promover um diálogo com a tradição do cinema brasileiro de invenção – e reduzir a centralidade em torno do *Cinema Novo*. Se a *Contracampo* organizou dossiês sobre Mojica, Candeias, Capovilla ou mesmo sobre a pornochanchada, é porque objetivou alargar o olhar para o cinema brasileiro para além dos cânones. Ainda que a Revista poderia admirar seus cineastas, especialmente Glauber Rocha, não houve um único dossiê sobre o *Cinema Novo*, ou ainda sobre seus cineastas como Leon Hirzsmann, Joaquim Pedro de Andrade, Arnaldo Jabor, Cacá Diegues, etc. Desse modo, a *Contracampo* buscou chamar a atenção para filmes e autores que passavam despercebidos ou sem a devida atenção pela crítica hegemônica, como é o caso de filmes como *Tudo é Brasil* (1998), de Rogério Sganzerla, ou *O viajante* (1998), de Paulo Cesar Saraceni.

De qualquer forma, a *Contracampo* elegeu como a principal arena de batalha não o campo da realização mas sim a crítica cinematográfica. Dadas as transformações do mercado cinematográfico, os produtores consideravam que o espaço na grande mídia era fator fundamental para conferir visibilidade aos filmes. Pautada pelas características da indústria do entretenimento, em matérias e notas para estimular o consumo de bens culturais do fim de semana, a grande mídia estimulou um circuito entre produção e consumo que corroborou uma ideia do *cinema da retomada*. No entanto, como vimos, o jornalismo cultural era cada vez menos decisivo para a *performance* comercial de um filme, dada a concentração da frequência aos cinemas em *blockbusters* exibidos num número cada vez maior de salas nos multiplexes. Não cabia aos realizadores criticar a crítica, com um grande risco de ser mal interpretado. A crítica deveria, portanto, se reinventar. A *internet* estimulou esse contexto de mudanças, com uma nova geração que propunha outros valores para a crítica cinematográfica e uma outra visão sobre a trajetória do cinema brasileiro contemporâneo.

Se, nessa fase inicial, não havia uma crítica frontal a determinados procedimentos do cinema brasileiro, ou mesmo a uma crítica em bloco ao chamado *cinema da retomada*, a *Contracampo* demorou um pouco a se engajar na percepção da renovação do cinema brasileiro, ou seja, a “nova crítica” não participou do ambiente que gerou os antecedentes de surgimento da nova geração de realizadores dos anos 2000. Os críticos da *Contracampo* não identificaram o surgimento dessa nova geração de realizadores nos cineclubes do fim dos anos 1990, a partir dos curtas-metragens. O veículo concentrou-se nos canais já estabelecidos de legitimização dos novos realizadores. Por isso, em seu dossiê retrospectivo sobre o cinema brasileiro dos anos 1990, *Contracampo* limitou-se a identificar filmes como *Baile perfumado* (1997) ou *Um céu de estrelas* (1998) como a grande fonte de renovação do cinema brasileiro de sua época, afirmando um olhar não muito diferente da grande crítica.

Se os cineclubes foram a grande fonte de renovação do cinema brasileiro, seguidos pela *Mostra do Filme Livre* e pelo *CineEsquemaNovo*, os críticos da *Contracampo* relutaram em legitimar esses espaços como centros de renovação, preferindo deslocar seu olhar para o *Festival do Rio* e para a *Mostra de São Paulo*, ou ainda, para eventos consagrados como o *Festival de Brasília* e o *Festival de Gramado*. A cobertura de curtas-metragens privilegiava eventos como o *Festival Brasileiro de Cinema Universitário* (FBCU), realizado por alunos da Universidade Federal Fluminense, do qual participavam alguns dos membros da redação, como Eduardo Valente, ou ainda a *Mostra Curta Cinema* e o *Kinoforum* (*Festival Internacional de Curtas de São Paulo*) – os dois mais tradicionais festivais de curta-metragem do país, mas que demoraram muito a se abrir para as novas tendências estilísticas do cinema contemporâneo, permanecendo, por um bom tempo, com um padrão mais associado ao curta-metragem do início dos anos 1990, na chamada *Primavera do Curta*⁴⁴, quando os curtas conseguiram aliar um formato de produção e narrativo mais convencional com certa adesão do público.

Se, como veremos nas seções 4.3 a 4.5, os cineclubes e suas heranças mais diretas (a *Mostra do Filme Livre* e o *CineEsquemaNovo*) participaram de forma decisiva na transformação do cinema brasileiro por outros modos de expressão para além do *cinema da retomada* – um movimento de base, que partia, sem um ideário definido, dos próprios realizadores independentes, em filmes de baixíssimo orçamento –, o movimento da “nova crítica”, em especial a *Contracampo* e a *Cinética*, não irá se integrar ou dedicar atenção a essa

⁴⁴ Sobre a *Primavera do Curta*, ver o importante trabalho de Silva (1999).

trajetória do cinema brasileiro independente, preferindo estabelecer uma relação mais elitista, buscando os canais já estabelecidos.

Se a própria *Contracampo* formou um cineclube no *Cine Odeon*⁴⁵, que funcionou como um balão de ensaio para suas propostas de curadoria, nunca houve, na revista, nenhuma menção ao enorme circuito de cineclubes que despontava nesse momento. Isso irá abrir caminho para que a institucionalização de um novo circuito, em direta consonância com os valores críticos já apontados pelos críticos das duas revistas, que se consolidará na *Mostra de Tiradentes*, como cabeça-de-rede desse novo circuito.

3.9 A CRIAÇÃO DA CINÉTICA E A BUSCA POR MAIOR INTEGRAÇÃO AO CAMPO

Se a *Contracampo* foi criada como um projeto espontâneo por um grupo de amadores, sem imaginar a grande repercussão que iria gerar no campo do audiovisual contemporâneo brasileiro, a formação da *Cinética*⁴⁶ já acontece num segundo momento: em 2006, a partir da própria repercussão da *Contracampo* e a partir de mudanças estruturais em curso no próprio campo da realização, dos festivais e da política pública para o cinema brasileiro, a revista pôde se posicionar estrategicamente em relação ao campo, estabelecendo uma posição crítica em que, a partir da análise dos filmes, se expressava um desejo consciente de estabelecer uma posição de influência dentro do conjunto de forças do cinema brasileiro.

No final dos anos 1990, mais precisamente em 1998, a *Contracampo* surgiu como um projeto espontâneo, idealizado por Ruy Gardnier, questionando a posição de influência e a autoridade dos textos dos principais veículos midiáticos, expressando um desejo de refletir sobre um conjunto de filmes apenas exibidos nas duas principais mostras panorâmicas, e pela vontade de mostrar um outro cinema brasileiro para além do cinema da retomada – naquele momento cristalizados em dois títulos totalmente incompreendido pela grande imprensa: *Tudo é Brasil*, de Rogério Sganzerla, e *O viajante*, de Paulo Cesar Saraceni.

A *Cinética* surgiu em 2006 como uma dissidência da *Contracampo*, manifestando uma movimentação liderada por Eduardo Valente. Valente queria abrir a Revista para um diálogo

⁴⁵ A *Sessão Cineclube*, em parceria com o *Grupo Estação*, concentrava-se no debate sobre filmes, em geral longas-metragens, não contemporâneos. Ver, por exemplo, a programação de 2004 em <http://www.Contracampo.com.br/sessaocineclube/sessaocineclube.htm>. Acessado em 17/12/2020.

⁴⁶ A *Revista Cinética* se mantém ativa até os dias de hoje, em www.revistacinetica.com.br. Segundo o corpo editorial, em setembro de 2016 a Revista passou por uma grande reformulação editorial, passando a incluir, na parte em seguida à sua URL principal, o diretório nomeado de “nova”. Ver <http://revistacinetica.com.br/nova/sobre-a-revista/>. Acessado em 17/12/2020.

mais intenso com o ambiente de produção do cinema brasileiro, intervindo de forma mais próxima dos realizadores, dos festivais de cinema e da conformação do campo cinematográfico brasileiro. Ruy Gardnier, no entanto, configurava a *Contracampo* com um estilo mais próximo à tradição do modelo clássico das principais revistas de cinema – um estilo mais distanciado do campo, com ensaios mais elaborados em torno de dossiês periódicos que abrangiam determinadas questões ou então em torno da obra de algum realizador, organizadas em edições com uma periodicidade fixa, numeradas mensalmente.

Valente considerava que esse modelo “engessava” a revista. A *Cinética* foi criada com uma proposta de abrir discussões menos centralizadas em torno de um tema-chave, mas dividindo, por meio de seções ao longo da revista, ensaios escritos por seus diversos colaboradores, sem uma pauta fixa em torno da qual todos os redatores deveriam se concentrar. Assim, a revista não teria uma periodicidade fixa, mas publicaria seus textos, de maior ou menos fôlego, segundo a disponibilidade, conveniência ou interesse de cada crítico.

Mas, para além de uma diferença de procedimentos, ou de uma questão editorial, o que estava em jogo era um movimento nada espontâneo mas estratégico: era preciso aproximar a crítica do domínio de forças do campo cinematográfico brasileiro, promovendo uma interlocução mais ativa na conformação do campo de forças que estruturava o campo cinematográfico brasileiro. Em 2006, era visível que se vivia um momento de instabilidade, com a inserção de novos desafios – a produção em digital, inserindo novas possibilidades para ampliar o campo da produção cinematográfica, a crise da crítica impressa e dos festivais de cinema, as possibilidades de abertura da política pública com o governo Lula, entre outros. Valente sentiu, portanto, que era preciso dar um passo que a *Contracampo* não estava interessada em fazer, pois estava interessada “apenas nos filmes”.

Por mais que a *Cinética* recuse essa interpretação, conforme expressa em vários dos seus editoriais, como veremos a seguir, estava nítido que sua principal diferença em relação à *Contracampo* residia no fato de que seu interesse não se resumia apenas na análise dos filmes, mas num contexto mais amplo do cinema brasileiro, em promover uma interlocução mais ativa em um campo de forças que formava o ideário de um campo.

No entanto, ainda que seja uma dissidência, *Cinética* foi criada de forma cautelosa, para deixar claro que não havia uma ruptura com a *Contracampo*. Sua primeira edição foi marcada com uma entrevista respeitosa com os editores da *Contracampo*, assinalando sua contribuição para o cenário da crítica no país. O primeiro editorial da *Cinética* deixava claro

que, apesar da separação de caminhos, as duas revistas eram complementares, e não concorrentes.

3.10 OUTROS SITES

Além da *Contracampo* e da *Cinética*, existiram diversos outros sites que reveberaram os valores da “nova crítica” de diferentes formas. Cito aqui as principais características de alguns deles.

- **Cinequanon** (2005 - 2013)

Surgiu em 2005, com um grupo de amigos cinéfilos que frequentavam a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo: Cesar Zamberlan, Cid Nader, Érico Fuks e Fábio Yamaji. Contou com a contribuição dos pesquisadores Rogério Ferraraz e Laura Cánepa. Sua linha editorial era pautada por um sentimento comum de cinefilia, mas pluralista: respeitava a pluralidade da contribuição do pensamento de cada um dos integrantes, sem ter a preocupação de ter uma identidade convergente. A partir de 2012, o site passou a ser editorado por Cid Nader, cuja atuação foi marcante, entre outras características, pelo espaço concedido ao curta-metragem. O endereço original da revista (www.cinequanon.art.br) não se encontra mais ativo⁴⁷.

- **Interlúdio** (2011 - atual)

A revista surge em 2011 como uma revitalização da revista Paisà, que circulou em formato impresso entre 2005 e 2008. Seus primeiros editores foram Sérgio Alpendre, Alexandre Carvalho dos Santos, Bruno Cursini e Juliano Tosi. Além desses, entre seus membros, estão Gilberto Silva Júnior, Wellington Sari, Calac Nogueira, Guilherme Savioli, Heitor Augusto. É possível afirmar que a revista possui uma abordagem universalista, isto é, que não considera o cinema brasileiro como seu principal foco de análise mas integra o cinema brasileiro entre as demais cinematografias mundiais. O site

⁴⁷ Um grave problema para a pesquisa da contribuição de revistas de cinema em formato virtual que surgiram a partir de meados dos anos 1990 é que muitos desses veículos não se encontram mais disponíveis, saindo de circulação. Diferentemente das revistas impressas, o arquivo das revistas virtuais corre o risco de ser definitivamente apagado com a descontinuidade dos veículos.

<http://www.revistainterludio.com.br/> permanece ativo mas os textos permanecem sem contante atualização.

- **Foco** (2009 – 2015)⁴⁸

Criada em 2009 por Bruno Andrade, antigo redator da *Contracampo*, a *Foco* possui um recorte bastante radical, concentrando-se em dossiês de cineastas e na tradução ou republicação de textos antigos sobre determinados filmes. Trata-se de uma reavaliação dos cânones do cinema, apresentando cineastas pouquíssimos no Brasil, como Jean-Claude Guiguet e Jean-Claude Biette, entre outros. A revista expressa uma praticamente total ausência do cinema brasileiro como objeto de análise. Em outros textos escritos por alguns de seus autores fora da revista, expressa-se, ao contrário, uma visão bastante negativa e agressiva sobre o cinema brasileiro contemporâneo. Bruno Andrade, após ter deixado a *Contracampo*, se expressa por uma visão bastante crítica sobre a contribuição da Revista para a construção de um olhar cinéfilo que ele considera enviesado. Bruno escreveu entre 2005 e 2015 em seu blog pessoal, *O signo do dragão* (<http://signododragao.blogspot.com/>), com uma notável contribuição a outros métodos da nova crítica, mas sempre em textos bastante raivosos em relação ao circuito que comentamos nessa tese, o que ele chamou, em várias oportunidades, de uma “ação entre amigos”. Além de Bruno Andrade, a revista conta com Felipe Medeiros, Matheus Cartaxo Domingues, André Barcellos, Lucas Baptista como editores em edições avulsas, e com diversos colaboradores.

- **Filmes Polvo** (2007 – 2012)

Criada em 2007 em Belo Horizonte, a Filmes Polvo surgiu como desdobramento de um grupo de jovens cinéfilos que se conheceram no curso de cinema da *Escola Livre de Cinema*. Liderado pelo professor Rafael Ciccarini, escreveram na revista diversos membros ligados ao coletivo *Filmes de Plástico*, como Gabriel Martins, Thiago Macêdo, além de outros realizadores mineiros, como Leonardo Amaral, João Toledo, entre outros. Participaram também da redação Mariana Souto, Douglas Lisboa, Nísio Teixeira, Úrsula Rosele, entre outros. Apesar de Thiago Macêdo ter feito uma cobertura do *Festival de Cannes* em 2013, a última edição da *Filmes Polvo* foi em 2012. O endereço original (www.filmespolvo.com.br) não se encontra mais disponível.

⁴⁸ Segundo seus autores, a Revista não encerrou suas atividades, apesar de a última edição ter sido publicada apenas em Janeiro de 2015.

Além dos quatro sites acima citados, é importante citar a contribuição de duas revistas impressas que indiretamente se integram ao quadro de renovação da crítica a partir dos anos 2000: a *Revista Paisà* e a *Revista Teorema*.

A *Revista Paisà* foi fundada por Sérgio Alpendre em 2005, num movimento de sair da *Contracampo* e buscar escrever numa linguagem voltada para um público mais amplo, e não apenas “pregar para os já convertidos” (ALPENDRE apud CRUZ, 2013, p. 122). A revista tinha um formato que conciliava críticas ensaísticas que buscavam uma análise em torno da mise en scene do filme com a presença de notícias, entrevistas, curiosidades e até mesmo seções dedicadas a DVDs, livros, discos, música e literatura. Ao final, havia um quadro de cotações, com a presença de sete críticos: Filipe Furtado (também coeditor da revista), Alexandre Carvalho dos Santos, Francis Vogner dos Reis, Francisco Guarnieri, Guilherme Martins, Marcelo Miranda e o editor Sérgio Alpendre. Enquanto a principal referência da *Contracampo* era a *Cahiers du Cinéma*, a da *Paisà* era a norte-americana *Film Comment*.

A *Revista Teorema* foi criada em 2002 pelo *Núcleo de Estudos de Cinema de Porto Alegre*, reunindo pesquisadores, realizadores e jornalistas do Rio Grande do Sul, entre os quais estão Ivonete Pinto, Fabiano de Souza, Fernando Mascarello, Thomaz Albornoz, Marcus Mello, Flávio Guirland, Fatimarlei Lunardelli, Júlio César de Bittencourt Gomes e Gilson Vargas, entre outros. A revista superou a dificuldade de manutenção mesmo com a *internet* e mantém suas edições impressas até os dias atuais. Atualmente conta com seis editores: Enéas de Souza, Fabiano de Souza, Flávio Guirland, Ivonete Pinto, Marcus Mello e Milton do Prado.

3.11 CONFLITOS E TENSÕES

O caminho de consolidação da “nova crítica” certamente não foi linear e retilíneo, mas repleto de bifurcações, divisões, fissuras e conflitos. As seções a seguir apresentarão análises de alguns desses conflitos, com o objetivo de mostrar o caminho de amadurecimento no interior da “nova crítica”.

3.11.1 Conflitos no interior do campo da “nova crítica”

As dissidências da *Contracampo* – Sérgio Alpendre fundou a *Paisà* em 2005, Eduardo Valente, a *Cinética* em 2006 e Bruno Andrade, a *Foco* em 2009 – mostram que a relação no interior do campo da “nova crítica” nunca foi homogênea, mas marcadas por tensões, disputas e diferenças.

A excelente dissertação de mestrado de Cruz (2013) analisa em profundidade as tensões e disputas entre os membros da chamada “nova crítica”. Cruz mostra que a *Contracampo* passou por quatro fases, divididas segundo a composição de suas editorias. A primeira foi a de Ruy Gardnier e Bernardo Oliveira, que correspondeu à criação da Revista. Era uma “fase ingênua”, em que o grupo de redatores buscava uma identidade em comum. Ela foi encontrada pela primeira vez num ensaio de Oliveira (1999) na edição de fevereiro de 1999. Segundo Cruz (*op. cit.*, p. 24), foi esse o artigo que unificou a Revista, tornando-a “algo além de um amontoado de resenhas”. Nesse ensaio, escrito numa linguagem coloquial provocativa, nada acadêmica, Oliveira analisa o cinema brasileiro do período por meio de um contraste entre dois filmes – de um lado, a forte recepção midiática de *Central do Brasil* após o Globo de Ouro, e, de outro, a suposta invisibilidade do grande *Tudo é Brasil*, de Rogério Sganzerla. A Revista claramente adotará o caminho de defesa do segundo.

A partir de sua décima edição, em 1999, com a saída de Bernardo Oliveira da Revista e sua substituição por Eduardo Valente na editoria, a *Contracampo* passou a estruturar melhor suas ações, entrando numa segunda fase, a de consolidação. A revista ganhou forma não apenas com a presença de artigos e críticas em maior quantidade, mas especialmente por definir de forma mais precisa seus “traços de identidade”. Enquanto, na primeira fase, os processos eram realizados de forma mais intuitiva, a *Contracampo* foi encontrando um modelo mais sólido, articulando pontos como a cobertura de festivais, a busca por ampliar a formação dos cânones e a exploração de questões próprias ao cinema contemporâneo.

Nesse momento, que representou o auge da Revista, começaram a surgir tensões entre Gardnier e Valente. Valente se afastou temporariamente da *Contracampo* em 2004 a partir da 68ª edição, para participar da residência *Cinéfondation* do Festival de Cannes. Ao retornar, percebeu que o ambiente estava mais desfavorável às pautas que pretendia implementar. Em 2006, na 78ª edição da Revista, Valente oficializou sua saída. Cruz (*op. cit.*: 37) busca resumir essas diferenças com o fato de Gardnier buscar uma análise mais formalista, enquanto

Valente, mais conteudística. No entanto, acredito que as diferenças se manifestam não tanto no campo da escrita mas mais propriamente quanto aos projetos de espaços de poder, e pelo papel do cinema brasileiro dentro da Revista – como Valente irá desenvolver posteriormente na *Cinética*.

A terceira fase ocorreu com a saída de Eduardo Valente da editoria que, junto com outros críticos, fundaram a *Cinética*. A editoria passou a ficar sob a responsabilidade de Gardner, Tatiana Monassa e Luiz Carlos Oliveira Júnior. Nesse momento, a Revista voltou-se para um perfil mais formalista, centrando-se num jargão para iniciados e buscando dialogar cada vez menos com um público mais amplo. No entanto, a saída de Valente e a competição indireta com a *Cinética* acabaram desestruturando a Revista, que não conseguiu consolidar um novo perfil.

Em sua 90ª edição, o trio de editores, liderado por Gardner, resolveu promover uma reestruturação na Revista, enxugando seu corpo de redatores para tornar o perfil de críticos mais homogêneo, culminando na exclusão de diversos críticos da Revista. A forma autoritária, sem diálogo prévio com o grupo – do qual alguns deles faziam parte há muitos anos – provocou imensa revolta em alguns dos excluídos. Daniel Caetano resolveu tornar pública essa desavença em seu blog pessoal (*Passarim*), classificando como “golpe” a postura de Gardner e dos demais editores, visto que o trabalho na Revista sempre foi voluntário e, por isso, os colaboradores não poderiam ser simplesmente excluídos da Revista sem direito a herdar nada de seu patrimônio. Caetano argumentou que os três editores poderiam criar uma nova revista “do zero”, mas sem incorporar a marca *Contracampo*, pois esta havia sido construída não apenas pelos três.

Essa controvérsia apenas agravou o sentimento de decadência da Revista, que não conseguia mais implementar a contexto sua linha editorial. Não só o ritmo de suas publicações e atualizações caiu significativamente mas a sua potência em contribuir de forma decisiva para o debate do cinema contemporâneo. Após a saída gradual dos três editores, a *Contracampo* tentou se reerguer em 2012 com uma nova linha editorial, assinada por Calac Nogueira e João Gabriel Paixão, mas sem obter muito sucesso.

A análise detalhada das características dos veículos que compunham a “nova crítica” e as tensões no interior desse campo, promovida pela dissertação de Álvaro Zeini Cruz, nos mostra que a “nova crítica” estava longe de ser um campo homogêneo. Foram diversos os atritos e as disputas no interior desse mesmo campo. Ainda que os veículos compartilhassem

um sentimento comum de rejeição ao ideário dos grandes veículos midiáticos e buscassem um estilo de análise em torno das questões de mise en scène das obras, aderindo ao cenário de transformações do cinema contemporâneo, as formas como os veículos se posicionaram variaram consideravelmente.

O estudo de Cruz nos faz perceber que, no cenário da “nova crítica”, *Contracampo* e *Cinética* foram os únicos dois veículos que propunham uma linha editorial mais fechada e coesa, em torno de uma identidade comum. Ou seja, apesar de os dois veículos serem compostos por críticos que poderiam eventualmente divergir e ter ideias não coincidentes, é possível afirmar que as duas revistas possuíam uma identidade programática, uma defesa em bloco por um certo tipo de cinema e de autores, em geral em torno das estéticas próximas ao *cinema de fluxo*.

Fábio Andrade, em entrevista para Cruz (*op. cit.*, p. 81), confessa que “o erro brutal da *Contracampo* foi esse interesse em pedir um certo cinema, de apontar ‘queremos que o cinema brasileiro vá por esse caminho’”. Ou seja, a *Contracampo* – e a *Cinética* em certa medida aprofundou esse caminho – optou por um modelo de crítica prescritiva, explicitando seu entusiasmo por um tipo de cinema. Como vimos no ensaio-marco de Oliveira (1999) que definiu a identidade da Revista ainda em sua primeira fase, é como se a *Contracampo* tomasse partido por *Tudo é Brasil* em relação a *Central do Brasil*.

Já as demais revistas (*Interlúdio*, *Cinequanon*, *Filmes Polvo*, entre outras), ainda que apresentassem uma adesão a uma forma de olhar para os filmes mais contemporânea, em contraposição às estratégias do jornalismo cultural, não apresentavam um ideário fechado em torno de certas tendências e autores, deixando cada crítico mais livre para expressar sua maior ou menor adesão a determinada característica ou autor. As linhas editoriais eram mais fluidas, expressando uma espécie de ecletismo ou pluralismo.

Enquanto Ruy Gardnier procurou direcionar a *Contracampo* cada vez mais para um estilo de crítica mais formalista, com textos mais herméticos voltados para iniciados, a *Cinética* procurou um estilo mais flexível, dialogando principalmente com o campo da realização do jovem cinema brasileiro contemporâneo, que, em meados dos anos 2000, já mostrava claramente seu potencial de crescimento. A *Cinética* aprofundou o modelo de crítica prescritiva da *Contracampo*, propondo uma maior intervenção no campo do cinema brasileiro contemporâneo, que inclusive extrapolava o papel da crítica. Os próximos passos dos críticos da *Cinética* foram ingressar em outros campos, como a curadoria (Cléber Eduardo e Eduardo Valente), a realização (Felipe Bragança e Eduardo Valente) ou mesmo para a política pública

(Eduardo Valente). Esses movimentos, que tiveram a crítica como ponto de partida, expressam um desejo em comum: o de conferir visibilidade para outro tipo de cinema, para além do padrão estabelecido pelo *cinema da retomada*.

De outro lado, Interlúdio e Cinequanon criticavam os modelos fechados da *Contracampo* e da *Cinética*. Interlúdio, assim como sua origem (a Revista Paisà), e também a Cinequanon, apresentavam um estilo intermediário: nem o estilo superficial do jornalismo cultural nem o hermetismo para iniciados da *Contracampo*. Cruz (*op. cit.*, p. 50) analisa diversos debates em que críticos da Interlúdio ou da Cinequanon afirmavam explicitamente suas diferenças em relação à *Cinética* ou à *Contracampo*, seja em textos no interior dos próprios sites seja em discussões nas redes sociais. Diziam que “às vezes não tinham estofamento intelectual para compreender as críticas”, “que não conseguiam chegar ao fim dos textos, extremamente prolixos” e que não raras vezes o texto se perdia em torvelinhos, em que o crítico muito mais buscava impressionar por sua suposta erudição do que propriamente expor seus argumentos diante do filme.

Bruno Andrade (apud Cruz, *op. cit.*, p. 37), um dos maiores críticos do estilo implementado pela *Contracampo* e pela *Cinética*, analisa os movimentos das duas Revistas como estratégias de legitimação de seus líderes: enquanto Gardner procurou se legitimar intelectualmente com a *Contracampo*, Valente procurou uma movimentação política, intensificada por seu movimento de assumir a Assessoria Internacional da Ancine. Para Andrade, esses movimentos acabam por deixar os filmes e seus elementos internos, formais ou estéticos, em segundo plano, para serem meramente meios nas estratégias de poder de seus principais agentes.

Por isso, ao criar a *Foco – Revista de Cinema*, Bruno Andrade buscou aprofundar um movimento em direção aos filmes, à análise propriamente dita das obras, e não dos mecanismos do seu entorno quanto à legitimação dos seus veículos e mentores. Para tanto, Andrade buscou afirmar uma radical negação ao cenário de renovação do cinema brasileiro e dos meios utilizados pela crítica para legitimar essa trajetória. Para ele, esses movimentos desconsideravam os filmes em si, para se abrir às estratégias de poder de formação de um novo cânone. É como se Andrade prosseguisse o movimento formalista da *Contracampo*, rejeitando qualquer tipo de concessão para atrair uma audiência, mas aprofundando essa postura de forma radical. Para tanto, a *Foco* praticamente ausentou-se da análise do cinema contemporâneo, descartando a cobertura dos lançamentos comerciais e das mostras de

cinema. Concentrou-se basicamente na publicação de dossiês sobre cineastas não contemporâneos e na tradução ou republicação de textos críticos preexistentes, utilizados como referência. No entanto, a visão de Andrade era a da supremacia da crítica interna, ou seja, desprezando quaisquer aspectos externos às obras, como os elementos de contexto.

De outro lado, se a saída de Valente da *Contracampo* e a posterior criação da *Cinética* foi realizada em clima amistoso, com a percepção de que os dois veículos integravam um esforço complementar na busca por ampliar o campo da crítica cinematográfica no país, de modo que a *Cinética* foi aberta com uma cordial entrevista com os editores da *Contracampo*, a relação pacífica entre os dois veículos começou a se deteriorar à medida que a *Cinética* rapidamente começou a ganhar maior projeção do que a revista anterior. Havia a percepção pelo campo cinematográfico que a *Cinética* “ultrapassou a *Contracampo* em prestígio no interior do campo”.

Segundo Cruz, essa divergência foi marcada por um episódio pontual: um ensaio de Luiz Carlos Oliveira Júnior (2008) intitulado “A publicidade venceu”, em que o autor critica a condescendência de veículos críticos em relação a filmes que se curvaram diante de uma estética publicitária – e como os próprios veículos sucumbiram a uma ótica publicitária em que o debate em si vale mais do que a reflexão sobre as obras. O texto, portanto, é menos uma análise sobre as obras (*Linha de passe* [2008], de Walter Salles, e *Cegueira* [2008], de Fernando Meirelles) e mais sobre o próprio papel da crítica. Ainda que em nenhum momento do texto a *Cinética* seja citada, para os membros das duas Revistas estava implícito o direcionamento do ataque. Prolongando um artigo de Serge Daney para a *Cahiers du Cinéma*, o ensaio de Oliveira Júnior talvez seja o momento em que melhor se explicita o ideário da terceira fase da *Contracampo* e seu desacordo com os rumos da *Cinética*, por meio da defesa de uma análise mais austera, mais distanciada do universo dos filmes e dos realizadores que compõem o campo do cinema brasileiro.

3.11.2 Conflitos entre a “nova crítica” e o circuito exibidor independente

Houve, no entanto, um longo caminho para que os sites na *internet*, como a *Contracampo* e a *Cinética*, ganhassem legitimidade no interior do próprio campo cinematográfico. A maior parte de seus integrantes eram estudantes de cinema, e não propriamente jornalistas que trabalhavam com base em um currículo legitimado. Os críticos

não faziam parte do que os eventos consideravam como “imprensa”. Assim, em muitos eventos, havia uma enorme dificuldade para o credenciamento desses profissionais para que tivessem acesso às sessões dos filmes. Um dos primeiros embates desses veículos virtuais aconteceu com o *Festival do Rio* e a *Mostra de São Paulo*, para que esses críticos simplesmente não tivessem que pagar o ingresso para assistir aos filmes sobre os quais iriam escrever.

Em 2006, um ponto crítico dessa relação ocorreu quando o credenciamento de alguns veículos de críticos da *internet*, como a *Cinética* e a *Cinequanon*, foi recusado pela *Mostra de São Paulo*. Era a oportunidade para a “nova crítica” afirmar suas críticas ao cenário desses grupos exibidores, que, apesar de terem nascido sob o desejo de arejar o circuito exibidor para além do filme comercial, acabavam estabelecendo estratégias que favoreciam os grandes veículos de imprensa.

Nesse editorial, Ruy Gardnier (2006) critica frontalmente o critério de distribuição de credenciais pela *Mostra de São Paulo*, privilegiando os veículos tradicionais de imprensa.

Ora, cabe à organização [sic] de um evento decidir quem credenciar ou não. Essa parece uma verdade e um direito límpido. Concordamos. Mas há aí, ao menos, uma lógica um tanto bizarra que vale a pena observar. A *Mostra de São Paulo* desde sempre se esmerou em posicionar-se como um espaço para a diversidade de propostas cinematográficas, para a difusão de outras culturas e formas de pensamento. Se ela o faz, em maior ou menor medida, é questão para se debater. Por outro lado, parece ser ponto pacífico entre toda a comunidade cinematográfica que a *internet* hoje é o lugar privilegiado da crítica de cinema mais inventiva, especulativa, isenta e independente em suas propostas, já que não tem uma relação tão estrita com o mercado. Onde mais podemos achar publicados ensaios sobre Hou Hsiao-hsien, extensos dossiês sobre Manoel de Oliveira ou entrevistas com Pedro Costa? Também na cobertura de festivais, a *internet* vem se destacando como o espaço mais abrangente e completo, publicando críticas sobre filmes dos quais a mídia impressa nem vai saber da existência – numa mostra de mais de 300 filmes, a maioria, infelizmente – e criando bancos de dados preciosos de entrevistas e outros tipos de matérias. É curioso, então, que a organização de uma mostra que se preza pelo suposto caráter de resistência cultural venha a prestigiar, em seu credenciamento, os veículos de cobertura mais tradicional, incluindo aí aqueles que apenas se interessam em badalação e fofocas de socialites, e que o faça em detrimento de veículos que propõem uma cobertura crítica mais ambiciosa, que corre atrás para cobrir o maior número de filmes da melhor maneira possível, orientando seus leitores e tentando criar uma ordem dentro de um universo de filmes que inevitavelmente, tanto pelo grande número de títulos quanto pela enorme falta de referência a respeito deles, chama à confusão e à falta de critérios.

Na verdade, os embates entre os veículos de *internet* e as duas mostras panorâmicas foram constantes desde a abertura desses veículos, no final dos anos 1990. Essa relação nunca

foi linear, mas repleta de aproximações e distanciamentos. Em 2000, por exemplo, Gardner (2000d) se queixava do contrário: como a *Mostra de São Paulo* oferecia um tratamento aos críticos mais aberto que o *Festival do Rio*.

Antes dos filmes, entretanto, o credenciamento. A cabine simpática das credenciais e dos passes especiais (integral, 20, 30 e 50 filmes por pacote) não me consegue identificar, *Contracampo* não consta da lista oficial num primeiro momento, num segundo momento, graças à auspiciosa atenção da organização da organização da mostra, as credenciais são concedidas aos dois correspondentes da revista idos a São Paulo. Coincidentemente ou não, São Paulo dá mais uma vez a prova de maior hospitalidade à crítica jovem do que a terra natal da revista, onde o *Festival do Rio BR* julgou merecido conceder apenas uma credencial, fazendo o restante da redação da revista pagar ingresso para fazer a mais abrangente e extensa cobertura crítica do Festival.

No entanto, em 2006, a *Contracampo* e a *Cinética* já estavam suficientemente reconhecidos no campo da crítica cinematográfica para requerer um tratamento análogo ao dos críticos da mídia impressa. A recusa da *Mostra de São Paulo* em atender aos pedidos de credenciamento despertou uma reação frontal nas páginas da revista. A Revista *Cinética* (2006) optou por abrir para o público, e especialmente para a classe audiovisual, essa fissura, o que logo gerou reações de apoio de personalidades de prestígio do setor audiovisual.

Neste caso, a prioridade da organização claramente privilegia antes a mídia impressa, deixando a crítica de *internet* em segundo (ou terceiro) plano: importam-se quase exclusivamente com os veículos de papel, de naturezas diversas, inclusive os sem espaço para a cobertura diária da sua programação, ou sem qualquer tradição de relação com o cinema – que, no pouco espaço que reservam ao evento, certamente não dão conta da maior parte da programação da *Mostra*, especialmente os filmes que não são “da moda”.

(...) Ao assumir esta posição, o que nos parece essencial perguntar é: quem são os maiores prejudicados com esta decisão da *Mostra*? Seremos nós que, para trabalhar, abrimos a carteira? Ou serão os leitores apaixonados pelo cinema? Ou não seria a própria *Mostra*, que, contradizendo sua retórica e sua história, dá de ombros para a independência, a reflexão e a formação de público específico? Muito mais do que nossas dificuldades particulares de acesso aos filmes, o que deve ser discutido neste momento é o processo de priorização feito por um evento que foi criado e fez sua fama por um perfil reflexivo e independente. Acreditamos que este processo de perda do espaço crítico é, portanto, uma questão que não interessa só a nós – e só por esta crença dividimos o problema com o leitor desta carta.

Em seguida, a Revista publica e-mails de apoio, em geral de realizadores. Entre as personalidades, estão Nelson Pereira dos Santos, Maurice Capovilla, Edgard Navarro, Paulo Bocatto (Presidente do *Congresso Brasileiro de Cinema*), Marcelo Gomes, entre outros. É interessante ver como a *Cinética* se organiza politicamente para lograr apoio junto à própria

classe audiovisual, expondo-os publicamente como uma forma de legitimação de sua plataforma política.

Caros editores,

Concordo plenamente com o teor de sua carta. Acho um absurdo fazer um festival de 400 filmes sem apoiar o trabalho dos críticos. Será medo da opinião especializada ou apenas pãodurismo?

um abraço

Nelson Pereira dos Santos

Caros Leon e Eduardo,

Todos sabemos mas não custa afirmar mais uma vez que *A Mostra Internacional de Cinema de São Paulo* é de uma importância fundamental para o nosso Cinema Brasileiro. Importante também é o trabalho realizado pelas revistas *Contracampo*, *Cinética* e *Cinequanon* que acompanho de perto. Por isso mesmo, acredito que irão chegar a um entendimento para que nosso cinema fique cada vez mais vigoroso, plural e reflexivo.

Grande Abraço,

Marcelo Gomes

O caso do credenciamento da *Mostra de São Paulo* de 2006 representa apenas o ápice de uma gradual mudança de postura dessas revistas em relação à configuração do circuito exibidor independente.

Se o “circuito independente”, polarizado entre *Grupo Estação* e *Espaço de Cinema*, representava a possibilidade de arejar os lançamentos comerciais para além dos blockbusters, num mercado cada vez menor e mais concentrado, a *Cinética* começa a realizar uma crítica direta à configuração desse circuito, baseado numa lógica de pouco risco, em torno de autores e formatos já consagrados e afirmados por esse mesmo circuito.

Na retrospectiva da *Cinética* de 2006, Eduardo Valente (2006) aponta:

Mas, não, não temos mais espaço nos nossos cinemas para o que não seja “normatizado”. O complexo de cinema que representa um dos circuitos mais “de ponta” nos nossos lançamentos não pode lidar com um espectador insatisfeito, com um espectador confuso, não pode arriscar uma relação diferente da “pipoca-refrigerante-diversão garantida”. E esse é o grande ponto, o nó górdio da distribuição e exibição de cinema no Brasil: a impossibilidade do risco. O que antes era o circuito alternativo é hoje um circuito comercial como o outro, apenas lidando com cifras menores e público distinto. Por isso, o diferente é hoje tão deplorado lá como no circuitão – senão mais, uma vez que no circuitão certos filmes “esquisitos” acabam podendo escapar entre as frestas de um negócio gigantesco que, mal ou bem, será compensado pelos *Harry Potter* e *X-Men* de cada ano. No circuito supostamente alternativo, o que temos hoje é uma necessidade de apostar apenas no que dá resultado segundo as regras do público deste circuito – que, não de hoje, e cada vez mais (dentro desse círculo vicioso), se torna mais e mais conservador. Para além disso, num circuito cada vez mais inundado de títulos (questão que ultrapassa totalmente as fronteiras

brasileiras, como matéria recente na *Cahiers du Cinéma* prova), há uma pressão maior por resultados mais imediatos, e menos tempo para dar atenção ao diferente, trabalhá-lo sem pressa.

(...) O caso clássico, que já indicava há alguns anos a falência iminente da ousadia e do risco nos cinemas alternativos brasileiros, foi o do não-lançamento de *Eureka*, de Shinji Aoyama, no Rio de Janeiro. Comprado pelo próprio *Estação*, dono de uma das duas principais cadeias chamadas alternativas do Brasil, o filme nunca foi lançado no Rio após um fracasso no *CineSesc* paulista.

(...) *Estação* e *Arteplex* hoje precisam dar lucro para manterem o tamanho que tomaram – e portanto não se pode mais esperar que cumpram os papéis que um dia cumpriram. Não os culpemos, pois, e procuremos de novo as reais alternativas – que, aliás, não podemos esperar que venham dos agigantados festivais organizados pelos mesmos grupos, com as mesmas preocupações. Claro que ainda temos um débito com estes festivais e circuitos por serem os que nos permitem ver um mínimo de coisas, mas isso se dá mais por ausência de alternativas a eles do que por uma prospecção realmente abrangente que façam.

Fato é que, se o lançamento de um *Eureka* é visto hoje mais como um prejuízo garantido do que como o investimento num público que se torne mais aberto ao diferente (e, afinal, se o que se oferecesse neste circuito fosse mesmo diferente, seria um público em formação para ele, que retornaria lucro mais para a frente); se *Amantes Constantes* causa espécie ao ponto de se precisar “alertar o público” contra ele; se o circuito dos cinemas não têm lugar para um *Mary* (também comprado para o Brasil e não lançado, por decisão da distribuidora), um *O Mundo* (Jia Zhang-ke), um *Last Days* (Gus Van Sant) ou nenhum filme de Apichatpong; se nem os festivais exibem nada de um Hong Sang-soo, de Philippe Garrel, de Hou Hsiao-hsien (e em todos os casos estamos falando das faces mais reconhecida do cinema de ponta, diretores de renome com filmes que passaram nos principais festivais do mundo – nada muito desconhecido ou realmente obscuro), é porque estes circuitos não servem mais ao cinema efetivamente alternativo, ao cinema que oferece alternativas.

Em outro texto no bloco de notas, em meados de 2007, Valente (2007) volta a afirmar:

Tendo visto o filme numa semana em que ele ficou em cartaz ainda como “pré-estréia”, não foi difícil vaticinar o sucesso de *Um Lugar na Platéia* no chamado “circuito de arte” carioca. Desde os primeiros planos, onde uma voz em off confessa seu fascínio com a paisagem turística de Paris à noite, passando pela sua trama que circula num determinado circuito “artístico de luxo” da capital francesa, era fácil prever que o espectador majoritariamente conservador do “circuito dos bistrôs” iria adorar replicar o olhar “caipira” e deslumbrado da personagem de Cecile de France frente à realidade dos ricos e famosos que passeia frente a ela no filme - e, ao fazer isso, curiosamente se assemelhar muito àquele mesmo público dos concertos do pianista desagradado com sua carreira que também aparece no filme. Mais difícil era antever que, num ano particularmente duro e de vacas magras no chamado circuitinho (muitos títulos, poucos sucessos reais), *Um Lugar na Platéia* se tornaria tamanho maná que, não só ocupou praticamente uma sala em todos os “complexos” de salas do *Grupo Estação* espalhados pelo Rio, como ainda parece pautar os próximos lançamentos, que, com *Paris Te Amo* e *Quatro Estrelas* seguem a linha “ah, la douce vie en France”... É o cinemão, versão

cineminha. Que lembra aquele delicioso comercial de cartão de crédito sobre os sonhos de consumo do público classe A e B: "Paris, hoje?"

Dada a configuração do circuito exibidor, cada vez mais conservador e pouco afeito a filmes de maior risco, a alternativa encontrada por esses veículos foi o apoio aos festivais de cinema como espaço para a exibição e o debate de cinematografias consideradas de invenção. Esse fato explica o fato de o cinema independente brasileiro ter sido escoado principalmente nos festivais de cinema, atingindo pouco alcance em seus lançamentos comerciais no circuito exibidor. Esse circuito, em meados dos anos 2000, encontrava-se em crise, com seu público sendo reduzido pela concorrência direta com a *internet* e o *streaming*, acabando por optar por filmes mais confortáveis no interior do chamado *circuito independente*.

3.11.3 A formação da “nova crítica” como o *Prêmio Jairo Ferreira*

Como uma espécie de resposta ao tratamento diferenciado que sofriam em relação aos veículos da grande imprensa, os críticos da Cinequanon, *Cinética*, *Contracampo*, Paisà e Teorema organizaram-se para eleger os melhores filmes brasileiros de 2006, elegendo-os para o *Prêmio Jairo Ferreira*. Esse gesto ficou marcado como um movimento para reunir os principais expoentes da “nova crítica” em um bloco. A partir de então, o termo “nova crítica” passou a ser cunhado para expressar esse movimento.

No entanto, após apenas dois anos de edição do *Prêmio*, não tardou para que seus membros percebessem que não seria interessante que o campo cinematográfico os visse como um bloco homogêneo – podendo gerar ainda mais ruídos e atritos com os demais campos da crítica. As diferenças entre suas visões e propostas de cinema estavam por demais marcadas para que pudessem atuar institucionalmente como um bloco.

Em 2009, a *Cinética*, em seu editorial, intitulado *Adeus à “nova crítica”* (EDUARDO, VALENTE e MECCHI, 2009), afirmava em alto e bom tom que “a nova crítica, a jovem crítica e a crítica independente estão mortas”. O tom duro do texto deixa a sugerir, nas entrelinhas, o incômodo da Revista com o surgimento desse rótulo. Esse incômodo se reflete pelo cuidado que os críticos da *Cinética* sempre tiveram em dizer que não havia uma motivação na escrita dos textos para além do interesse pelos próprios filmes, ou seja, que não existia uma motivação eminentemente política em afirmar um certo tipo de discurso. No entanto, o cuidado em afirmar reiteradamente essa observação na verdade acaba

paradoxalmente revelando seu avesso, já que vimos como, na verdade, o veículo construiu sua imagem com um discurso muito mais ativo na ativação de um outro campo de poder no cinema brasileiro contemporâneo.

O último parágrafo do mesmo texto acaba entregando suas verdadeiras motivações: um discurso defensivo, em que seus membros começam a ser questionados, no momento em que avançam para o campo da realização e da curadoria. Veremos, na seção 3.11.6, por exemplo, como Luiz Zanin, de *O Estado de São Paulo*, irá se posicionar quanto a uma suposta posição privilegiada de jovens críticos na *Mostra de Tiradentes*.

Não deixa de ser curioso que este momento já um tanto conturbado aconteça simultaneamente à realização da mais recente *Mostra de Tiradentes*, onde nossos três atuais editores atuam diretamente em diferentes frentes, como curadores ou trabalhando junto à assessoria de imprensa. Curioso em especial porque além disso a mostra marca a estréia mundial dos primeiros longas de dois dos fundadores da *Cinética* (Eduardo Valente e Felipe Bragança). Nos escapa no calor do momento o verdadeiro ou amplo significado desta coincidência de acontecimentos, no entanto o que não se pode ignorar é que a potência desta superposição de importantes eventos para todos nós certamente tem tudo a ver com a amplitude de ações e reflexões desejadas por nós, lá no começo, ao criar esta revista. Que venham, portanto, os próximos passos.

3.11.4 Da crítica à curadoria

Com o aumento do número de filmes produzidos por meio do digital, criou-se um cenário de abundância que transformou o contexto dos festivais de cinema no país e no mundo. Com isso, começaram a surgir textos na Revista *Cinética* que refletiam sobre as condições de visibilidade dos filmes. Ou seja, os textos deixavam de ser apenas sobre os filmes em si, e passavam a também se concentrar sobre os critérios de seleção das obras que seriam vistas no evento, ou seja, nas questões próprias da curadoria. Havia a percepção de que muitas obras interessantes não poderiam ser analisadas pelos críticos, porque os eventos simplesmente não as tinham selecionado. Diferentemente dos anos 1990, em que o trabalho do crítico era destacar o valor de obras pouco vistas, na década seguinte, num contexto de abundância, o trabalho passava a ser também o de militar para que alguns filmes pudessem ser vistos. Assim, esse movimento gradual da crítica para a curadoria representou o primeiro passo para que alguns dos seus críticos se tornassem curadores, como foi o caso de Cléber Eduardo na *Mostra de Tiradentes*.

Se, no começo da *Contracampo*, as mostras panorâmicas eram destacadas como a grande oportunidade para que o público brasileiro tivesse contato com um contexto ampliado do cinema internacional, para além do circuito comercial, alguns anos mais tarde, haveria a consciência de que o panorama oferecido por esses eventos era apenas parcial, um recorte da produção mundial que poderia deixar de fora alguns dos principais filmes do período. Talvez a *internet*, que possibilitava um maior contato com outros críticos e circuitos, ofereceu a possibilidade de um questionamento sobre esse recorte. Por exemplo, vejam a análise de Francis Vogner dos Reis (2008) sobre a *Mostra de São Paulo* em 2008.

Existe da parte da organização da Mostra (e o que é comprado pela mídia, desde a mais picareta até a que supostamente é a mais séria) essa falácia de “revelação de um panorama mundial”, como se este existisse independentemente de um olhar que o organizasse. Ai cabe o papel vigilante de nós, críticos, que não temos a função só de emitir impressões, analisar filmes e configurar tendências, mas de estabelecer uma postura crítica com relação a tudo isso. Se também cabe a nós (re)organizarmos a História do Cinema, tanto a partir do presente quanto na revisão do passado, é preciso que se coloque em crise essa tal “vitrine” do cinema contemporâneo.

Portanto, se a Mostra este ano se confirmou como uma das mais fracas dos últimos tempos, não é porque tivemos filmes piores do que os de outros anos. É que a Mostra se demonstrou, mais do que nunca, bastante esgotada em seu olhar para o cinema que é feito hoje – o que implica, necessariamente, em um olhar para a História do Cinema. Além de resvalar na pura irrelevância histórica (com a retrospectiva Hugh Hudson), é pescaria com rede: uma compilação limitada e franqueada de Cannes, Veneza e Berlim que não traz muitos filmes de autores expressivos que não tenham participado previamente da seleção desses festivais. No que diz respeito à crítica, mais especificamente às revistas eletrônicas brasileiras que têm o costume de cobrir o evento, corremos o risco de ratificar essa não-visão de cinema contemporâneo a partir de nosso vocabulário acessório, de nossas confortáveis e “inteligentes” ferramentas conceituais, de nossa falta de desconfiança daquilo que nos é apresentado e na crença de muitos de que a novidade (e a tempestade conceitual dessas novidades) nos revela urgências a serem tratadas.

De uma forma análoga, o principal festival de curtas-metragens no país, a *Mostra Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo (Kinoforum)* começou a receber críticas da *Cinética* pelo fato de sua seleção não contemplar os mais significativos avanços no cinema brasileiro em direção às tendências do chamado *cinema de fluxo*. De fato, o *Kinoforum* – assim como a *Mostra Curta Cinema* – demorou muito tempo para se conectar com as novas tendências estilísticas do cinema contemporâneo, permanecendo por muitos anos privilegiando um modelo de produção mais tradicional.

Assim, Eduardo Valente (2007) comenta sobre o *Kinoforum*:

Com isso, São Paulo herdou um paradoxo curioso: precisa fazer uma seleção, mas esta seleção se assume como a de um “panorama”. Ou seja: não

se quer, por princípio mesmo, um olhar norteador – mas, como se consegue não ter um olhar ao selecionar? Será isso possível, afinal? Que panorama, afinal, é este que se quer traçar? Por um lado, se busca filmes de contato com o público; por outro, abrangência geográfica; por outro, exibir alguns dos filmes mais importantes do cenário brasileiro do curta; por outro ainda... Nesse abraço à totalidade, que nunca a alcança, São Paulo perdeu a cara como seleção de filmes – e desta maneira se entende bem porque os realizadores talvez sintam que ver os filmes por lá vai se tornando o menos importante.

3.11.5 Conflitos de interesses

O desejo expresso de integrar o campo de legitimação do cinema brasileiro contemporâneo se expressou na movimentação de críticos da *Cinética* na direção da realização e da curadoria. O início de 2009 foi um período estratégico para a *Cinética*, já que, como vimos no último parágrafo do editorial da edição de 2009, Eduardo Valente e Cleber Eduardo se tornaram curadores da *Mostra de Tiradentes*, e Eduardo Valente e Felipe Bragança estreavam seus primeiros longas-metragens.

A presença simultânea dos mesmos agentes na crítica, na realização e na curadoria inseria novas questões éticas para os críticos da Revista. Como se posicionar em relação aos filmes exibidos em Tiradentes e aos filmes realizados por seus críticos?

Se Eduardo Valente questionava, no início da *Contracampo*, os críticos do Jornal O Globo sobre a cotação dada aos filmes produzidos pela Globo Filmes (ver seção 3.3.1), como agora os críticos da *Cinética* iriam se posicionar diante dos filmes realizados ou curados por seus membros?

Logo em janeiro de 2007, quando Cleber e Valente assumiram a curadoria em Tiradentes, a *Cinética* se posicionou realizando uma extensa entrevista com eles, realizada por Francis Vogner, com a participação de Lila Foster⁴⁹. É interessante observar, a partir do momento em que esse grupo passa a ocupar os espaços institucionais, como seu discurso passa a ser bem mais cuidadoso e certamente menos agressivo do que na época da *Contracampo*, quando criticavam diretamente os festivais de cinema e os críticos dos principais veículos. Ao mesmo tempo, Cleber reafirma que o convite de Tiradentes é um reconhecimento do trabalho realizado pela *Cinética* e *Contracampo* nesse período.

⁴⁹ Curiosamente, quando Cleber Eduardo anunciou sua saída da curadoria da *Mostra de Tiradentes* em 2018, foi substituído na função justamente por Francis Vogner, com a participação de Lila Foster.

Vejamos alguns trechos da entrevista (REIS E FOSTER, 2007). Cleber afirma que não procura desestabilizar um centro como forma de ocupá-lo mas afirma que certamente a ação desses agentes altera a configuração do campo do cinema brasileiro do período.

Já quanto a uma suposta desestabilização de status quo, e de uma troca de centralidade por outra, é algo a ser discutido com cada crítico envolvido nessa "nova cena crítica", porque eu não tenho planos de desestabilização de nada, mas de uma proposição firme e empenhada de novas formas de praticar a crítica, de novos olhares e critérios de análise, de criação de espaços para essa atitude da qual falo, encontrar ressonância, sem depender de estar com a força de uma empresa de comunicação por trás. Isso não é desestabilização, tampouco novo centro, porque, convenhamos, nada será de fato desestabilizado, tampouco um novo centro surgirá, mas a configuração certamente está mudando se tomada de forma bem panorâmica, com esses críticos surgidos na segunda metade dos anos 90 organizando mostras, fazendo curadorias, propondo cursos e planejando seminários de discussões estéticas, com frequência, o que deverá ser o próximo passo a ser dado. Agora, faço questão de discordar da idéia de desestabilização e novo centro, porque não existe estratégia e desejo de "substituição de postos", mas de criação de campos de atuação nos quais não se tem atuado com a força, com a frequência e da maneira que eu considero importante atuar.

Ao mesmo tempo, Cleber faz questão de negar a ideia de uma "nova crítica", ainda que veja afinidades que aproximam diversos desses veículos.

Eu não me considero parte de uma "Nova Crítica", no sentido histórico de zerar momentos anteriores e começar um outro momento em direção oposta, mas reconheço o surgimento de uma Crítica Nova, no sentido etário (casa dos 20/30 anos) e no espírito de atuação, que se distingue por se relacionar com o cinema como pensamento em grupo (e não de "um grupo"), por ter um relação menos profissional com a atividade da reflexão, que escreve antes por uma necessidade de reagir ao cinema em forma de texto, não como parte de uma atividade profissional (ou não exclusivamente).

Esse pensar em grupo, se traz algumas afinidades de olhar e de aproximação, evidencia, sobretudo, as diferenças de abordagem e de estratégias de cada crítico, mesmo entre críticos de um mesmo veículo (*Paisà, Contracampo, Teorema, Cinética, Cinequanon*). Essa ação desse grupo, que se encontra frequentemente para discutir ações culturais, que produz mostras, programa cursos, que bebe cerveja junto, que debate o cinema com paixão e com razão, talvez seja algo novo, sim, mas só se o parâmetro for os anos 80, até metade dos 90, porque na verdade esse espírito de grupo é apenas uma recuperação progressiva de um espírito de cinefilia e de desejo de expressar-se criticamente como reação ao mundo por meio do cinema e ao cinema por meio dos textos. Isso que está sendo chamado de "nova centralidade" na pergunta é na verdade uma forma de atenuar a idéia de um centro e de se propor ações e intervenções propositivas no sentido de ampliar as ferramentas críticas.

Em seguida, quando Cleber fala sobre suas propostas para a curadoria de Tiradentes, percebemos um discurso que busca instaurar uma ideia de inovação e ineditismo, como se em Tiradentes fosse implementada, pela primeira vez, um verdadeiro sentido de curadoria.

Eu acho que a rigor não existe a figura do curador e nem o conceito de curadoria nos festivais de cinema no Brasil. Você tem ou um agrupamento de filmes, ou uma seleção dos melhores filmes naquele momento pra integrar aquele festival, sejam eles inéditos, como em Brasília, ou não necessariamente inéditos, como é o caso de Gramado. Ou seja: você trabalha com inscritos e, a partir dos inscritos, você escolhe o melhor entre eles – só que isso é feito por uma comissão, não por uma pessoa, por um curador, um olhar. O problema de ser feito por uma comissão – e uma comissão que muda todo ano – é que você não consegue estabelecer uma curadoria, você não consegue criar critérios e não consegue estabelecer a responsabilidade pelas escolhas. Porque o curador, além do conceito, tem de estabelecer os seus critérios, ele vai se responsabilizar. Em uma comissão de modo geral, não se vê ela se justificando, dizendo porque escolheu ou porque não escolheu, que é tudo que estou fazendo aqui e que também o que está no catálogo. Eu não tenho conhecimento de nenhum festival de cinema brasileiro que tenha um catálogo em que o curador se explique durante algumas páginas sobre seus critérios para escolher aquela composição de filmes, ou mesmo que a comissão explique seus critérios. Apenas se seleciona e pronto, e quando se vai reclamar da seleção, seja a crítica ou seja os realizadores, não se tem de quem reclamar porque é um grupo, e esse grupo não tem identidade e o critério de escolha não é de uma pessoa e não é de grupo também, porque é uma questão de voto às vezes. Não existe uma justificativa conceitual, é simplesmente uma questão de gostar mais ou gostar menos.

É importante percebermos como, nesse discurso, Cleber busca implementar uma aura para a sua gestão em Tiradentes, desconsiderando o trabalho de um conjunto de eventos anteriores, como a *Mostra do Filme Livre* e o *CineEsquemaNovo*. Como veremos no capítulo relativo aos festivais, esses dois eventos publicaram em seus catálogos diversos textos explicitando seus recortes curatoriais. A invisibilidade dada a esses dois eventos e a toda uma outra trajetória do cinema brasileiro independente faz parte, portanto, dessa estratégia em conferir à gestão de Cleber e Valente em Tiradentes um sentimento pleno de novidade e inovação. O trabalho em Tiradentes não é visto, portanto, como um desdobramento de um conjunto de esforços de agentes heterogêneos que procuram alargar o campo do cinema brasileiro, mas simplesmente como fruto de um trabalho da “crítica nova”, utilizando seus próprios termos, ou melhor, mais propriamente da *Contracampo* e da *Cinética*, visto que nem mesmo em “nova crítica como um grupo” é possível falar.

As perguntas supostamente provocativas da dupla de entrevistadores da *Cinética* (“existe nova crítica como um bloco?”, “busca-se uma substituição do status quo?”) na verdade revelam-se como uma oportunidade para que os experientes críticos possam

responder detalhadamente, defendendo-se dos comentários e dos ataques comuns no campo cinematográfico, mas sem que suas respostas tenham um contraponto ou sofram qualquer tipo de questionamento.

Em momentos como esse, percebe-se a formação de um círculo um tanto vicioso, entre realização, crítica e curadoria, de modo que a *Cinética* passa a dar sustentação à legitimação de um discurso sobre as práticas curatoriais. Ou seja, a entrevista era uma estratégia discursiva que camuflava a publicação de um artigo institucional assinado pelos dois curadores em que se sugeria uma associação implícita entre a crítica e a curadoria. Assim como a “nova crítica” inaugurava um olhar novo em relação ao estágio da crítica institucionalizada, a curadoria implementada em Tiradentes promovia uma forma renovada e ampliada para os métodos curatoriais, ou ainda, se preferirmos, uma “nova curadoria”.

Cruz (*op. cit.*, p. 81), em entrevista com Francis Vogner e Fábio Andrade, reflete sobre essa questão ética colocada pela presença em mais de um campo. Ambos os críticos concordam que, num primeiro momento, a *Cinética* reconheceu e apoiou o fortalecimento da nova geração de realizadores dos anos 2000 como um campo. No entanto, após a saída do trio de editores da revista (Cleber Eduardo, Felipe Bragança e Eduardo Valente), houve paulatinamente maior espaço, especialmente sob a editoria de Andrade, para um maior questionamento dos filmes que integravam essa cena. É possível afirmar, então, que, a partir do terceiro trimestre de 2011, sob a editoria de Fábio Andrade, acompanhado por Juliano Gomes, Luiz Soares Júnior e Rodrigo de Oliveira (todos críticos que ingressaram na Revista após sua formação), a *Cinética* ingressou numa nova fase, de maior independência e autonomia em relação a esse circuito.

No entanto, nesse momento, o salto já havia sido dado, e tanto Cleber Eduardo quanto Eduardo Valente e Felipe Bragança já não exerciam mais a atividade de críticos de cinema.

3.11.6 Reações da crítica impressa

Comentamos como os novos críticos da *Contracampo* se estabeleceram a partir de um ataque frontal às convenções da crítica dos principais veículos midiáticos. No entanto, não houve uma resposta direta desses críticos a essas acusações. Podemos ver, no entanto, dois momentos em que alguns críticos, de forma isolada, escreveram textos que representaram uma forma de reação à posição dos novos críticos, especialmente quando os mesmos avançavam do campo da crítica para a curadoria e para a realização.

O primeiro deles foi a cobertura de Luiz Zanin (2007b) para *O Estado de São Paulo* sobre a *Mostra de Tiradentes* de 2007, o primeiro ano em que Cleber Eduardo e Eduardo Valente assumiram a curadoria do evento.

Os seminários e debates, bem como a escolha dos filmes participantes, refletem a presença da nova curadoria de Tiradentes, a cargo de Cléber Eduardo e Eduardo Valente na área de cinema. São críticos da nova geração e procuraram imprimir ao festival suas concepções de cinema e vida, renovando com a programação de filmes alternativos e incrementando a presença dos críticos que se contam entre suas afinidades eletivas, em especial a geração surgida nos últimos anos em sites e revistas eletrônicas. São eles que dão as cartas hoje em Tiradentes.

Nas entrelinhas do texto de Zanin, ficava claro uma certa alfinetada do crítico em relação à mudança de perfil da *Mostra de Tiradentes*, buscando abrigar um novo corpo de filmes que o crítico chamou de *cinema experimental* ou de *obras de risco*. Zanin sugere seu desconforto com a presença de um expressivo número de críticos de veículos eletrônicos. Ou seja, os críticos da imprensa escrita e sua tradição de autoridade e distinção passaram a ser relativizados em Tiradentes, ou seja, passaram a ser tratados em pé de igualdade com a geração de jovens críticos que não possuíam seu “currículo prévio”. Esse movimento foi indiretamente associado como um movimento de poder, com a última frase desse parágrafo “São eles que dão as cartas hoje em Tiradentes”. Tanto Cyntia Nogueira (2014) quanto Cruz (2013) citam o episódio como emblemático das tensões, muitas vezes subterrâneas, que envolviam a crítica hegemônica e a “nova crítica”.

No entanto, assim como também o fará na crítica à curadoria do *Festival de Brasília* em 2014 (ver seção 4.7.2), Zanin faz essa crítica “em bloco”, distanciando-se da análise dos filmes em si, para investir numa crítica à curadoria em conjunto. Como crítico, seria mais interessante expressar suas discordâncias em relação aos filmes em si. No entanto, quando Zanin (2007b) procura analisar os filmes, acaba emitindo frases soltas, com pouca articulação.

Na curadoria dos filmes o efeito foi a presença maior de obras de risco. É um fato importante, mas deve-se ressaltar que esse segmento específico da seleção foi muito irregular. Concentrou-se basicamente na produção de Minas Gerais, o que pode ter sido uma concessão política do evento. De qualquer forma, *Acidente* (que já fora visto em versão mais curta como um Doc-TV) é um documentário estruturado e instigante. O mesmo não se pode dizer de *O Céu Está Azul com Nuvens Vermelhas*, de Dellani Lima, cujo formalismo não esconde a concepção infantil. E *O Quadrado de Joana*, de Tiago Mata Machado, que mescla algumas seqüências de grande beleza com outras pouco notáveis, não esconde a sua precariedade. Embora o diretor tenha tentado transformar essa mesma precariedade numa suposta vantagem de linguagem.

Pode-se argumentar que a falta de desenvolvimento está relacionada ao pouco espaço no jornal para desenvolver seus argumentos. No entanto, em paralelo aos textos no jornal impresso, Zanin mantinha um *blog*, em que poderia, em tese, escrever textos mais extensos sobre os filmes. Vejamos o que Zanin (2007a) escreveu em seu *blog* sobre *O quadrado de Joana* (2007), de Tiago Mata Machado.

O Quadrado de Joana, estréia de Mata Machado em longas, parece em sintonia com a vocação experimental do novo cinema mineiro. Vendo-o, me lembrei (ou lembrei-me como faz questão um leitor preocupado com colocações pronominais) de *Juventude em Marcha*, do português Pedro Costa. A narrativa, fragmentada, rarefeita, busca a estranheza. Fala da oposição entre uma garota em seu mundinho fechado e um morador de rua, imerso numa realidade bem dura. A ser revisto, em condições melhores de som, de preferência. Enfim, dois filmes que, como disse, não me convenceram mas também não me deixaram indiferente. O que, se não é tudo, pelo menos significa alguma coisa.

O desinteresse pelo filme é evidente, o que talvez aponte para a falta de intimidade do crítico com o repertório do *cinema de fluxo*, com o qual o filme busca se inserir e dialogar. A referência ao cinema do português Pedro Costa não parece se sustentar muito quando vemos o filme. Zanin limita-se a descrever a sinopse, a buscar duas referências esparsas (o novo cinema mineiro, o cinema de Pedro Costa), e dizer que sua narrativa busca a estranheza. Ou seja, ainda que em seu *blog* haja um maior espaço para discorrer sobre os filmes, não parece haver um interesse do crítico em fugir do modelo de crítica hegemônica, seja no formato seja no próprio tamanho da crítica.

Não conseguindo articular um argumento que realmente ponha em crise o modelo de curadoria ou mesmo os filmes propostos, o questionamento de Zanin acaba ressoando mais como uma expressão política de poder, ou ainda um ressentimento de um grupo que percebe que “não mais dá as cartas” num evento como Tiradentes.

O segundo momento de questionamento da postura da “nova crítica” em veículos de mídia impressa foi a querela entre Felipe Bragança e Carlos Alberto Mattos em março de 2011 no Jornal *O Globo*.

Em 12 de março de 2011, Felipe Bragança publica um texto no Caderno *Prosa e Verso*, do Jornal *O Globo*, como uma “carta de despedida”, onde, por meio de um inventário pessoal de seus próprios rumos na crítica de cinema, passa em revista uma certa trajetória do cinema brasileiro da última década (BRAGANÇA, 2011). O texto marca uma visão panorâmica de Bragança sobre as conquistas da geração de jovens críticos e realizadores da

qual faz parte, e anuncia sua despedida da crítica – para ingressar de forma definitiva no campo da realização.

No entanto, o panorama realizado por Bragança foi demasiado romanceado, como se a nova geração de críticos salvasse o cinema brasileiro de sua inércia e afasia. Não havia grandes novidades na narrativa construída por Bragança (a crítica ao cinema comportado da retomada, a adesão ao cinema de fluxo, o caminho de reconhecimento da jovem geração nos festivais internacionais, etc.). No entanto, a explícita intenção de consolidar uma narrativa que marcasse a importância histórica de sua própria geração na renovação e na transformação dos rumos do cinema brasileiro foi interpretada como um arroubo de pretensão e legitimidade. E uma ousadia ainda maior por afirmar a miopia dos grandes veículos de imprensa em relação a esse cenário de renovação por meio de um texto publicado justamente no jornal *O Globo*.

Eram nítidos os pontos que expressavam o olhar enviesado de Bragança, como a importância central dada a *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, do qual é coroteirista, como um verdadeiro ponto de virada no cinema brasileiro contemporâneo, como “um dos filmes mais individualmente sintomáticos e potencialmente influentes em mais de uma década de cinema nacional”.

No mesmo Caderno *Prosa e Verso*, na semana imediatamente posterior, foi publicada uma resposta do crítico Carlos Alberto Mattos, intitulada *Menos silêncio, por favor* (MATTOS, 2011). Mattos é um crítico de amplas passagens pela imprensa escrita, como o *Jornal do Brasil* e *O Globo*, mas, nos últimos anos, havia se distanciado da imprensa escrita, para se dedicar a manter um *blog* pessoal na *internet*, inicialmente dedicado à análise de documentários, e depois abrindo-se para todos os tipos de cinema, inclusive escrevendo e acompanhando com atenção os desdobramentos da nova geração de realizadores dos anos 2000, ainda que sem a filiação ou a adesão da “nova crítica”.

Exatamente por sua abertura e curiosidade em relação a essa cena, diferente da nítida antipatia prévia de um Zanin, Mattos esteve numa posição adequada para realizar uma resposta bastante dura ao texto de Felipe. Os pontos principais do texto de Mattos é que era preciso questionar a construção de um discurso que aspira à hegemonia e que, na prática, a produção era irregular e que os filmes não estavam à altura do discurso. Alguns trechos, pela virulência das afirmações, merecem destaque.

O artigo pede para ser lido como peça política de um movimento que se auto-intitula de “reinvenção do cinema brasileiro”. Outras peças do gênero têm se posicionado em mostras, revistas eletrônicas e sessões cineclubísticas. Isso configura um movimento de fato, embora nem todos os citados se sintam como parte de um.

(...)Esse tipo de ação política tem que ser visto com desconfiança. Que mais não seja, pela distância gigantesca entre a qualidade dos textos e a qualidade de grande parte dos filmes em que eles almejam se concretizar. É preciso desmontar o pacto de silêncio e levantar a redoma das meias-palavras a respeito do que se tem visto nas telas.

(...)Reconheço uma potência de enunciação e um desejo real de comunicação em certos realizadores e filmes pernambucanos. Os recentes longas da turma da Alumbramento (Ceará) trazem uma simpatia e uma busca estética a suprir parte do enorme vazio que ocupa o seu centro. Alguns mineiros têm seu charme e propõem radicalidades embasadas em talento plástico e escolhas bem definidas. Mas, afora isso, são poucos os filmes aptos a ultrapassar o filô de uma certa patota e a curiosidade prospectiva de alguns festivais internacionais.

(...)Por mais que me interesse pelo que vem sendo feito pela geração “novíssima”, não posso compactuar com a rede de proteção estendida sobre ela e por ela mesma. Em boa medida, há uma síndrome de autocontentamento com o filme barato e sem rumo. Uma espécie de masturbação recíproca coletiva acompanha os intercâmbios de talentos entre grupos e estados da federação. Uma permuta de legitimações ocupa o lugar de uma real aproximação crítica dos filmes.

(...)Há marcas insistentes de um ressentimento com relação a um cinema narrativo e humanista, assim como à crítica que o valoriza ou tolera. Um patrulhamento semântico bombardeia conceitos como “arte”, “qualidade” e “autoria”, trocando-o por termos menos palpáveis como “vida”, “afeto”, “fluxos” e “lugar”. No entanto, os filmes em si demonstram que uma real inovação não se faz apenas com mudança de vocabulário e elogios em circuito fechado.

A importância da resposta de Mattos foi a de apresentar uma relativização ou um contraponto na construção de um discurso sobre a importância de uma geração de realizadores e de críticos para a renovação do cinema brasileiro contemporâneo. Foi o texto que expressou a reação mais articulada como contraponto à construção desse certo discurso.

3.12 À PROCURA DE UM RÓTULO

À medida que a nova geração de realizadores começava a receber destaque em festivais no exterior e mesmo no Brasil, existiu um movimento por parte da crítica e de pesquisadores de jogar visibilidade para esse conjunto de renovações. Havia um sentimento de que “havia algo de novo” no cinema brasileiro daquele período, e era importante assinalar a existência desse conjunto de forças não apenas pela iniciativa isolada de alguns realizadores mas de uma forma mais integrada, sinalizando a existência de um “movimento” ou de uma “geração”, que apontava para uma renovação nos modos de fazer do cinema brasileiro.

Nesse período, começaram a surgir alguns termos, como uma tentativa de reunir as naturais diferenças entre os filmes e os realizadores a partir de alguns pontos em comum.

Nessa seção, gostaria de analisar três desses termos, que começaram a marcar simbolicamente esse espaço de afirmação dessa geração como um bloco. Não são apenas termos lançados como mera estratégia política de legitimação, mas foram combinados com outras ações (sessões, mostras, livros, artigos, palestras) que deram maior densidade e concretude às transformações em curso.

3.12.1 Novíssimo cinema brasileiro

Controverso, o termo *novíssimo cinema brasileiro* originou-se de uma sessão de cinema (um cineclube) organizado por Eduardo Valente e Lis Kogan no *Cine Glória* em agosto de 2009.

Segundo breve texto de apresentação assinado pelos idealizadores, a proposta da sessão era a de “colocar em evidência uma nova geração de realizadores que tem apresentado, de maneira consistente, filmes que trazem em suas propostas artísticas um grande vigor e inquietude.” (VALENTE E KOGAN, 2009).

No entanto, o texto não apresenta uma justificativa sobre o termo “novíssimo”, especialmente controverso. O termo acaba trazendo uma inevitável comparação com o *Cinema Novo* brasileiro. Novamente retornamos ao movimento como referência incontornável quanto a um cinema de proposição artística independente.

Ao mesmo tempo, a expressão “novíssimo” resgata a ideia de “novidade”. No entanto, pelo menos como apresentado pelo curto texto, o novo se refere à “nova geração dos realizadores” mais do que a qualquer novidade em termos estéticos ou programáticos.

Foram apenas cinco sessões do Cineclube, entre agosto e novembro de 2009, exibindo filmes como *Estafeta* (2008), de André Sampaio, *Dia dos pais* (2008), de Julia Murat e Leonardo Bittencourt, *Favela on Blast* (2008), de Leandro HBL e Wesley Pentz, *A fuga da mulher gorila* (2008), de Felipe Bragança e Marina Meliande, e *Vilas volantes – o verbo contra o vento* (2005), de Alexandre Veras.

É importante percebermos que o termo e o cineclube acontecem quando Cleber Eduardo e Eduardo Valente já haviam assumido a curadoria da *Mostra de Tiradentes*. Dessa forma, o cineclube acaba tendo como efeito disseminar o espírito dos debates de Tiradentes para o Rio de Janeiro. A sessão acabou funcionando como uma espécie de preparação para a *Semana dos Realizadores*, cuja primeira edição ocorreu apenas alguns meses depois, em novembro de 2009, em que os dois curadores integravam a equipe organizadora.

3.12.2 Cinema de garagem

A expressão *cinema de garagem* foi criada por Dellani Lima, ao ser convidado por Francesca Azzi para organizar uma mostra específica, como parte da programação da *Mostra Indie*, realizada em Belo Horizonte. Nessa mostra, Dellani reuniu um conjunto de filmes, especialmente de curta-metragem, que se destacavam por sua inventividade mas que permaneciam muito pouco exibidos no circuito de festivais existentes.

Em 2010, numa residência artística em Fortaleza, Dellani Lima me convidou para escrevermos juntos um livro que apresentasse os avanços da jovem geração de realizadores contemporâneos brasileiros. Por um bom tempo, eu também acompanhava os passos dessa cena, escrevendo textos sobre filmes e realizadores em meus *sites* e *blogs* (*Claquete* e *Cinecasulofilia*) e como curador da *Mostra do Filme Livre*.

Essa geração começava a mostrar visíveis sinais de amadurecimento. Para nós, o ano de 2010 havia sido sintomático, com a premiação de *Estrada para Ythaca*, na *Mostra de Tiradentes*, em janeiro, com a exibição de *A alegria*, de Felipe Bragança e Marina Meliande, na *Quinzena dos Realizadores* do *Festival de Cannes* em maio, e com a premiação de melhor filme de *O céu sobre os ombros*, de Sérgio Borges, no *Festival de Brasília* do Cinema Brasileiro, no final de novembro.

Definimos que o livro seria lançado na *Mostra de Tiradentes* em janeiro de 2011. Seria importante que o livro fosse lançado no início de 2011, para marcar o bom momento dessa cena. O livro (IKEDA E LIMA, 2011) foi publicado de forma independente, sem nenhuma intermediação por qualquer editora. A diagramação e o projeto gráfico foram realizados por Uirá dos Reis, em troca de 100 exemplares do livro.

O livro possui uma importância simbólica por ser a primeira publicação a afirmar, de maneira categórica, a existência de uma nova geração no cinema brasileiro que apontava para uma renovação dos seus modos de fazer, apresentando o esboço de uma cartografia de suas características, principais agentes e modos de produção.

O livro está dividido em duas partes: na primeira, encontram-se os textos escritos por Dellani Lima, e na segunda, os escritos por mim. Na primeira parte, Dellani Lima inicia com dois textos abrangentes, sobre “o contexto” e sobre “a cena”. Em seguida, Dellani apresenta uma ampla catalogação de diversas categorias relativas a múltiplos aspectos dessa cena, listando não apenas “obras” mas também coletivos, canais de exibição, artistas que serviram como referências, aspectos tecnológicos (bitolas de exibição, formatos de armazenagem de vídeo e áudio). Por fim, na seção “conversações inquietantes”, Dellani recorta trechos de

conversas com artistas que compõem a cena, realizadas por email e por telefone ao longo de quase uma década. Ao final, Dellani seleciona trechos de alguns de seus textos de curadoria escritos para os catálogos de eventos como a Mostra Indie e a Mostra Vídeo Itaú Cultural, entre 2006 e 2009.

Já os textos escritos por mim se iniciam com uma ampla apresentação das questões que formam a cena, seguido de um texto provocativo que questiona qual o papel da crítica de cinema diante desse cenário de transformações. Em seguida, o texto se organiza em seções. Em “curtas”, destacam-se alguns curtas relevantes, mas sem a pretensão de compor um cânone ou de destacar as obras mais importantes ou representativas do período, mas apenas “exemplos de inventividade, entre os quais vários outros também poderiam ter sido citados”. A seção “realizadores” destaca a trajetória de alguns jovens cineastas do período, com especial destaque para a trajetória de Ivo Lopes Araújo e dos Irmãos Pretti, desde os seus primeiros vídeos no final dos anos 1990, raramente exibidos publicamente. Em seguida, surgem duas longas seções sobre o “cinema contemporâneo mineiro” e sobre o “cinema contemporâneo cearense”, destacando o contexto de inventividade de duas cenas locais, especialmente a partir de dois coletivos: Teia (MG) e Alumbramento (CE). Na seção final, são analisados *Morro do Céu* (2009), de Gustavo Spolidoro e *Estrada para Ythaca* (2010), do *Coletivo Alumbramento*.

Vendo em retrospecto, a segunda parte do livro concentra especial atenção às obras e aos realizadores da Teia e especialmente do Alumbramento, como símbolos do espírito de inventividade, amizade e coletividade propostos por essa cena.

Escrito em regime de urgência, como uma compilação de textos já escritos sobre essa jovem geração de realizadores, o livro acabou tendo uma repercussão muito maior do que imaginávamos. Provocou naturais e pertinentes debates sobre alguns recortes e sobre diversas ausências e lacunas. Muitos também nos procuraram perguntando como era possível ver os filmes que comentávamos no livro.

Desse modo, em julho de 2012, Dellani Lima e eu organizamos um novo projeto, que complementava o livro de 2011. Era uma mostra de cinema, realizada na *Caixa Cultural Rio de Janeiro*, com a exibição de 25 longas e 25 curtas-metragens. Com duração de duas semanas, em duas salas de exibição do centro cultural, a mostra *Cinema de Garagem* forneceu um panorama bastante abrangente da produção independente a partir dos anos 2000.

Um dos objetivos era mostrar a pluralidade dessa cena, buscando abranger um conjunto amplo de realizadores, espalhados nos mais diversos estados do país, apresentando

diferentes estilísticas. Assim, seria uma forma de rebater algumas das críticas, que consideravam uma “ação entre amigos”, formada por um grupo pequeno e homogêneo. Cinquenta obras, entre curtas e longas-metragens, era um número bastante razoável para comprovar a existência de um movimento.

Além da mostra de filmes, o evento era complementado por um novo livro (IKEDA E LIMA, 2012) e um ciclo de debates. Entendemos que, enquanto o livro de 2011 apresentava a nossa visão do que era o *cinema de garagem*, era preciso “abrir a discussão”, incorporando outros olhares. Assim, enquanto o livro de 2011 era um “inventário afetivo”, como expresso no seu subtítulo, o livro da mostra de 2012 apresentava-se como um “panorama da produção brasileira independente do novo século”. Para isso, convidamos realizadores, críticos, curadores e pesquisadores para compartilhar o seu olhar sobre a formação dessa cena. O livro possui textos de diferentes tendências, abrangendo realizadores como Petter Baierstorff, autores com perfil misto entre realizadores e críticos (como Arthur Tuoto e como Dellani Lima e eu), críticos de cinema (de diferentes perfis, como Carlos Alberto Mattos, Camila Vieira, Fernando Mendonça e Rodrigo Almeida, Marcelo Miranda e Bruno Andrade) e pesquisadores acadêmicos (como Denílson Lopes e Carla Maia).

O evento era também complementado com um ciclo de debates. De um lado, houve cinco debates sobre aspectos dessa cena. O primeiro deles era uma apresentação sobre a mostra e sobre características gerais dessa geração de realizadores, com a presença dos dois curadores. O segundo propunha uma reflexão sobre as formas políticas. O terceiro, sobre as propostas de dramaturgia e as características estilísticas dessa cena. O quarto se questionava sobre a questão da novidade: o que havia de fato de novo nessa cena, ou se era uma diluição ou repetição de tendências já observadas em outros momentos do cinema brasileiro. Por fim, o quinto debate se concentrou numa reflexão sobre os desafios da relação dessas obras com o público, além dos canais de difusão e de distribuição para esses filmes.

Os debatedores também envolveram agentes com os mais variados perfis, desde realizadores, como Marina Meliande, Sérgio Borges e Alexandre Veras, críticos de cinema, como Carlos Alberto Mattos e Daniel Caetano, curadores como Eduardo Valente e Lis Kogan, gestores públicos, como Silvio Da-Rin, pesquisadores, como André Parente, Beatriz Furtado e Denilson Lopes, e produtores, como Cavi Borges.

Além do ciclo de debates, houve também cinco “sessões comentadas”, em que, logo após a exibição dos filmes, os realizadores conversavam com o público sobre o processo de realização de suas obras.

O livro, assim como o áudio de todos os debates e sessões comentadas, foram disponibilizados na íntegra no site www.cinemadegaragem.com e permanecem até hoje como fonte de consulta.

Esse conjunto de ações (livros e palestras) permanece como o conjunto mais articulado de análise e apresentação das características que formam essa cena. Partem de uma defesa apaixonada e incondicional da jovem geração de realizadores como um bloco, muitas vezes utilizando narrativas em primeira pessoa, com um estilo com grandes influências do diário e do ensaio.

3.12.3 Cinema pós-industrial

Em fevereiro de 2011, Cezar Migliorin, professor do curso de cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF) escreveu um artigo na *Revista Cinética* de grande reverberação, intitulado *Por um cinema pós-industrial: notas para um debate* (MIGLIORIN, 2011). Prolongando os debates na *Mostra de Tiradentes*, realizada no mês anterior, Migliorin propôs uma crítica ao modelo de cinema industrial, problematizando o fato de que o mercado se posiciona como o único canal que oferece o caminho que, mais cedo ou mais tarde, o jovem realizador precisaria se integrar. É importante perceber que o artigo parte da provocação de recusar a ideia do *cinema independente* ou do *cinema de garagem* como estágio provisório ou mera passagem para o inevitável destino do “profissionalismo”.

Para tanto, o autor defende a ideia de que o cinema contemporâneo apresenta um outro tipo de organização, em que o processo de produção aos moldes do modelo industrial fordista não possui mais tal centralidade. No capitalismo contemporâneo cognitivo, a circulação é mais estratégica do que a divisão do trabalho para a otimização do tempo para a produção de produtos em escala, uma vez que o desafio, nos nossos tempos atuais, está em organizar o processo produtivo de forma a promover um controle de vidas. Ou seja, o valor passa a ser imaterial, pois transcende o escopo do trabalho para se introduzir de forma intrínseca como energia vital, como forma de organização de nossas próprias vidas.

Com isso, Migliorin aponta para novas possibilidades de arranjos produtivos que regem o funcionamento do cinema contemporâneo, não mais definidos pela lógica da escassez (industrial) mas sim pela abundância. O Estado passa a não ser o único agente responsável pela sobrevivência do nosso cinema, assim como o mercado das salas de cinema não é necessariamente o ponto nodal do consumo audiovisual. Existem outros modelos de organização de equipes para além dos modelos hierárquicos do cinema industrial, bem como

existem pontos de escoamento dessa produção, em cineclubes, DVDs, salas de aula, festivais de cinema, pontos de cultura e sites na *internet* que multiplicam sua difusão, para além das estratégias tradicionais de segmentação de mercado.

O autor aponta que o *cinema pós-industrial* não é sinônimo de um cinema pós-mercado, ou seja, essas transformações não significam que esses filmes estejam totalmente à margem do mercado mas apenas que o mercado e o Estado não representam mais a posição central, como estavam no sistema industrial. O autor não defende a saída do Estado do estímulo a esses processos produtivos, mas, ao contrário, essas transformações exigem uma outra atuação do Estado, que deveria passar a investir mais em processos do que em produtos, estimulando ações que busquem potencializar essa produção nascente. Ou seja, o mercado e o próprio Estado precisam se transformar à luz das novas contingências da sociedade capitalista contemporânea. O desafio para a política pública estatal seria não simplesmente estimular o mercado segundo os modelos industriais mas potencializar uma produção contemporânea que conseguiu se inventar à margem dos modelos hegemônicos.

A preocupação principal com esses processos é como potencializar o que existe sem que se ofereça mais do mesmo, como potencializar uma produção que soube se inventar em meio a condições novas, longe da lógica industrial. O papel do estado hoje é potencializar o descontrole. (MIGLIORIN, 2011)

O artigo foi fundamental para oferecer uma reflexão de perfil mais teórico sobre as transformações propostas por esse cinema. No entanto, ao ser publicado na *Revista Cinética*, e não numa revista acadêmica, oferecendo uma linguagem intermediária, sem se aprofundar nas citações e nos jargões acadêmicos, e dialogando com os debates da recente *Mostra de Tiradentes*, o texto se inseriu num circuito que estimulou sua franca repercussão. Em nenhum momento do texto, Migliorin se refere a obras ou autores em particular mas num conjunto de transformações mais amplo em relação aos modos de produção e seus impactos na conformação do setor cinematográfico brasileiro. Em sua parte final, o autor busca dar um estofo teórico para dar suporte a um outro tipo de política pública que pudesse contemplar as transformações em curso. Com sua prévia experiência na Secretaria de Cultura de Nova Iguaçu, Migliorin foi peça fundamental para a escrita da *Carta de Tiradentes*, que iremos analisar a seguir (ver seção 5.2.1).

4 AS TRANSFORMAÇÕES NO CIRCUITO DE DIFUSÃO

Este capítulo tem como objetivo examinar a contribuição do circuito de festivais de cinema na renovação do cinema brasileiro contemporâneo e as transformações desse circuito nos anos 2000. Os festivais de cinema passaram por um momento de expansão durante os anos 1990, como reflexo do aumento das políticas de incentivo a projetos culturais a partir da redemocratização, com reflexos não apenas a nível federal (como a Lei Rouanet) mas também a nível local, com apoios estaduais e municipais. Com a nova configuração do circuito exibidor nos anos 1990, com o contínuo fechamento dos cinemas de rua e a construção de salas em *shopping centers* por meio de *multiplexes*, os festivais passaram a assumir uma lógica complementar ao circuito exibidor, pequeno e concentrado. Na década de 1990, os festivais foram espaço de legitimação do *cinema da retomada*, integrando o discurso de sobrevivência do cinema brasileiro, em torno das ideias de “profissionalismo”, “identidade cultural” e “diversidade”, especialmente os dois mais tradicionais festivais de cinema do país, o *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro* e o *Festival de Cinema de Gramado* (RS). Outros festivais, como o *Festival de Paulínia* (SP), *Cine Ceará*, *Cine PE*, *Festival de Vitória* (ES), *Florianópolis Audiovisual Mercosul – FAM* (SC), *Curitiba* (PR), *Cuiabá* (MT), *Guarnicê* (MA) entre outros, compõem essa rede de festivais.

No entanto, a partir dos anos 2000, o circuito dos festivais começa a assumir uma nova configuração, com a criação de festivais de cinema com novos valores curatoriais. A crescente produção em vídeo estimulava a entrada em cena de novos agentes, provocando um estrangulamento nesse circuito. A partir do estímulo inicial dos cineclubes, que funcionaram como sementes desse sentimento de renovação, foram criados festivais de cinema independentes, como a *Mostra do Filme Livre* e o *CineEsquemaNovo*. Esses eventos não buscavam a afirmação da “relevância cultural do cinema brasileiro”, mas possuíam um recorte curatorial definido, em torno de outros valores em relação ao *cinema da retomada*.

A partir desses dois eventos pioneiros, foram criados outros eventos que formaram uma rede informal, tendo como principal espaço de destaque a *Mostra de Cinema de Tiradentes*, após 2007, quando Cléber Eduardo, crítico da Revista *Cinética*, passou a assumir a direção artística do evento. O novo circuito dos festivais inaugura a realização de um desenho curatorial, como base não apenas do processo de seleção das obras mas de todas as demais atividades conexas (textos, debates, retrospectivas, seções paralelas, etc.). Estabeleceu-se, portanto, a posição do curador como elemento central na conformação dos valores desse

novo circuito. Ou seja, nos festivais de cinema brasileiros nos anos 1990 não estava propriamente estabelecida a posição do curador, sendo mais propriamente um selecionador ou programador. Prosseguindo com o termo de Goning (2012), entendo que, a partir desse novo contexto, foi estabelecida uma ideia de *curadoria autoral*. Foi conformada então, uma “rede dentro de uma rede”, composta por eventos, além dos três anteriormente citados, como a *Semana dos Realizadores* (RJ), *Janela Internacional de Cinema* (PE), *Olhar de Cinema* (PR), *Panorama Coisa de Cinema* (BA), *Fronteira* (GO), entre outros.

4.1 O PAPEL DOS FESTIVAIS DE CINEMA: UMA ABORDAGEM CONTEMPORÂNEA

Antes de examinar as transformações no circuito dos festivais brasileiros entre os anos 1990 e 2000, gostaria primeiro de promover um pequeno recuo para tecer alguns comentários sobre o papel dos festivais de cinema no campo cinematográfico.

Por muito tempo, os festivais de cinema não foram objeto de maior atenção no campo dos estudos sobre cinema. Apenas nas duas últimas décadas vemos o aumento do interesse em analisar, com instrumentos analíticos mais sofisticados, sua crescente contribuição na formação de valor de uma obra cinematográfica.

As visões mais tradicionalistas ligadas ao circuito dos festivais tendem a considerá-los como redutos da cinefilia, ou seja, defensores da tradição do cinema como “forma de arte”. Foram os festivais que, a partir do cinema moderno, revelaram as novas tendências estéticas do cinema mundial, formando cânones e revelando autores como Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Akira Kurosawa, Ingmar Bergman, toda a *nouvelle vague* francesa, o “novo cinema alemão” (Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders), ou de países considerados periféricos como Glauber Rocha, Satyajit Ray, ou mesmo as “novas ondas” mais contemporâneas, como a chinesa (Chen Kaige, Zhang Yimou), a iraniana (Abbas Kiarostami, Jafar Panahi) ou romena (Cristian Mungiu, Cristi Puiu). Os festivais estariam integrados à escritura de uma “historiografia clássica do cinema” por serem um espaço de formação de filmes-cânones e de revelação de diretores-autores.

Com uma origem eminentemente europeia e consolidada no período pós-Segunda Guerra – o primeiro grande festival é o de Veneza, em 1932, mas outros festivais de destaque, como Cannes e Berlim, foram criados a partir da segunda metade da década de 1940 – os festivais se estruturariam, segundo essa visão, como espelho de um confronto entre o cinema

européu e o cinema hollywoodiano, de modo que os festivais funcionariam como reduto de resistência do cinema autoral-artístico contra o domínio do cinema comercial.

No entanto, os estudos das últimas duas décadas, indiretamente integrados à lógica revisionista das metodologias de análise da *nova história*, têm proposto outras ferramentas para analisar a constituição e o papel dos festivais de cinema. Os festivais passam a ser vistos não como um bloco homogêneo mas uma rede difusa em que os interesses de diversos agentes se encontram, muitas vezes, de formas conflitantes. Desse modo, arte e comércio, cultura e turismo, política governamental e publicidade privada, cinema e sociedade se entrecruzam como parte formadora dessa rede.

Assim, os estudos dos festivais de cinema foram abandonando os pressupostos de pretensa transparência ou neutralidade no funcionamento desses eventos, e passaram a mergulhar na complexidade das diversas estratégias de seus múltiplos agentes. Ou seja, os festivais deixaram de ser vistos apenas sob a ótica da valoração das obras mas sobretudo em termos das dinâmicas de poder e das interações entre seus componentes (VALLEJO, 2014). Segundo essa perspectiva, o livro seminal de De Valck (2007), analisa esses agenciamentos por meio de quatro componentes: os geopolíticos, econômicos, midiáticos e culturais.

Em conexão com as transformações do capitalismo pós-fordista em que a informação e a circulação passaram a ser os elementos-chave em relação à produção de bens, a economia do cinema estruturou-se tendo a distribuição como mais robusto elo da cadeia produtiva. As próprias *majors*, desde os anos 1970, reduziram o número de obras produzidas diretamente pelos estúdios e passaram a se associar a empresas produtoras independentes, mas assegurando o controle do escoamento desses produtos, agora em escala mundial. Com a *internet*, que multiplicou a velocidade e a intensidade dos fluxos, sejam informacionais sejam financeiros, as *majors* consolidaram seus domínios com lançamentos quase simultâneos em escala global. A distribuição, dessa forma, revela-se, cada vez mais, como elo estratégico da economia do audiovisual.

De forma análoga, os festivais de cinema assumem similar importância no sistema do cinema internacional. O circuito de festivais revela-se não apenas como instância de discussão e debates sobre a forma cinematográfica mas como parte da engrenagem da indústria cinematográfica como mecanismo de apoio à distribuição. Os festivais não apenas exibem filmes mas são um ponto de encontro entre formadores de opinião. Dessa forma, os filmes passam a ter uma primeira formação de valor para seu futuro lançamento comercial no primeiro segmento de mercado, o mercado de salas de exibição. Assim, a importância desses

eventos está em não só exibir filmes mas estimular que os filmes sejam reverberados por formadores de opinião. Assim, os debates sobre as questões estéticas acabam tendo repercussões em aspectos comerciais, visto que os filmes de maior repercussão no evento têm maior probabilidade de serem escoados para um maior número de mercados. Além disso, nas últimas décadas, os festivais têm contado com seções especialmente voltadas para a comercialização dos filmes – produtores em busca de financiamento, agentes de venda ou distribuidores regionais vendendo e comprando filmes, etc – cristalizadas nas “feiras de negócio”, como o *Marché du Film* ou o *European Film Market*, associados aos Festivais de Cannes e Berlim, respectivamente), entre outros.

Os festivais de cinema formam o elo central de uma grande rede, em que se encontram – nesse caso o encontro é mesmo presencial, algo nada desprezível – diferentes agentes: cineastas, produtores, atores, demais técnicos, jornalistas, críticos de cinema, curadores, distribuidores, patrocinadores, governos, entre outros.

Stringer (2001) aponta que se torna imprescindível para um entendimento mais amplo do cinema contemporâneo examinar as dinâmicas de poder estabelecidas pelo circuito dos festivais internacionais de cinema. Além de um espaço de mediação, onde grupos atuam com interesses específicos, os festivais internacionais tornaram-se elementos centrais para a escritura da história do cinema. Nesse cenário, um festival não está somente ocupado com questões próprias do campo estético cinematográfico, mas é permeado por um conjunto de outras agendas, refletindo o entrecruzamento de interesses – políticos, econômicos, de poder – que influenciam sua realização. Pela grande presença da mídia, entre jornalistas e formadores de opinião, os festivais podem funcionar como pontos de atenção para questões sociopolíticas que transcendem o campo cinematográfico. Assim, questões sociais como as políticas de imigração, o desemprego, a exploração do trabalho ou da prostituição infantil, o comércio clandestino de drogas ou armas se tornam pontos de discussão nesses eventos (JENKINS, 2018).

As questões geopolíticas sempre estiveram presentes como agenda desde a formação dos festivais (STRINGER, 2001; TURAN, 2002). A própria escolha das cidades como sede dos festivais responde a aspectos que envolvem questões históricas, políticas e ideológicas. Stringer (op. cit) afirma que a criação do *Festival de Cinema de Berlim (Berlinale)* deve ser considerada como parte da estratégia cultural da Guerra Fria, planejada como vitrine de glamour e efervescência da parte ocidental da Alemanha, como forma de provocação a Berlim Oriental. Da mesma forma, o *Festival de Pusan* foi criado como uma espécie de resposta ao

festival mais antigo de Hong Kong, como forma de sinalização da recuperação da vitalidade da indústria cinematográfica sul-coreana.

Por outro lado, os festivais funcionam como uma rede, formando um circuito em si, com uma série de eventos interconectados, de forma a agregar valor para sua própria rede (IORDANOVA, 2009). Harbord (2009) aponta que o circuito de festivais possui uma implícita organização. Por exemplo, os festivais possuem uma periodicidade, em geral anual, e são organizados segundo um calendário, com nuances locais e regionais, que permitem uma sequenciação dos eventos ao longo do ano e não se choquem – o *Festival de Berlim* acontece em fevereiro de cada ano; Cannes, em maio; Veneza, em agosto. Além disso, os festivais obedecem a uma hierarquia informal, dividindo-os em níveis (“A”, “B”, etc.), de modo que os eventos de hierarquia menor acabam sofrendo uma influência dos maiores, visto que os que optam pelo ineditismo têm sua seleção de filmes mais restrita, e outros optam por reverberar as opções dos primeiros, selecionando filmes que se destacaram nestes eventos. Ou seja, os festivais competem entre si, desenvolvendo estratégias negociais para que essa competição se harmonize em termos que levem ao fortalecimento dessa rede, e não ao seu esfacelamento.

Esses aspectos fazem com que os festivais, ainda que compostos por um conjunto de forças heterogêneas, expressas por meio de uma micropolítica em que os agentes podem ter posições inclusive mutuamente conflitantes, assumam uma feição razoavelmente homogênea, formando uma rede interconectada, por meio da adoção de critérios, procedimentos e linguagens uniformes, compondo um sistema, em que os eventos se multiplicam num cenário de complementaridade e não de concorrência predatória.

Alguns autores propõem uma análise crítica do papel desempenhado pelos festivais no contexto da maior circulação de produtos, como parte do processo de globalização (HING-YUK, 2011; PALIS, 2015). Por trás de suas diferenças, os festivais contribuem para a consolidação de uma estética global, por meio de filmes que expressam os valores de um *world cinema*, com valores universais que facilitem seu trânsito entre os mercados de todo o mundo. Elsaesser (1995) faz uma provocação dizendo que a repercussão nesses festivais, por meio das premiações e estimulada pelo *buzz* da mídia e pela especulação financeira dos agentes de venda internacionais, transforma alguns dos filmes em *indie blockbusters*, como é o caso das obras de cineastas como Quentin Tarantino, Pedro Almodovar, Lars von Trier e alguns outros, que são exibidos nas salas de cinema do “circuito independente” em todo o mundo, com uma exposição massiva que não se diferencia muito das estratégias utilizadas pelas *majors* com seus *blockbusters*. Assim, se a visão tradicionalista dos festivais os

considerava como “redutos da cinefilia”, módulos de resistência da pluralidade de outras abordagens estéticas, esses autores veem um risco nas transformações no circuito dos festivais: o de contribuir, paradoxalmente, para uma certa homogeneização dos padrões estéticos, em torno de valores que autoafirmam as escolhas de um circuito endógeno e que estimulam a formação de um “mercado de filmes artísticos” que, em última instância, não entra em direto conflito mas que meramente complementa a lógica de circulação dos produtos comerciais das majors.

Em suma, a partir desse conjunto de apontamentos, extraídos no recente campo de estudos dos festivais em âmbito mais acadêmico, pretendo apontar para o fato de que os festivais são eventos com interesses e discursos heterogêneos, aderindo a uma abordagem contemporânea dos estudos dos festivais de cinema que visam a problematizar sua construção clássica como meros redutos de cinefilia, e que na verdade constituem-se como o ponto nodal de uma outra lógica de circulação, para além dos *blockbusters* lançados nos multiplexes em escala global. Os festivais de cinema formam uma rede heterogênea, mas interconectada, em que diversas agendas – políticas, econômicas, sociais, governamentais – disputam um espaço de poder.

Entendo que essa discussão é importante para contextualizar a importância dos festivais de cinema para a consolidação da nova geração de realizadores a partir dos anos 2000. Ainda que os festivais de cinema no Brasil existam desde os anos 1960, a partir dos anos 1990 houve um verdadeiro *boom* desses festivais. No entanto, esses festivais foram constituídos a partir de lógicas distintas, formando uma rede heterogênea, mas que, ainda assim, em geral, é possível afirmar que funcionaram como suporte à ideia da *retomada do cinema brasileiro*.

Por outro lado, a partir dos anos 2000, houve a formação de uma rede de novos festivais de cinema (um circuito dentro de um circuito), servindo como ponto nodal para o amadurecimento e a legitimação de outros valores em relação ao *cinema da retomada*. Os festivais tiveram importância central não apenas porque exibiram outros cânones e outros autores, alternativos ao padrão mais típico da *retomada*, mas especialmente por ocuparem esse lugar de entrecruzamento de diferentes agentes que potencializaram a formação de uma rede e propuseram uma eficácia discursiva para outra narrativa do que era o cinema brasileiro do período, oferecendo legitimidade a um conjunto de movimentos então subterrâneos e dispersos.

Para tanto, é preciso então compreender a crescente importância dos festivais de cinema a partir dos anos 1990, refletindo, de um lado, uma tendência internacional da multiplicação de eventos, e, de outro, como reflexo das transformações do cenário do circuito exibidor brasileiro, cada vez menor e concentrado. Por outro, é preciso compreender que esse circuito é naturalmente heterogêneo, a partir de forças e interesses distintos. A partir daí, é possível entender a importância dos novos festivais de cinema, como forma de sustentação e de legitimação de outros movimentos no cinema brasileiro contemporâneo.

4.2 O CIRCUITO HEGEMÔNICO DOS FESTIVAIS DE CINEMA BRASILEIRO NOS ANOS 1990: O MODELO “TAPETE VERMELHO”

Nos anos 1990, os festivais de cinema no Brasil viviam um momento de expansão e amadurecimento, formando um circuito bastante amplo e diverso. No entanto, o perfil dos principais festivais de cinema do período, liderados por Brasília e Gramado, e seguidos por um conjunto de outros festivais, como os de Pernambuco (Cine PE), Ceará, Vitória, Cuiabá, Curitiba, Florianópolis (FAM), Maranhão (Guarnicê), entre outros – estava ligado a uma fase pré-curatorial. Esses festivais funcionavam como uma espécie de circuito hegemônico, integrando um papel decisivo para a legitimação do *cinema da retomada*, ao conferir visibilidade para um ideário prescritivo sobre o cinema brasileiro do período. Em muitas medidas, o circuito dos festivais oferecia-se como complementar ao circuito exibidor, que sofria transformações que dificultavam ainda mais a penetração do filme brasileiro independente. Contando com o apoio fundamental do jornalismo cultural, que reverberava esses eventos para além de suas cidades-sede, os festivais não apenas chamavam a atenção do público para os filmes de maior repercussão, como vitrine para seu futuro lançamento comercial, mas acabavam também legitimando um projeto prescritivo para o cinema brasileiro.

Como mostramos na seção 1.5, o número de salas de cinema comerciais no país reduziu consideravelmente entre as décadas de 1970 e 1990. Em 1995, eram apenas 1.033 salas, número 2/3 inferior ao registrado vinte anos antes. A partir de meados dos anos 1990, o número de salas no país começou a aumentar progressivamente, mas num outro modelo. Os cinemas de rua passavam a ceder espaço aos *multiplexes*, com outro modelo de programação, tornando mais difícil a exibição de filmes brasileiros, em especial os de distribuidoras independentes.

Como o mercado exibidor tornava-se pequeno e concentrado, com destaque para os filmes distribuídos pelas *majors*, para a maior parte dos filmes brasileiros as mostras e festivais de cinema acabavam se tornando o principal veículo de visibilidade dessas obras, já que, como veremos na seção 4.3.1.1, o circuito de cineclubes estava esfacelado desde o final dos anos 1980. Ainda, como o custo de publicidade havia subido substancialmente no período, em especial os anúncios na televisão, a mídia espontânea adquirida nos festivais de cinema revelava-se a possibilidade para a obra chegar ao circuito comercial com uma referência artística prévia. Para os chamados “filmes médios”, que não contavam com recursos expressivos de propaganda para o seu lançamento, ou que não contavam com atores perfeitamente integrados ao modelo do *star system*, os festivais de cinema eram um ponto estratégico para que essas obras fossem mais conhecidas pelo público.

Na verdade, essa estratégia dependia da ação de outro elo complementar: o jornalismo cultural. Era a grande mídia, com suas matérias, entrevistas e notícias, a responsável por ampliar o alcance do festival para um público além da cidade em que o evento era sediado. Dessa forma, a sustentação de valores do *cinema da retomada* ocorreu por esse tripé: a política pública, que financiava obras de empresas produtoras que representavam um equilíbrio conciliatório entre participação de mercado e relevância cultural do cinema brasileiro; os festivais de cinema, que sustentavam a valoração do prestígio artístico e a suposta diversidade do cinema brasileiro; e o jornalismo cultural, que legitimava os valores desse modelo, amplificando o impacto desses eventos e mostrando que o cinema brasileiro estava se reconstituindo e que precisava existir, pois cumpria uma função social. Como afirma Garrett (2020, p.32), “defendia-se o cinema brasileiro, e não um recorte entre os vários cinemas brasileiros existentes”.

Decerto que os festivais de cinema não surgiram nos anos 1990⁵⁰. O primeiro festival de cinema no país – o *Festival Internacional de Cinema do Brasil* – foi realizado em 1954, em São Paulo, mas teve uma única edição. Os dois mais longevos festivais de cinema de filmes brasileiros a manter sua continuidade anual – o *Festival de Brasília* e o de Gramado – tiveram suas primeiras edições, respectivamente, em 1965 e 1973⁵¹. Já os dois principais

⁵⁰ Para uma excelente síntese sobre as questões bibliográficas e historiográficas sobre os festivais de cinema no Brasil, ver a tese de Mager (2019).

⁵¹ O evento surgiu em 1965 como Semana do Cinema Brasileiro. Apenas em 1967 passou a se denominar como *Festival de Brasília* do Cinema Brasileiro. O festival foi interrompido entre 1972 e 1974 devido à ditadura militar. Ver Mager (op. cit) e, para mais detalhes, Caetano (2007).

festivais internacionais de cinema no país – a *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo* e o *Festival do Rio*⁵² – iniciaram suas atividades em 1977 e 1985.

No entanto, é justamente a partir dos anos 1990 que o número de festivais de cinema realizados no país cresceu consideravelmente. A redemocratização contribuiu para uma reorganização dos eventos e atividades culturais ao longo de todo o país. Além disso, a Lei Rouanet, em conjunto com instrumentos estaduais e municipais que surgiam nesse período, tornou-se uma fonte de financiamento sólida para os eventos culturais.

A partir de meados dos anos 1990, intensificado no início dos anos 2000, os festivais de cinema deixaram de ter uma influência isolada e formaram um circuito. Em abril de 2000, foi criado o *Fórum dos Festivais*, uma associação de organizadores de eventos audiovisuais com o intuito de “fortalecer o circuito brasileiro de eventos audiovisuais, lutar pela melhoria das suas condições de viabilidade, estimular a busca pela excelência na execução dos projetos, promover ações de divulgação da importância dos festivais e interagir com todos os segmentos da chamada cadeia produtiva audiovisual.” (LEAL E MATTOS, 2008). Assim, nos anos 1990 começaram a se estabelecer no circuito dos festivais eventos em cidades como Recife (*Cine PE*), Ceará (*Cine Ceará*), Teresina (*Festival de Vídeo de Teresina*), Natal, Cuiabá, Vitória, Florianópolis (*FAM – Florianópolis Audiovisual Mercosul*), Tiradentes, entre outras. Nesse caso, em conjunção com uma tendência mundial (Berlim, Cannes, Veneza), como já comentamos, as cidades (ou estados) estavam presentes no próprio título do festival.

Além disso, começaram a surgir festivais segmentados, com características específicas, como os dedicados a gêneros cinematográficos, como a animação (*Anima Mundi*) e o documentário (*É tudo verdade*), além de nichos, com recortes específicos, como o *Mix Brasil (Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual)*, o *Festival Brasileiro de Cinema Universitário (FBCU)* ou o *Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental (FICA)*, ou ainda, os especialmente dedicados ao formato do curta-metragem, como o *Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro (Curta Cinema)* e o *Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo (Kinoforum)*.

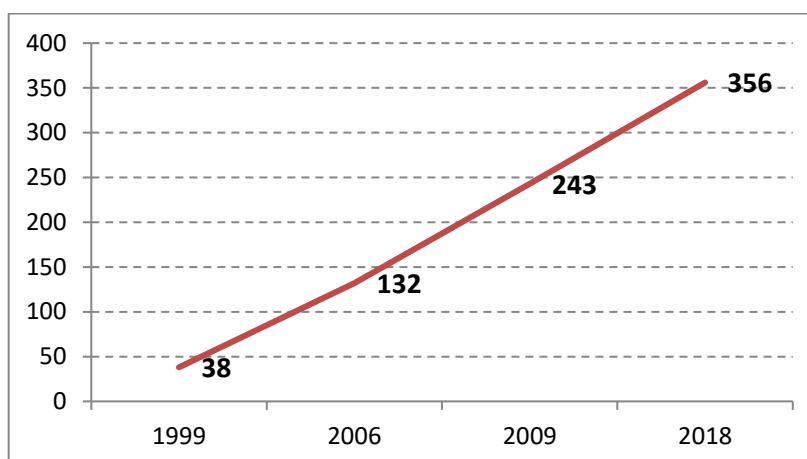
⁵² O Festival do Rio nasceu da junção entre dois eventos, a *Mostra Rio – Mostra Internacional do Filme* e o *Rio Cine Festival*, ocorrida em 1999. Os antecedentes do evento, no entanto, podem ser identificados na *Mostra Banco Nacional de Cinema*, organizada por Adhemar Oliveira e a equipe do Grupo Estação entre 1989 e 1995, que passou a se chamar *Mostra Rio*. Já o *Rio Cine Festival* começou em 1985, organizado por Walkíria Barbosa. Considerarei, portanto, a origem do *Festival do Rio* o ano de 1985, ainda que o evento tenha assumido este nome apenas em 1999. Para mais detalhes sobre o *Festival do Rio*, ver a tese de Mattos (2018).

Tetê Mattos (2013) aponta para o cenário de diversificação na natureza dos festivais de cinema no Brasil ao longo de década de 2000. Os festivais não são exclusivamente espaços de exibição, promoção e difusão de filmes, formando novas plateias para o cinema brasileiro, mas também incorporam outras ações, como as de formação (qualificando profissionais do setor, especialmente em regiões que não contam com cursos formais ou escolas de cinema) e de preservação (viabilizando a restauração de filmes ou despertando a atenção para tais questões). Os festivais também desenvolvem ações ligadas à reflexão (com a realização de debates ou de publicações) ou à articulação política (promovendo encontros com entidades do audiovisual e organismos públicos). Ou ainda, na formação de mercados, na compra e venda de filmes e realização de negócios de coprodução ou outros arranjos de financiamento.

Assim, segundo a autora, os festivais se diferenciariam por seus perfis (temático, universitário, infantil, ambiental, documentário, etc.), por seus objetivos (reflexão, difusão, mercado, turismo, questões sociais, etc.), por sua organização (produtores independentes, empresários do setor cultural, organizações não governamentais, prefeituras, estado, etc.), pelas formas de financiamento (públicas, privadas, internacionais), pela programação (obras inéditas, obras brasileiras, obras internacionais, curtas-metragens, etc.), entre diversas outras categorias possíveis.

O circuito de mostras e festivais de cinema no Brasil permanece em contínuo crescimento. Segundo Leal e Mattos (2008), enquanto em 1999 foram realizados apenas 38 eventos, o número cresceu para 132 eventos em 2006, sendo 22 deles em sua primeira edição e apenas 30 eventos em pelo menos sua décima edição. Entre 2006 e 2009, a rede de festivais quase dobrou em apenas três anos (de 132 para 243 eventos). Corrêa (2018), em importante estudo que realiza um extensivo mapeamento dos festivais de cinema no país, mostra a realização de 356 eventos em 2018, sendo que 70 deles em sua primeira edição.

Gráfico 1 – Festivais de cinema por ano de realização (1999-2018)



Fonte: Leal e Mattos (2008); Correa (2018)

O circuito de festivais se multiplicou e se diversificou, especialmente a partir de meados dos anos 2000. No entanto, em sua fase inicial de expansão, a partir dos anos 1990, a configuração dos festivais de maior prestígio e destaque no interior dessa rede estava primordialmente voltada a conferir visibilidade para os longas-metragens brasileiros que eram produzidos pelas leis de incentivo fiscais, segundo os valores que norteavam a ideia de *cinema da retomada*. Os festivais acabaram funcionando como elo estratégico para a promoção dos filmes numa etapa anterior ao lançamento comercial no circuito exibidor, contando com o fundamental apoio do jornalismo cultural, tornando-se difusores do ideário do *cinema da retomada*.

Em meados dos anos 1990, os primeiros longas-metragens brasileiros finalizados mediante os novos mecanismos estatais de fomento tinham consideráveis dificuldades para seu lançamento comercial, já que as principais distribuidoras estabelecidas no mercado eram as *majors*, e havia raras distribuidoras independentes. A saída acabou sendo a distribuição pela recém-criada *RioFilme*, mas que enfrentava as dificuldades por ser uma distribuidora pública, em esfera municipal⁵³. Dessa forma, os festivais de cinema acabaram formando um verdadeiro circuito alternativo à exibição comercial, conferindo visibilidade a esse conjunto de filmes. Tornava-se, então, a principal vitrine para que os formadores de opinião, especialmente a mídia impressa, destacasse a importância social do cinema brasileiro. Entendo, portanto, o aumento do número dos festivais de cinema nesse período como parte dessa estratégia dupla: em primeiro lugar, conferir visibilidade ao cinema brasileiro, em especial em cidades fora do eixo Rio-São Paulo, em que esses filmes tinham muitas

⁵³ Sobre uma análise do perfil da distribuição de filmes brasileiros nos anos 1990 e 2000, ver Ikeda (2015)

dificuldades para serem vistos, dadas as características do mercado exibidor da época; e, de outro lado, a formação de um circuito que conferia legitimidade às políticas públicas para o desenvolvimento do audiovisual brasileiro, como comprovação de sua capacidade artística e técnica. Ou seja, os festivais de cinema foram o ponto nodal de legitimação dos valores que formaram o chamado *cinema da retomada*. Os festivais de cinema geravam um burburinho, reverberado pelo jornalismo cultural, atuando como suporte para a legitimação do cinema brasileiro, e, no caso dos filmes mais bem sucedidos, também como plataforma de divulgação dos filmes brasileiros para o posterior lançamento no circuito comercial.

Desse modo, a legitimação do *cinema da retomada* ocorria por uma complementaridade entre a repercussão comercial e a artística. O número de ingressos vendidos no mercado de salas de exibição era o indicador para avaliar o sucesso dessas políticas quanto à reocupação do mercado interno e a reconciliação do cinema brasileiro com seu público. De outro lado, de forma complementar, os festivais de cinema e a crítica cinematográfica por meio do jornalismo cultural legitimavam a importância social do cinema brasileiro, corroborando novos cânones que reforçavam seu prestígio artístico.

Como a mídia impressa se concentrava nos lançamentos de fim-de-semana, ou então em grandes eventos com a presença de personalidades da indústria do entretenimento, os festivais de cinema revelaram-se a oportunidade para o perfil de matérias do jornalismo cultural, que, como vimos, sofreu intensas modificações nesse período. O espaço antes ocupado por críticas de perfil mais reflexivo passava a ser ocupado com a cobertura de eventos, com matérias e notícias sobre os bastidores, entrevistas com atores e o processo de produção dos filmes.

Dessa forma, boa parte dos festivais de cinema assumia uma configuração que se adequava ao perfil do jornalismo cultural, de forma a que o evento ganhasse mais visibilidade. O espaço conferido nos grandes veículos de imprensa era um dos principais meios de valorizar o festival, tornando-o assim mais atrativo para as empresas que patrocinavam o evento por meio de recursos da Lei Rouanet, ou mesmo conferia palanque e holofotes para os políticos dos estados e prefeituras que também apoiavam o evento. Com isso, muitos festivais de cinema sofreram problemas análogos aos do jornalismo cultural: deixaram o seu lado primordialmente reflexivo para atrair a audiência, buscando lotar as sessões presenciais e especialmente gerar matérias nos principais veículos de imprensa.

Ao mesmo tempo, os festivais não poderiam estar pautados simplesmente na seleção de filmes que representavam sucessos de bilheteria. Era preciso manter o seu prestígio

artístico, como forma de mostrar à sociedade a importância cultural do cinema brasileiro para despertar questões relevantes do seu tempo. O circuito de festivais funcionava, como vimos, de forma complementar às obras que visavam exclusivamente à performance comercial, sem envolver um circuito de valoração artística, e que eram diretamente lançadas no circuito comercial sem exibição prévia no circuito de festivais. Ou seja, o cinema não era apenas um produto integrado à lógica comercial da indústria do entretenimento, mas os filmes também despertavam valores artísticos e sociais relevantes, ao expressar “um país que olhava para dentro de si”. Os paradoxos da seleção de filmes dos festivais de cinema revelavam-se ao buscar esse equilíbrio muitas vezes improvável, entre o comercial e o artístico, entre os padrões de comunicabilidade e sua relevância cultural.

Esses paradoxos buscavam ser sintetizados por meio de um discurso em torno da ideia de “diversidade” – havia espaço no cinema brasileiro para filmes com perfil mais comercial e outros com perfil mais artístico. Ou ainda, para a seleção de “filmes médios”, a busca por um meio-termo que expressasse um equilíbrio intermediário precário entre as noções de alta e baixa cultura, como afirmavam os textos do editorial da *Contracampo* (Valente, 2000a e Gardnier, 2000).

É preciso observar que, no período entre o fim da década de 1990 e os primeiros anos da década de 2000, o modelo de apoio estatal à produção cinematográfica ainda não estava plenamente consolidado. As leis de incentivo fiscal revelavam não serem instrumentos suficientes para que a participação de mercado do cinema brasileiro se mantivesse numa trajetória sustentável de pelo menos dois dígitos. Havia uma sensação de crise, com a redução na captação de recursos, devido às crises econômicas do final dos anos 1990, reduzindo a capacidade de aporte de recursos pelas empresas. O *Congresso Brasileiro de Cinema* (CBC) em 2000, liderado por Gustavo Dahl, reuniu um conjunto de produtores, distribuidores e exibidores em torno de uma “repolitização” em prol do cinema brasileiro (CESARIO, 2000). Se os festivais eram um ponto de encontro entre os agentes da indústria cinematográfica, nesse período, seu papel passou a se dedicar mais quanto à articulação política em torno da expansão dos mecanismos de incentivo estatais à produção do que propriamente o de aprofundar um debate em termos estéticos ou conceituais. Os traumas dos atos do Governo Collor transformaram a maior parte dos festivais de cinema em “discursos oficiais de defesa” (vitrines da relevância cultural e da importância da sobrevivência do cinema brasileiro) e, de outro, na proposição de uma agenda política, sobre os modelos de participação estatal na indução do desenvolvimento do setor.

Como exemplo, podemos citar o seminário intitulado *Cinema brasileiro hoje*, realizado como parte da programação do *Festival de Brasília* em 1998. Contando, em sua abertura, com a presença de mais de 300 participantes entre profissionais de cinema, imprensa e autoridades, espremidos na *Sala Alberto Nepomuceno* do *Hotel Nacional de Brasília*, improvisada como auditório, o Seminário foi um espaço político para repolitizar o cinema brasileiro, com uma agenda de debates sobre o “Estado e o mercado” (Sevá, 2010). Esse seminário foi passo fundamental para a realização do *III Congresso Brasileiro de Cinema* (CBC) dois anos mais tarde que, por sua vez, foi a primeira semente para a criação da *Agência Nacional do Cinema* (Ancine) em setembro de 2001. Como preparação para o *III CBC*, os festivais de Curitiba, Ceará e novamente Brasília, nas edições de 1999 e 2000, foram espaços fundamentais para consolidar a agenda política do momento.

Dessa forma, é possível elencar algumas características em comum da rede de festivais hegemônicos que se desenvolveram a partir dos anos 1990, legitimando os valores de *cinema da retomada*. A ênfase na presença de convidados e a participação da mídia do entretenimento, com influências da moda e do colunismo social, fizeram com que esses eventos ficassem conhecidos como o modelo “tapete vermelho”:

- presença na seleção de filmes de narrativa linear sem grandes inovações estéticas, de maior apelo comercial e modelos clássicos de comunicabilidade, com um *star system* de atores da teledramaturgia;
- documentários de perfil clássico ou transparente (em quantidade escassa, sem grande destaque na programação, exibidos primordialmente para cobrir uma “cota defensiva”) selecionados pela relevância social do tema ou pelo carisma e importância dos entrevistados em detrimento de novas estratégias de abordagem;
- preferência para filmes com modelos oficiais mais estruturados de produção, com filmes com captação de recursos e realizados por empresas produtoras consolidadas;
- preferência ou exclusividade para obras finalizadas em 35mm, inclusive para curtas-metragens;
- debates sobre os filmes realizados no hotel principal do evento, na manhã seguinte após a exibição, sem a presença do público mas concentrada em profissionais da imprensa, estruturados como coletivas de imprensa para

divulgação do filme e para sessão de fotos com o elenco, em vez de um debate mais aprofundado sobre as premissas estéticas da obra;

- perfil da assessoria de imprensa, conferindo facilidade de acesso para cobertura do evento para jornalistas de veículos midiáticos de maior expressão (televisão, jornais e revistas impressos, etc.), em detrimento dos críticos especializados;
- homenagens a atores da teledramaturgia sem grande expressão artística no cinema, cujo maior objetivo era a expressão midiática;
- debates (quando ocorriam) voltados para homenagens (em tom nostálgico ou meramente vinculado ao passado como patrimônio) ou questões de política pública e organização do setor enquanto classe, em detrimento das questões estéticas.

Nesse modelo, o jornalista selecionado para cobrir o evento realizava uma abordagem mais próxima à cobertura de um evento, como se representasse em última instância “a divulgação de uma festa em apoio à sobrevivência do cinema brasileiro” do que propriamente a de um crítico especializado que poderia promover uma análise distanciada do festival, inclusive colocando em crise ou em perspectiva suas escolhas. No primeiro caso, o máximo de discordância que poderia haver seria a de uma polêmica, com certo sensacionalismo criado para “vender jornal”: um filme vaiado pelo público, uma declaração bombástica de um cineasta, uma ação política da classe contra o governo, as discordâncias em torno da premiação, etc. As coberturas estavam mais próximas das estratégias do colunismo social do que propriamente da crítica cinematográfica. Em suma, os festivais estabelecidos acabaram sendo muito mais um locus de promoção de uma certa imagem do cinema brasileiro do período do que propriamente um espaço de interlocução entre rumos estéticos e propostas de linguagem.

4.2.1 As distorções da hierarquização por bitolas

A configuração dos festivais de cinema nos anos 1990 dificultava o acesso de filmes dos jovens realizadores, cujas obras possuíam outros valores de produção e estéticos em relação ao *cinema da retomada*. Um dos aspectos que denota o descompasso do então existente circuito dos festivais em relação às transformações nos modos de produção a partir

da virada do século se expressa por meio da ênfase na bitola cinematográfica, com a preferência pelo 35mm em detrimento dos formatos digitais de exibição.

Como já afirmamos, havia uma implícita associação entre o desejo de profissionalização da produção com sua qualidade técnica. Era preciso evidenciar ao público e à sociedade que o cinema brasileiro era “bem feito” e de “bom gosto”. A qualidade técnica passava também pelas bitolas de produção, com a preferência para o filme em 35mm, formato padrão utilizado pelo circuito comercial de exibição.

Mas, como vimos, o período do início dos anos 2000 foi de mudanças nos modos de produção, com a introdução do digital. No entanto, o circuito dos festivais privilegiava, em suas sessões competitivas, as obras exibidas em película 35mm. Gostaria de refletir mais sobre esse ponto, pois, por trás de uma mera diferenciação de bitolas, revela-se, para além de questões técnicas ou tecnológicas, uma barreira de entrada para a maior exibição de um cinema brasileiro com outros valores em relação ao *cinema da retomada*.

A adoção da bitola 35mm como formato prioritário de exibição nos remete à estratégia de estruturar o circuito como meio de visibilidade para o futuro lançamento comercial, já que o circuito de exibição, até meados dos anos 2000, numa etapa anterior à digitalização das salas de cinema, era totalmente dominado pela exibição em 35mm.

Por outro lado, essa mesma lógica era também aplicada aos curtas-metragens. No entanto, com o avanço da produção digital e sua ausência do circuito comercial a partir dos anos 1990⁵⁴, realizar um curta-metragem em 35mm possuía muito mais desvantagens do que vantagens. Não obstante, a lógica de programação do curta-metragem nos principais festivais de cinema do país seguia os mesmos padrões normativos do longa, replicando, ainda que em menor escala (ou seja, numa adaptação de grau e não de natureza), os anseios de profissionalização, artesanato técnico e “bom gosto”, como se o curta-metragem fosse uma mera “escola”, etapa de aprendizado para se comprovar que se sabe fazer corretamente e assim subir a degraus mais avançados, e não um formato com suas características próprias e autônomas.

Assim, as sessões de curta-metragem eram divididas segundo a bitola de finalização das obras: sessões compostas exclusivamente por curtas finalizados em 35mm, outras em

⁵⁴ A exibição de curtas-metragens (em 35mm) no circuito comercial brasileiro nos anos 1970 e 1980 era assegurada com a chamada “lei do curta”, que estabelecia a obrigatoriedade de exibição do curta-metragem brasileiro como complemento às sessões de longa-metragem, nacional ou estrangeiro. No entanto, após os atos de desregulamentação do Governo Collor, houve uma controvérsia jurídica sobre sua permanência, de modo que os exibidores acabaram excluindo a programação desse formato no circuito comercial brasileiro. Ver Ikeda (2019b).

16mm, outras em super-8mm, e finalmente outras em vídeo. Ou seja, de acordo com essa lógica, um curta em vídeo não poderia ser programado na mesma sessão de um curta em 35mm. Estabelecia-se, portanto, uma hierarquia entre obras a partir de sua bitola. Nessa hierarquia, estava implícita uma elitização, já que, com a escalada dos custos laboratoriais relativos à película a partir dos anos 1980 (em especial a desvalorização da moeda nacional frente ao dólar, já que os insumos eram, em sua grande maioria, importados), tornava-se muito mais cara a produção de um curta em 35mm em relação a uma obra em vídeo. Os curtas filmados e finalizados em 35mm eram, em sua imensa maioria, viabilizados por editais nacionais ou regionais (estaduais ou municipais), ou, em alguns casos, pela captação de recursos pelas leis de incentivo fiscais. Assim, no seu próprio modelo de financiamento, a produção de curtas em 35mm replicava o modelo da produção hegemônica de longas. Com tamanha dificuldade em captar recursos para um curta em 35mm, formou-se a ideia que era preciso “não arriscar”: os curtas em 35mm exibidos nos grandes festivais eram obras de formato narrativo mais linear, ou seja, “corretos” seja em termos técnicos ou estéticos, ou seja, que se adequavam aos padrões do circuito e não que os desafiavam.

A própria programação de curtas nos principais festivais incentivava essa relação, quando, em muitos casos, os curtas em 35mm eram programados na mesma sessão que os longas, na vitrine principal do festival. Por outro lado, os curtas finalizados em outras bitolas eram programados à parte, em sessões próprias, em horários e locais menos privilegiados em relação às obras finalizadas em 35mm.

Se o curta-metragem era o típico formato de experimentação de linguagem, ou seja, de maior risco, e uma natural plataforma de lançamento de jovens e inquietos cineastas, o curta em 35mm passou a ser um elemento acessório na cadeia de legitimação do filme brasileiro, com uma diferença de grau, e não de natureza em relação aos longas-metragens.

4.2.1.1 Estudo de caso: programação do Festival de Brasília 2005

Como exemplo da primazia da película 35mm e a hierarquização por bitolas, vou apresentar como caso ilustrativo a programação do *Festival de Brasília* de 2005. Qualquer outro ano poderia ser escolhido, sem grandes diferenças significativas. O ano de 2005 foi escolhido simplesmente pelo acesso a um catálogo impresso do evento, contendo toda a programação detalhada.

No *Festival de Brasília*, eram programados longas-metragens apenas em 35mm, não sendo aceita outra bitola de exibição. No caso dos curtas-metragens, apenas em 35mm ou 16mm – obras em vídeo ou em super-8mm não eram aceitas.

No ano de 2005, o *Festival de Brasília* foi realizado entre os dias 22 e 29 de novembro. As Mostras Competitivas aconteciam durante seis dias, entre os dias 23 e 28/11, já que o primeiro dia (22/11) era reservado à abertura do evento, e o último (29/11), à premiação. A *Mostra Competitiva 35mm* era realizada, portanto, entre os dias 23 e 28/11, no palco principal do evento, o *Cine Brasília*, com primeira sessão às 20:30 e reprise às 23:30. Cada sessão era composta de dois curtas e um longa. Assim, a Mostra era composta ao total por seis sessões, contendo, ao todo, seis longas e doze curtas, todos exibidos em 35mm. A programação misturava obras por gênero, contendo ficções, animações e documentários. Em 2005, entre os seis longas, todos eram de ficção, com a exceção de um único documentário: *À margem do concreto* (2005), de Eduardo Mocarzel, captado em digital e finalizado em película 35mm.

Já a *Mostra Competitiva 16mm* (apenas de curtas) era realizada em menos dias (4 dias, entre os dias 24 a 27/11) e sediada em outro espaço e horário: na *Sala Martins Pena*, no *Teatro Nacional Cláudio Santoro*, às 15h. Ou seja, em local e horário bem menos privilegiados que a Mostra 35mm, considerada, portanto, como mostra principal. Foram exibidos nessas quatro sessões, 19 curtas-metragens em 16mm.

O *Festival de Brasília* não aceitava a inscrição de obras finalizadas em vídeo, sejam longas ou curtas-metragens. O longa dirigido por Mocarzel foi gravado em vídeo, mas precisou incorrer no processo de transfer para ser exibido no festival em uma cópia 35mm.

4.2.2 Conflitos entre a “nova crítica” e os festivais: os casos de Gramado e Paulínia

Os festivais de cinema também competiam entre si, e precisavam formar, para a opinião pública, ou seja, para o público e a crítica especializada, uma imagem sobre o prestígio artístico de suas obras selecionadas. Portanto, os eventos tentavam se equilibrar diante desse paradoxo: atender às demandas da indústria do entretenimento mediada pela cobertura dos veículos massivos de imprensa, de modo a atrair público para as sessões e para justificar para seus patrocinadores a visibilidade do evento, e, ao mesmo tempo, buscar selecionar diretores e obras que conferissem prestígio à sua edição.

Os festivais estabelecidos procuravam estabelecer um perfil de seleção que combinava filmes de suposto apelo comercial, capazes de atrair a atenção da mídia, mas também obras de perfil mais autoral, de forma a buscar reforçar seu caráter artístico. Essas contradições se infiltravam por dentro das opções dos festivais, tornando-os muitas vezes um mero amontoado de filmes, sem maior coesão, sem um perfil curatorial claramente estabelecido.

Entendo, portanto, que não havia uma preocupação em estabelecer um recorte curatorial propriamente dito, mas uma forma de seleção de viés eminentemente conciliatório que buscava equilibrar as diversas tendências, muitas vezes conflitantes, em torno de uma imagem confortável do que seria o cinema brasileiro da retomada, expressa por uma suposta ideia de “diversidade”.

Muitos exemplos nesse sentido poderiam ser citados para espelhar a crise de identidade desses eventos. Em 2008, o *Festival de Gramado* investiu no prestígio autoral ao realizar uma homenagem ao cineasta Julio Bressane pelo conjunto de sua obra. Ao receber o prêmio, Bressane se disse surpreso por ser homenageado por um evento que nunca havia selecionado nenhum de seus filmes. Usou a ironia, ao afirmar que se tratava de um festival “novo”, ainda que Gramado seja um dos mais antigos e tradicionais festivais do cinema brasileiro.

"Estou muito honrado em receber essa homenagem de um festival novo como Gramado, pois considero que está nascendo um novo festival com essa nova direção, estão tirando ele da cova. No anterior, sempre fui muito mal tratado, nunca me receberam bem". (MARGARIDO, 2008).

No ano seguinte, a principal homenageada do evento foi ninguém menos que Maria da Graça Meneghel, a Xuxa, mais conhecida como apresentadora de programas infantis na televisão do que por seu mérito artístico no cinema. Xuxa protagonizou diversos filmes com grande desempenho de bilheteria, mas sua escolha como homenageada está evidentemente mais relacionada à repercussão midiática da homenagem, em relação à contribuição artística de sua trajetória no cinema. Emocionada, a atriz-apresentadora declarou no palco principal do festival, sob uma chuva de flashes:

"Sou povo. Sou suburbana. Nunca imaginei que pudesse chegar aqui. Fico feliz que os preconceitos tenham sido superados e por nunca ter perdido a simplicidade do meu coração. Não me arrependo de dizer que sou louca, sou povo e sou vencedora" (G1, 2009)

O *Festival de Paulínia*, criado com a ambição de transformar-se numa plataforma de destaque para o cinema brasileiro, organizou-se em meio a inúmeras contradições, espelhando

a ausência de um projeto curatorial consistente em torno da seleção de filmes, coordenada pelo crítico Rubens Edwald Filho, com grande trânsito entre os principais veículos de imprensa, especialmente a televisão. No mesmo ano em que foram exibidos filmes de prestígio como *Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho, ou *No meu lugar* (2009), de Eduardo Valente, que havia sido exibido no Festival de Cannes, houve também filmes bastante atacados pela crítica especializada. Exemplo máximo foi a seleção de *Destino*, dirigido por Moacyr Góes, produzido por Diler Trindade (o mesmo produtor dos filmes da Xuxa), e protagonizado por Lucélia Santos, uma coprodução entre Brasil e China cujo objetivo pareceu, para muitos, o de apenas promover o turismo e o comércio entre os dois países.

Foi a oportunidade para a “nova crítica” manifestar sua profunda indignação e revolta contra o critério de seleção de filmes de grandes festivais de cinema que contam, inclusive, com recursos públicos para sua organização.

Vejam, por exemplo, dois exemplares de textos da geração dos “novos críticos”, veiculada exclusivamente na *internet*.

Marcelo Miranda (2009c), do site Filmes Polvo:

Um festival de cinema tem responsabilidades. Ele é, ao mesmo tempo, o retrato da produção de um determinado período e a visão sobre o tipo de arte que o evento busca para si e também na relação com quem se submete a ele. No post abaixo, comentei meio apressadamente uma certa falta de olhar de festivais brasileiros, em suas respectivas últimas edições, para com algum cinema que não seja meramente ilustrativo ou "bonito".

Pois na noite de sábado, dia 11, o II Festival de Paulínia deixou explícito o que já estava sendo configurado desde o dia da abertura: a disposição em dar espaço a filmes "de projeto", em vez de filmes "de cinema". A exibição do catastrófico *Destino*, de Moacyr Góes, levou às raias do inacreditável a capacidade de um evento cinematográfico não se levar a sério. Gastar linhas aqui simplesmente falando mal do filme seria perda absoluta de tempo e espaço: se um projeto como esse não tem qualquer tipo de cuidado minimamente artesanal, incluindo aí o descaso com narrativa, estética, ambientação, elenco, montagem, roteiro e qualquer outro elemento formador de um filme - um bom ou um mau filme, mas um filme -, então destroçá-lo numa crítica se torna irrelevante diante da mendicância primal daquilo que nos é mostrado na tela.

Porém, a omissão não deve acontecer quando se tem um festival como Paulínia, que se quer relevante, mas permite, num limitado universo de apenas seis longas de ficção em competição, um trabalho como *Destino* estar entre os selecionados. A relação com o filme é algo que ultrapassa o gosto, os parâmetros ou a formação do crítico ou do espectador: sob todo e qualquer aspecto, *Destino* é indefensável.

Francis Vogner dos Reis (2009), da Revista *Cinética*

Não é preciso esforço para identificar o desastre. *Destino*, filme assinado por Moacyr Góes, foi o momento em que a política do festival foi escancarada sem pudor. Tudo é fake e explícito. Na falta de uma definição

melhor, o filme tem uma "não estrutura" semelhante aos *soft porns* da série Emmanuelle (que conjuga blocos de ação com cenas de cidades exóticas) exibidos pelo *Cine Privé* na Bandeirantes. Tem ainda uma longa seqüência de merchandising, reviravoltas burlescas, erros de continuidade, atriz tropeçando em cena, etc. *Destino* tem quatro roteiristas e oito montadores. Já Moacyr Góes não estava e sequer foi citado na apresentação pelos produtores Lucélia Santos e Diller Trindade.

Não convém fazer digressões aqui sobre *Destino*, falar dele em termos estéticos. Seria fazer troça, chutar cachorro morto, pois é um filme que já nasceu derrotado, enquanto muitas vezes em um festival engole-se gato por lebre como *Caro Francis* e *À Deriva*. Esses filmes seriam, segundo o "bom senso", ao menos respeitáveis porque "bem realizados". Como a denúncia do óbvio é a medida da hipocrisia, *Destino* ganha o título de mostrengo do festival, o que em certo aspecto não deixa de ser verdade (já que a sessão gerou gargalhadas do início ao fim), mas é muito cômodo se indignar com sua presença em um festival que carece de conceito e tem critérios obscuros na escolha dos filmes. O fato é que este não responde a um padrão (qualquer um) de qualidade artística. O mais difícil é entender que a escolha desse filme não foi uma exceção, um acidente. Faz parte de uma política do festival, clara desde seu início.

Com exemplos como esse, a "nova crítica" foi manifestando aos poucos seu descontentamento com o circuito estabelecido de festivais. Não se tratavam, portanto, apenas de casos isolados: eles eram o sintoma de uma crise maior, envolvendo os festivais como um todo.

Alguns exemplos:

Marcelo Miranda (2009a), na *Filmes Polvo*, já manifesta no título *O que acontece com nossos festivais?*, sua insatisfação com os festivais de cinemas como rede.

A modorra tem dominado os festivais de cinema brasileiros quase como um todo. Tenho rodado por vários deles ao longo do ano, e a impressão é de que o conflito, o choque, o encantamento possível de ser proporcionado por um filme tem dado lugar a brigas de alcova, curadorias comprometidas com outros elementos que não o cinema, festas e coquetéis incessantes, debates marcados por muita informação e pouca reflexão (as mesas têm se tornado bancadas para os realizadores desfiarem todo o processo de concepção dos filmes, tornando tudo uma espécie de revista de bastidores administradas por via oral) e - certamente o mais grave - filmes pouco estimulantes a quem busca algo maior que o feijão-com-arroz ou o "bem realizado".

Não se questiona, aqui, a qualidade técnica dos filmes. *À Deriva*, de Heitor Dhalia e longa inaugural de Paulínia, é impecável - e, muito por isso, quase insuportável na obsessão em parecer artístico, delicado, sensível, fofinho. Faltam, no geral de vários dos festivais recentes, ousadia, risco, afrontamento. Faltam sacudidas que espantem o marasmo estético e narrativo. É preciso parar de ter medo ou de se acomodar nas facilidades de um tema "relevante" ou passível de condescendência.

Assim foi o texto de apresentação de Miranda (2009b) sobre o Festival, em sua edição do ano de 2009.

Estou no *II Festival Paulínia de Cinema*. A abertura se deu na noite de quinta-feira, em que o menos importante pareceu ser o filme (no caso, *À Deriva*, de Heitor Dhalia). Tapete vermelho, trajes de gala, hall de entrada da sala de exibição repleto de gente empedernida cujo interesse maior devia ser apenas estar ali e aparecer nos flashes (não à toa, os fotógrafos que lá estavam apenas viravam suas câmeras para quem estivesse devidamente trajado para a ocasião). (...)

Destaque para a performance de um grupo de crianças, ora fantasiadas de dançarinas à Bob Fosse, ora com roupas de bichinhos que as faziam parecer as crianças protagonistas dos comerciais da Parmalat. Enquanto os (supostos) grã-finos passavam pelo tapete, a turma da dança se apresentava num palco ao lado, se esforçando para parecer dentro do compasso.

Esses exemplos, entre diversos outros que poderiam ser relacionados, mostram como a jovem geração da crítica, baseada na *internet*, conferiu legitimidade para o cenário da criação de novos festivais de cinema com outros modelos curatoriais, ao apontar para os paradoxos e para a crise dos então estabelecidos festivais de cinema no país. Esses textos são importantes porque apontam as limitações não apenas das obras exibidas isoladamente mas direcionam suas críticas ao próprio evento, ou seja, deslocam o alvo das obras em si para questões voltadas à curadoria.

4.2.3 “Menos glamour, mais cinema”: o caso do Cine PE

Não era apenas a crítica de cinema que se insurgia contra as arbitrariedades dos festivais. Muitas vezes, os realizadores se reuniam com a comissão organizadora do evento para expor suas divergências, seja em relação à seleção e programação ou mesmo quanto às condições de projeção dos filmes ou de facilidades para seus convidados. Isso acontecia seja por meio de lobbies individuais, nos bastidores, seja por meio das associações de classe, de uma forma mais transparente e organizada. No entanto, em alguns casos as distorções eram tamanhas que os realizadores começaram a levar o debate para a esfera pública, utilizando como ponte o jornalismo cultural, interessado em polêmica.

O caso mais explícito dessa divergência entre realizadores e festivais de cinema se expressou no *Cine PE* – o mais tradicional evento de cinema de Pernambuco, que passara a ser organizado por Alfredo Bertini, um empresário até então sem muita tradição no meio cultural da cidade.

O acirramento entre o evento e a classe audiovisual de Pernambuco, em especial o grupo de novos realizadores, foi crescendo ao longo dos anos. O setor criticava o festival pela ênfase num evento em que o “glamour” acabava deixando o cinema em segundo plano. Ainda, questionavam o evento sobre o pouco espaço oferecido para o cinema realizado no estado, programado em sessões e horários desprivilegiados.

A contínua falta de interlocução do principal evento do estado com os realizadores audiovisuais pernambucanos culminou numa manifestação na cerimônia de encerramento do *Cine PE* da edição de 2011. Ao ser anunciado um prêmio na categoria curta-metragem, um conjunto de realizadores pernambucanos subiu ao palco e estendeu uma grande faixa com os dizeres “menos glamour, mais cinema”. Entre eles, estão alguns dos cineastas de destaque dessa cena, como Marcelo Pedroso e Marcelo Lordello. Um texto lido por um dos realizadores expôs as divergências em relação ao evento.

Representando uma nova geração que tem apresentado filmes interessantes, o grupo pediu “menos homenagens políticas”, “que a Mostra Pernambuco seja integrada de verdade na programação”, “que os curtas tenham a projeção respeitada” e que “a programação respeite os filmes e não faça repartições para segurar o público”. (AUGUSTO, 2011a)

O crítico Heitor Augusto se expressou de forma mais aberta em seu *blog* pessoal, reverberando o acontecimento como um sinal de união dessa geração de realizadores. É interessante observar que realizadores já consagrados do cinema pernambucano, como Lírío Ferreira, Cláudio Assis e Paulo Caldas, entre outros, não estavam presentes e não se manifestaram sobre o episódio, optando por não criar atritos com o evento. O protesto, então, marca uma posição da nova geração de realizadores do estado, que critica o perfil do festival local em torno do modelo “tapete vermelho”, ao mesmo tempo que afirma a vontade de ocupar esse campo com seus filmes.

O sentimento é esse: a gente vê *Um Lugar ao Sol* despertar reações raivosas ou apaixonadas na *Mostra de Tiradentes*, *Recife Frio* conquistar os espectadores de Brasília, e muitos outros curtas e longas criarem possibilidades de diálogo com outros festivais. Mas não se vê a mesma reverberação desses filmes feitos em Pernambuco no festival local. (AUGUSTO, 2011b)

Figura 1 – Protesto no Cine PE 2011



Na verdade, as querelas com o *Cine PE* já eram antigas, amplamente conhecidas de todo o meio cinematográfico por meio de histórias contadas quase em forma de anedotas, mas que eram incrivelmente verdadeiras. Cito aqui dois casos. O primeiro, com um relato da Revista *Cinética* sobre a edição de 2007:

Mesmo sendo realizado em uma região cuja produção audiovisual cresce em atividade e importância (a instalação de um CTA_v da Funarte no Recife acaba de ser anunciada), o Cine PE às vezes dá a impressão que o cinema não é a preocupação central. Para ser mais exato, o cinema enquanto expressão— que aqui tem bem menos espaço que o glamour e a indústria de entretenimento que surge ao seu redor. (...) Não foi coincidência que a alardeada presença de Rodrigo Santoro tenha acontecido no dia de maior público: a máxima “o cinema é a maior diversão” serve como característica para o evento. Ainda assim é um festival que neste ano reconheceu o valor da contribuição do fotógrafo que tinha “a câmera na mão” do *Cinema Novo*, Dib Lutfi – além de homenagear a atriz Patrícia Pilar. (PEREIRA, 2007)

Um exemplo aconteceu na edição de 2009 quando a própria organização do Cine PE resolveu armar um telão do lado de fora do *Cine Guararapes* para, simultaneamente à exibição dos filmes na Mostra Competitiva no interior do cinema, projetar uma partida de futebol do Sport contra o LDU, na *Copa Libertadores da América*, com entrada liberada, atraindo uma verdadeira multidão cuja algazarra nitidamente interferia na exibição do filme no cinema. Isso foi feito simplesmente pelo fato de o diretor do festival, Alfredo Bertini, ser um torcedor fanático pelo Sport.

No entanto, a cobertura dos veículos de imprensa mais tradicionais preferiram não expor de forma contundente essa situação inusitada. O exemplo abaixo, do *site Cineclick*, numa matéria não assinada pelo jornalista, mostra o perfil da cobertura do jornalismo cultural,

que expõe o acontecimento de forma delicada, sem oferecer críticas frontais à organização do evento.

Futebol e cinema geralmente convivem em harmonia. Na noite de quarta-feira (29/04), porém, o primeiro prevaleceu sobre o segundo. Em dia de jogos decisivos envolvendo dois grandes times de Pernambuco (Sport, pela Libertadores, e Náutico, pela Copa do Brasil), o Cine Teatro Guararapes estava praticamente esvaziado na exibição do longa *Um Homem de Moral*, documentário sobre Paulo Vanzolini. Tanto que a apresentadora, Graça Araújo, pediu "desculpas aos nossos convidados".

O público podia optar por acompanhar o jogo do Sport contra a LDU em um telão do lado de fora da sala ou escolher acompanhar a trajetória de um dos maiores compositores paulistanos. Quem ficou para o filme, que recebeu sonoro aplauso no fim da projeção, teve um banho de música boa. Quem ficou de fora, um show de garra do Leão em plena altitude de Quito. (CINECLICK, 2009)

Os conflitos entre os novos realizadores pernambucanos e o *Cine PE* não foram apaziguados com o protesto de 2011, mas acabaram por acirrar ainda mais os ressentimentos entre as partes. Em 2016, Alfredo Bertini foi nomeado como Secretário do Audiovisual do Ministério da Cultura, no Governo Temer. Os realizadores pernambucanos assinaram uma carta em repúdio à nomeação, assinalando os conflitos com o setor local e sua falta de diálogo (O GLOBO, 01 jun 2016).

Se os novos realizadores não conseguiram se inserir no mais tradicional festival de cinema da cidade, a única solução foi criar outro festival.

Em 2005 houve a criação da *Mostra de Cinema de Recife*, também conhecida como *Sapo Cururu*. Organizada por artistas da cidade, entre os quais se inclui como Jura Capela, ligado ao coletivo Telephone Colorido, a Mostra combinava exibições de cinema com shows de música independente, como uma forma de reação ou contraprogramação aos dois principais eventos da cidade em seus respectivos segmentos, o *AbrilPro Rock* e o *Cine PE*. No primeiro ano, as sessões aconteceram no *Cine AIP* (Associação da Imprensa de Pernambuco). O tom irreverente, já expresso pelo título, aproximava o evento do perfil dos eventos derivados dos cineclubes, como a *Mostra do Filme Livre* e o *CineEsquemaNovo*.

Com uma estrutura de financiamento e programação mais sólida, o Janela Internacional de Cinema, ainda que seja um festival internacional, e não exclusivamente dedicado ao cinema brasileiro, como é o caso do *Cine PE*, acabou se tornando o espaço de interlocução dos novos valores estéticos do cinema contemporâneo mundial – e também o brasileiro – para o público cinéfilo de Recife. É preciso, portanto, situar a criação do Janela tendo em vista os conflitos e as dinâmicas de poder do cinema local.

4.3 AS TRANSFORMAÇÕES NO CENÁRIO DA DIFUSÃO NOS ANOS 2000

A rede hegemônica de festivais estabelecida nos anos 1990 espelhava várias das contradições do chamado *cinema da retomada*. Os eventos, realizados com grande pompa e com recursos públicos abundantes, precisavam atrair o público (encher as salas) e agradar aos patrocinadores, que investiam recursos pela Lei Rouanet ou incentivos públicos locais. A estratégia muitas vezes era a de convidar atores do *star system* da televisão, como chamariz tanto para o público quanto para os grandes veículos midiáticos. A seleção de filmes procurava um equilíbrio possível entre diversas tendências, entre a manutenção de uma imagem de prestígio artístico do evento e a necessidade de promoção de sua própria marca por meio de um diálogo ambíguo com a indústria do entretenimento. Os festivais, portanto, não se concentravam num recorte curatorial propriamente dito mas a seleção de filmes envolvia fatores externos ao cinema em si, transformando-a numa espécie de marketing cultural em torno da própria imagem do evento.

Esses paradoxos, de outro lado, revelavam a tentativa de espelhar essa suposta ideia de “diversidade” – uma ideia que perdurou em várias entrevistas e críticas que buscavam conceituar o que seria o *cinema da retomada*. Em torno dessa suposta “diversidade”, havia, no entanto, opções conflitantes que, em vez de revelar uma polissemia, acabavam descortinando os paradoxos em torno dessa imagem do cinema brasileiro do período.

Os cineastas da nova geração não se sentiam representados nos festivais de cinema estabelecidos, pois viam seus filmes serem preteridos por obras de gosto artístico discutível. Os novos críticos também não aderiam a esse circuito, questionando os critérios de seleção dos filmes. Amadurecia-se uma percepção de que esse circuito não valorizava de fato o cinema como expressão artística mas apenas buscava manter os privilégios e financiamentos no interior desse circuito, ou seja, seus valores estavam mais voltados à mídia, ao *marketing* e à publicidade do que propriamente ao cinema.

Assim, houve uma implícita comunhão entre a geração de novos críticos e a de novos realizadores que o circuito dos festivais de cinema, base desse ideário do chamado *cinema da retomada*, enfrentava uma crise aguda e que precisava ser reformulado, “colocando o debate em torno do cinema como prioridade”. Surgia, portanto, dessa aliança implícita, o cenário de legitimação do surgimento de novos festivais de cinema, baseados em outros recortes curatoriais, afinados com outro ideário estético para além do *cinema da retomada*.

* * *

Na tabela abaixo, apresento as principais diferenças do modelo dos novos festivais em relação ao modelo hegemônico, consolidado nos anos 1990.

Antes, é preciso ressaltar que este estudo visa a analisar o perfil dos festivais de cinema que apresentam o longa-metragem como o carro-chefe de sua programação, visto que essa tipologia de obra permanece como o principal produto na conformação dessa cadeia produtiva, seja em termos econômicos ou simbólicos, mantendo especial atenção para os circuitos de promoção do filme brasileiro. Ou seja, o retrato aqui apresentado não tem como objetivo apresentar um panorama abrangente e exaustivo do circuito de festivais de cinema estabelecido no Brasil durante essas décadas, mas sim examinar um recorte específico deste circuito voltado primordialmente à visibilidade do filme brasileiro.

É preciso observar também que, ainda que em menor número, existem casos de filmes, mesmo com um perfil mais autoral, que optaram pelo direto lançamento comercial no mercado de salas de exibição como primeira janela de contato com o público, prescindindo da prévia circulação no circuito dos festivais de cinema no país. É o caso de filmes como *Divino amor* (2019), de Gabriel Mascaro ou de *O clube dos canibais* (2018), de Guto Parente.

Tabela 3 – Características por tipo de festival

	MODELO PRÉ-CURATORIAL (ANOS 1990)	NOVO CIRCUITO (ANOS 2000)
Relação com o circuito exibidor	Vitrine para o futuro lançamento comercial	Despreocupação com a performance comercial
Mídia	"Modelo tapete vermelho": exposição por meio da grande mídia (jornais/TV)	Ênfase na crítica da <i>internet</i> e nas redes sociais.
Programação	Panorama da produção recente brasileira para o público local	Recorte curatorial
Perfil do selecionador	"Comissão de seleção", programador	Curador, diretor artístico
Perfil da programação	Legitimação dos valores do <i>cinema da retomada</i>	Legitimação dos valores da "nova cena" e do "cinema contemporâneo"

Agenda	Agenda política e mercadológica (foco em Estado e mercado)	Agenda estética
Cabeças-de-rede	Brasília (DF) e Gramado (RS). <i>Festival do Rio</i> (RJ) e <i>Mostra SP</i> (SP). Paulínia (SP).	Tiradentes (MG) e <i>Semana dos Realizadores</i> (RJ). Janela (PE) e <i>Olhar de Cinema</i> (PR).
Outros	Cine Ceará (CE), Cine PE (PE), FAM (SC), Guarnicê (MA), Vitória (ES), Curitiba (PR), Cuiabá (MT).	MFL (RJ) e CEN (RS). Panorama (BA), Fronteira (GO).

A classificação apontada acima é um tanto esquemática, e deve ser observada a existência de outros festivais que não se encaixam nesse modelo dual, apontando para zonas de somreamento e outras nuances. É o caso de festivais de gênero, como o *Anima Mundi* e o *É tudo verdade*, dedicados especificamente ao cinema de animação e ao documentário, que se estruturam por meio de um modelo de financiamento e de visibilidade mais próximo ao modelo hegemônico, mas que abriram espaço para novos realizadores e tendências do gênero, ainda que não se dediquem primordialmente a esse debate, como é o caso dos festivais mais ligados à “nova cena”.

Outro exemplo é o de dois festivais relacionados a um recorte ainda mais específico do gênero documental, como a *Mostra Internacional do Filme Etnográfico* ou o *Forum.doc*, com um formato mais acadêmico, com mesas em torno de pesquisadores, fugindo da relação da grande imprensa como é o caso do modelo “tapete vermelho” mas que não estiveram diretamente engajados no movimento de renovação do cinema brasileiro contemporâneo, ainda que parte dos novos realizadores tenham obras exibidas no evento.

Outros exemplos são de festivais internacionais panorâmicos, como é o caso da *Mostra Indie* (MG). Trata-se de eventos que propõem a exibição de novas tendências do cinema mundial, como complemento à exibição das salas comerciais de cinema. Ainda que eventualmente possam ter seções competitivas, o objetivo último desses eventos é propiciar o público cinéfilo de suas cidades com o contato com cinematografias ausentes do circuito comercial. Esses eventos possuem um perfil misto, exibindo em suas programações obras brasileiras que incluem a nova geração de realizadores, mas que não se configura como um ponto de encontro ou janela de específica visibilidade para essas obras. A *Mostra Indie* chegou a incluir uma seção especialmente intitulada *cinema de garagem*, sob a curadoria de Dellani Lima. No entanto, essa seção não foi desenhada com destaque dentro da programação, mais voltada para a exibição de filmes estrangeiros.

Nos últimos anos, em decorrência dos debates ligados às “pautas identitárias” (ver seção 5.3), alguns eventos de nicho têm atraído uma atenção mais especial dos realizadores, como o *Encontro Brasil-África Zózimo Bulbul* (cinema negro), o *FINCAR* (mulheres no audiovisual), o *MIX Brasil* (populações LGBTQI+) e o *Cachoeira.doc* (cinema militante e indígena), entre outros.

4.3.1 As sementes da renovação: os cineclubes

Dessa forma, os festivais de cinema no Brasil em meados dos anos 1990 preocupavam-se com a imagem institucional do cinema brasileiro, voltados primordialmente à imprensa massiva e ao grande público. Como resquício do trauma da descontinuidade da Era Collor, em que o cinema brasileiro esteve ameaçado em sua sobrevivência, criou-se um circuito que exibia *uma imagem* do cinema brasileiro, conformada aos padrões técnicos, econômicos e estéticos aderentes ao chamado *cinema da retomada*. Mais que um espaço para o debate e a discussão de ideias, eram espaços razoavelmente homogêneos, como veículos de publicidade para o cinema brasileiro como instituição e para os filmes ali exibidos, que recebiam divulgação para o seu posterior lançamento no circuito comercial das salas de exibição.

Os jovens realizadores que começavam a produzir seus filmes com o estímulo das novas tecnologias digitais não se reconheciam nesse circuito hegemônico, razoavelmente fechado. Não se identificavam com os padrões estéticos das obras exibidas, consideradas demasiado convencionais e não se encaixavam no modelo de produção, que implicava no financiamento público e no formato 35mm como barreiras à entrada a uma produção exponencialmente crescente.

A saída encontrada para a visibilidade da crescente produção em vídeo foram os *cineclubes*. Justamente a partir da segunda metade dos anos 1990 houve a formação de cineclubes em diversos cantos do país. Muitos deles não eram realizados em típicas salas de cinema, mas em espaços alternativos, como clubes, bares, porões, garagens, becos, e até mesmo igrejas. Em não raros casos, as sessões dos filmes não eram a única atividade da noite, mas integravam um evento em que eram combinados com performances, shows de música, ou mesmo festas. Em outros, os filmes eram sucedidos de debates entre os realizadores e o público presente.

Eram, portanto, essencialmente pontos de encontro, espaços de sociabilidade onde interessados por cultura alternativa poderiam se encontrar e se conhecer. Enquanto os festivais de cinema hegemônicos eram voltados para a imprensa massiva e o grande público, os cineclubes eram frequentados por cinéfilos, realizadores e amantes da cultura alternativa. Como pontos de encontro, com periodicidade definida (semanal, quinzenal, mensal – e não anual, como os festivais), seus frequentadores passavam a se conhecer, formando laços de amizade e estimulando trocas que geravam novos trabalhos. A partir dos debates e dos laços de sociabilidade, outros produtos eram gerados, como novos cineclubes, publicações, eventos, e inclusive outros filmes.

Nos cineclubes, não havia o peso da imagem de um cinema a carregar, não havia o compromisso com uma visão institucional de um cinema que poderia ruir, havia apenas uma experiência num cenário de descoberta e diversão. Entendo, portanto, que a difusão dos cineclubes nesse período responde a uma reação dupla: de um lado, uma insatisfação com a imagem do cinema brasileiro criada com o cinema da retomada, uma rejeição aos padrões estéticos vistos no cinema hegemônico brasileiro; de outro, o único canal de escoamento da crescente produção em vídeo que não encontrava espaço nos canais estabelecidos, seja no circuito comercial seja nos festivais de cinema.

Os cineclubes da segunda metade dos anos 1990, portanto, foram a primeira semente de outra forma de difusão do cinema brasileiro, com outros valores para além do *cinema da retomada*.

4.3.1.1 *Um breve histórico do movimento cineclubista*

Mas, antes de examinar as características do cenário de renovação dos cineclubes brasileiros na segunda metade dos anos 1990, gostaria de fazer um breve histórico do movimento cineclubista, no sentido de marcar como o “cineclube contemporâneo” se diferencia do “movimento cineclubista”, com raízes históricas nas Jornadas dos anos 1960.

Certamente os cineclubes brasileiros não surgiram nos anos 1990 mas seguem uma longa tradição. Desde sua criação, os cineclubes estavam voltados a uma lógica alternativa ou complementar ao circuito exibidor: eram espaços de sociabilidade em que apreciadores do cinema poderiam ver filmes de pouco acesso ao público. Seus primeiros passos estão associados a dois cineclubes de grande importância para o desenvolvimento da cultura cinematográfica no país: o *Chaplin Club*, fundado em 1928, fundado por intelectuais como

Plínio Sussekind Rocha e Otávio de Faria, entre outros, e o *Clube de Cinema de São Paulo*, criado em 1940 por Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Cícero Cristiano de Souza e Paulo Emílio Salles Gomes (COSTA JUNIOR, 2015).

A partir dos anos 1950, com o aumento no número de eventos, os cineclubes passam a se articular como uma rede. A partir de 1959, foram realizadas as *Jornadas Nacionais de Cineclubes*, com periodicidade anual ou bianual, e, em 1961 houve a criação do *Conselho Nacional dos Cineclubes* (CNC). Em 1968, existiam cerca de 300 cineclubes oficialmente registados no CNC (MACEDO, 2013).

Após o regime militar de 1964, as atividades dos cineclubes foram aos poucos sendo reprimidas pelo Estado, o que se intensificou após o AI-5 de 1968, resultando no fechamento de vários cineclubes e na interrupção das *Jornadas*. O movimento cineclubista passou a ocorrer numa nova base, como células de resistência à ditadura, com a direta participação de vários movimentos políticos. Os cineclubes eram, portanto, uma rede ou um circuito alternativo que escoava a produção que não era absorvida pelo mercado e por obras “clandestinas”, que não obtinham o certificado de censura (GATTI, 2000).

As *Jornadas* voltaram a funcionar em 1974. Ao final do encontro da *VIII Jornada* em 1974, os cineclubistas redigiram um documento conjunto, conhecido como *Carta de Curitiba*, em que foram pautados pontos que permaneceram como pilares para o movimento, estabelecendo a defesa do cinema brasileiro como aspecto primordial para o movimento cineclubista.

À medida que o movimento se rearticulava, novos problemas operacionais surgiam. Além da falta de recursos financeiros e de espaço físico, muitos cineclubes, em especial os mais distantes do eixo Rio-São Paulo, reclamavam da escassez de cópias disponíveis para a exibição. O circuito cineclubista era basicamente dominado pela exibição em 16mm. Como o padrão do mercado exibidor era a película 35mm, restavam a esses cineclubes poucos títulos disponíveis, obtidos muitas vezes com o apoio das embaixadas ou de acervos públicos, como filmotecas.

Para contornar esse problema, na *X Jornada Nacional dos Cineclubes*, em Juiz de Fora, em 1976, foi criada uma distribuidora de filmes exclusivamente voltada ao circuito dos cineclubes, a *Dinafilmes*. Seu objetivo era o de garantir aos cineclubes o acesso aos filmes em escala nacional, distantes das imposições do circuito comercial e escapando do filtro da censura. Num primeiro momento, a *Fundação Cinemateca Brasileira*, por intermédio de

Paulo Emílio Salles Gomes, disponibilizou seu acervo em 16mm para a formação da Distribuidora, fornecendo grande impulso inicial à estruturação da rede (ROCHA, 2011).

A estruturação desse circuito de exibição, paralelo ao circuito comercial, passou a ser tão forte, em especial para o cinema brasileiro, que os cineclubes tinham a possibilidade de se tornar um “mercado alternativo”. A *Embrafilme* chegou a criar um setor especialmente voltado à distribuição dos filmes brasileiros em cópias 16mm, sob a direção de Marco Aurélio Marcondes. No final dos anos 1970, já eram mais de 600 cineclubes formalmente associados à Dinafilmes, abrangendo mais de 2.000 pontos de exibição, em associações, sindicatos, igrejas e movimentos populares (MACEDO, 2013). Em 1979, filmes como *Greve!*, de João Batista de Andrade, e *Greve de março*, de Renato Tapajós, tiveram exibição em todo o país por meio dessa rede. Como diversos cineclubes eram realizados em associações sindicais, acabaram sendo também exibidos em assembleias de todo o meio operário (MATELA, 2008).

Os anos 1980 presenciaram um escalada da crise econômica e o fechamento de diversos cinemas de rua em todo o país. Apesar da formação de expressiva rede, a *Dinafilmes* era nitidamente deficitária, funcionando de forma cada vez mais precária. A popularização do videocassete facilitava o acesso a filmes brasileiros a preços acessíveis, contribuindo para uma redução da frequência dos cineclubes. Houve, então, uma divisão nas estratégias dos cineclubistas. Parte deles entendeu que a sobrevivência da atividade seria uma transição para a profissionalização. Era possível adquirir cinemas recém-fechados e manter a atividade migrando para a película 35mm, ingressando no circuito comercial. Esse foi o caminho adotado por tradicionais cineclubistas que acabaram formando as sementes da formação do chamado “circuito independente” no mercado de salas de exibição no país. Em 1985, por meio de um patrocínio do Banco Nacional, foi formado o *Grupo Estação*, com a participação de dois históricos cineclubistas: Nelson Krumholz e Adhemar Oliveira. Em 1993, Oliveira se separou do *Estação* e formou seu próprio grupo, *Espaço de Cinema*.

A rede se esfacelou. Os cineclubes que permaneceram no formato 16mm não conseguiram se manter em atividade. O *Conselho Nacional de Cineclubes* se desestruturou, também devido a brigas internas e a divisões pelo poder. Em 1989, realiza-se a última *Jornada dos Cineclubes* mas a nova diretoria sequer chegou a assumir.

4.3.1.2 O cineclube contemporâneo

Este breve histórico é importante para entendermos como os cineclubes criados no fim dos anos 1990 assumiram uma outra configuração, que Macedo denomina de *cineclube contemporâneo* (Macedo, s.d). Apesar da histórica contribuição dos cineclubes entre as décadas de 1950 e 1980, no final dos anos 1990 o movimento cineclubista vivia um hiato, completamente desmobilizado. Ou seja, o grupo dos *cineclubistas históricos*, na expressão de Bouillet (2007), ou seja, os militantes do CNC e das *Jornadas*, não participaram da retomada do movimento cineclubista no final dos anos 1990, mas esse processo foi conduzido por um novo grupo, sem ligações com a filiação histórica do cineclubismo do país.

Com a transição da película para o vídeo, a dificuldade de obtenção de cópias não era mais um problema. Com o vídeo, não havia escassez mas, ao contrário, até mesmo um excesso de opções disponíveis para a curadoria. Os cineclubes aproximaram-se do formato curta-metragem, apoiando o surgimento de uma produção radicalmente independente. Enquanto alguns cineclubes nos anos 1980 migraram para o formato 35mm, aproximando-se do circuito comercial, o cineclube contemporâneo afastou-se completamente desse modelo. A questão econômica não era um problema fundamental: os cineclubes contemporâneos funcionavam de forma colaborativa, envolvendo parcerias, com custos bastante reduzidos. Havia uma íntima proximidade entre os cineclubistas e os realizadores independentes. Os cineclubes não exibiam os longas-metragens brasileiros que não encontravam um circuito ideal, como no caso dos anos 1980, pois, com raras exceções, não se identificavam com esses filmes. A programação era basicamente composta de curtas-metragens independentes muitas vezes inéditos, tendo sua primeira exibição naquele cineclube. Havia, portanto, uma sinergia entre os realizadores e os cineclubistas num contexto local. A proposta, portanto, dos novos cineclubes não era a formação de uma rede em escala nacional como forma de escoamento dos longa-metragens brasileiros que não encontravam espaço de exibição, mas a de aproximação de uma jovem geração de realizadores independentes, organizando-se em escala local.

Muitos dos cineclubes foram criados justamente como canais de escoamento e visibilidade dessa produção crescente, que não conseguia espaços de exibição nem no circuito comercial (dominado pelo longa-metragem em 35mm) nem nos festivais de cinema (voltados para a imagem do *cinema da retomada*). Esse movimento nos faz compreender uma das características dos cineclubes contemporâneos que foram absorvidas por vários dos novos

festivais que surgiriam a seguir: a organização não era de cinéfilos ou militantes, mas de realizadores independentes. Assim, a organização desses cineclubes não seguia a tradição do cineclubismo como herdeira dos movimentos das décadas anteriores. Dada a descontinuidade do movimento a partir do fim dos anos 1980, os cineclubes contemporâneos eram constituídos sem a participação dos *cineclubistas históricos* mas por uma nova geração praticamente “amadora”. Não havia, dessa forma, um desejo de mobilização ou de organização dos cineclubes em rede. Após a redemocratização, tampouco havia a politização dos eventos, como resistência à ditadura e alternativa à censura. Cada cineclubes era uma experiência isolada, como células atomizadas que se comunicavam apenas casualmente, já que um membro de um cineclubes poderia frequentar outro cineclubes, de maneira informal.

Muitos desses cineclubes não eram programados segundo a lógica dos *cineclubes elitistas*, conforme a definição de Macedo (s.d). Não eram organizados por cinéfilos, que funcionavam como moderadores dos debates após a exibição dos filmes, para levar informações ou conhecimento sobre a arte cinematográfica, como no modelo tradicional de organização dos cineclubes, como estabelecido por André Bazin, ou mesmo pelo *Chaplin Club*, no caso brasileiro. As sessões dos cineclubes contemporâneos estavam mais próximas dos *happenings* ligados às artes visuais a partir dos anos 1960: reuniam um conjunto de artistas e simpatizantes da cultura alternativa, e eram combinados com eventos como festas, shows de música, performance ou outras apresentações culturais e artísticas. Os “debates” eram informais, na troca de conversas da sessão pós-filmes que era prolongada por meio desses encontros informais.

Um exemplo é o *Cachaça Cinema Clube*, realizado mensalmente no *Cine Odeon*, tradicional cinema da Cinelândia do Rio de Janeiro. Após a sessão, havia a livre degustação da *Cachaça Magnífica*. Os “debates” aconteciam ali mesmo, nas conversas informais no saguão do próprio cinema, que se mesclava a um clima de festa e flerte, muitas vezes ao som de um DJ.

Com a popularização da televisão e do videocassete, o consumo do audiovisual se tornou cada vez mais individualizado, no ambiente doméstico. Assim, o desafio dos cineclubes era expressar uma defesa do consumo coletivo do audiovisual. O principal elemento que cativava o frequentador do cineclubes não eram as condições técnicas (a projeção muitas vezes era improvisada, fora das salas de cinema) e muitas vezes nem mesmo a programação (apesar de os filmes programados serem apenas vistos ali, os novos vídeos eram naturalmente irregulares) mas a formação de um espaço de sociabilidade, de um ponto

de encontro, entre cinéfilos, realizadores e simpatizantes da cultura alternativa independente. Esse caráter dinâmico e permeável, esse desejo pela troca como espaço afetivo, foi estabelecendo, organicamente, a formação de redes, mas estruturadas de maneira informal, sem sua institucionalização, por meio de uma entidade, como uma associação de cineclubes.

4.3.1.3 Os cineclubes de garagem

Enquanto a rede de cineclubes dos anos 1970 e 1980 tinha um viés comercial ou político, os cineclubes contemporâneos não estão diretamente ligados a esses aspectos, e nem tampouco à tradição da cinefilia, e sim uma ligação com a cultura *underground*. Frequentar esses cineclubes era, em última instância, uma forma de ser, um aspecto existencial.

Em Porto Alegre, uma experiência notável foi a do cineclube *Cinemeando no Garagem*. Foram realizadas 16 sessões, sem periodicidade definida, no *Garagem Hermética*, uma lendária casa de shows que era o mais badalado ponto de encontro da cena underground durante os anos 1990, no período administrado por Leo Felipe e Ricardo Kudla. A casa era voltada para a apresentação de bandas do rock alternativo da cena local, mas acabou como um ponto de encontro dos artistas locais.

O *Cinemeando* acontecia no quintal da enorme casa de dois andares onde aconteciam os shows. Era a céu aberto, portanto, num local totalmente diferente de uma projeção em sala de cinema. Era estendida uma tela num dos muros do quintal, um projetor Super-8 ou 16mm era colocado em cima de uma mesa, havia algumas poucas cadeiras espalhadas, e a sessão acontecia entre a música e a algazarra do local. Felipe narra que, devido ao barulho, em algumas ocasiões, vizinhos chegavam a jogar ovos no público do cineclube (FELIPE, 2014).

O cineclube foi criado por Gustavo Spolidoro, Cristiano Zanetta e Aline Rizzotto. Foi organizado para exibir os filmes independentes da nova geração de realizadores de Porto Alegre. Em meados dos anos 1990, um grupo que se conheceu no curso de Comunicação da FAMECOS alimentou sua vontade de fazer cinema a partir de uma oficina oferecida pela *Casa de Cinema* e o *Instituto Goethe* em 1993, chamada *Oficinema 93*. Entre eles, além de Spolidoro e Zanetta, estão Fabiano de Souza, Cristiano Trein, Rafael Sirângelo. A partir de 1995 começaram a surgir os primeiros curtas-metragens desse grupo, em bitola Super-8mm.

É interessante perceber que este grupo escolheu o Super-8mm e não o vídeo como forma de expressão. A bitola tinha uma longa tradição em Porto Alegre, especialmente devido à ampla repercussão dos filmes realizados pelo grupo que veio formar, posteriormente a *Casa*

de Cinema. Nos anos 1980, Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil e realizaram inclusive longas-metragens na bitola, como *Deu pra ti, anos 70* (Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil, 1981), *Coisa na roda* (Werner Shunemann, 1982) e *Inverno* (Carlos Gerbase, 1983) (ALVIM, 2016). Ainda que a nova geração dos anos 1990 tenha se oposto à geração anterior, é possível ver algumas heranças desse grupo que transformou o cinema portoalegrense a partir dos anos 1980. Ainda, a opção pelo Super-8mm também pode ser entendida como influência do *Festival de Cinema de Gramado*, que continha uma competição específica nessa bitola. Ainda que o grupo tivesse críticas frontais à curadoria do festival, era a principal forma com que esses curtas poderiam ser exibidos.

Assim, o *Cinemeando* foi formado basicamente por realizadores ligados à cena underground da cidade. O cineclube exibia as novas produções desse grupo de realizadores, e de outros realizadores independentes gaúchos, como o animador Otto Guerra. Além disso, exibia curtas de outros realizadores independentes do país, com os quais Spolidoro travava contato em suas viagens com seus curtas pelos festivais de cinema do país. Ainda, exibiam pérolas esquecidas do cinema brasileiro, como os filmes pornô dirigidos por José Mojica Marins.

* * *

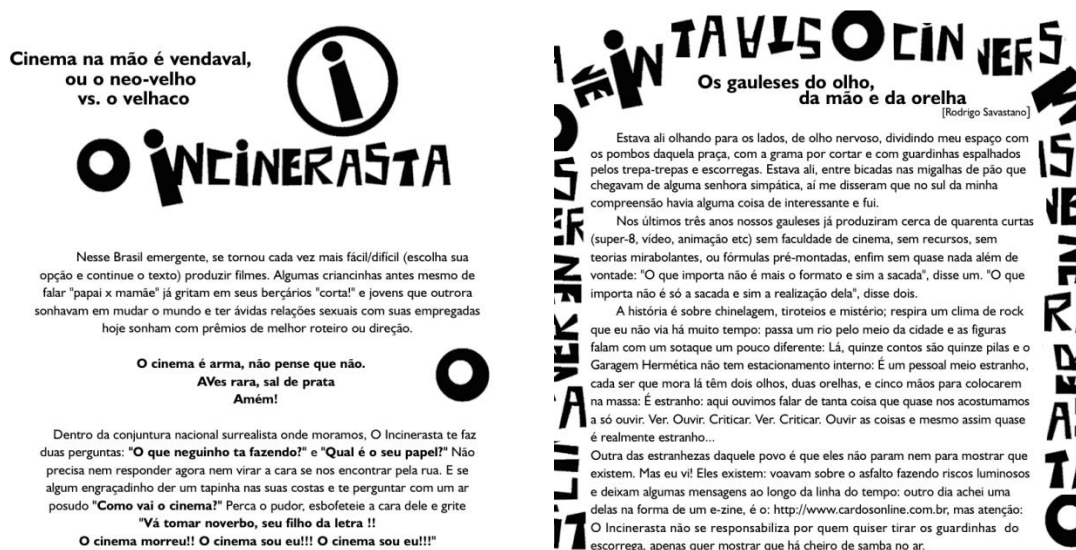
A *Mostra o que nequinho está fazendo* aconteceu na sala de vídeo da *Fundição Progresso*, no Rio de Janeiro, entre 1999 e 2001. O cineclube, realizado mensalmente, tinha um espírito similar ao *Cinemeando*, no sentido de escapar da configuração do *cineclube elitista*, reunindo realizadores, artistas e simpatizantes da cultura underground carioca. Mas diferentemente do *Cinemeando*, era um evento exclusivo de exibição de filmes, ou seja, não era parte de uma festa ou *show* de música. As exibições não eram numa sala de cinema tradicional, mas ao mesmo tempo não eram improvisadas a céu aberto: eram na sala de vídeo da *Fundição Progresso*, um espaço na Lapa, bem no Centro do Rio de Janeiro, até hoje conhecido por organizar shows e espetáculos ligados à cultura alternativa, mas que também sediava cursos e oficinas sobre diversas áreas culturais, inclusive o cinema.

A *Mostra* também exibia filmes em diferentes bitolas, sendo que os projetores em 16mm e Super-8mm eram levados pelos próprios organizadores. Mas também havia muitas exibições em vídeo.

A organização do evento era liderada pelo *Cineclube Pela Madrugada*, de Pedro Bronz e Karen Akerman. Outros membros como Rodrigo Savastano e Chico Serra foram fundamentais. Um grande conjunto de realizadores da cena independente carioca participava do evento, como Pedro Urano, Ivo Lopes Araújo (cearense que estudou cinema no Rio), Gwaz, Igor Cabral. A Mostra surgia de um encontro de realizadores independentes que não frequentavam os poucos espaços disponíveis para a exibição de curtas-metragens e que não pertenciam ao meio dos cursos ou universidades de cinema, realizando filmes de maneira intuitiva, sem uma formação formal.

Um ponto interessante da Mostra era a distribuição do zine *Incinerasta*, com um conjunto de textos sobre arte e o cinema brasileiro da época. Nesses textos, era possível compreender o espírito que regia o grupo. Os textos do zine, assim como os filmes exibidos no cineclube, eram regidos pela irreverência, pelo tom provocativo, pela ironia, por um humor cáustico notadamente antiacadêmico.

Figura 2 – Zine Incinerasta



O cineclube não possuía o desejo de formar tendências, mas funcionar como ponto de encontro de uma geração jovem que expressasse, de forma irreverente e provocativa, seu incorformismo com os rumos do cinema brasileiro do período. Entre os mais emblemáticos realizadores do cineclube, podemos citar a figura de Nilson Primitivo. Realizando filmes em Super8mm e em 16mm, como *Mais velho* (2001), revelados artesanalmente com materiais químicos misturados na banheira de sua casa,

Nilsão realizava filmes bastante radicais em seus mecanismos de desconstrução, com câmeras da mão e cortes com grandes elipses, além de um estilo visual que incorporava criativamente sua realização artesanal, com borrões, manchas e fragmentos que alternavam sub e superexposição da película à luz.

* * *

Os filmes exibidos nesses cineclubes eram muito diferentes do perfil das obras exibidas nos festivais de cinema em meados dos anos 1990. Como a produção em vídeo era ágil e barata, as obras assumiam seu caráter de risco. Eram experimentos ou exercícios em que o processo da descoberta era mais importante do que necessariamente o produto final. A partir dos acertos e erros, a produção foi amadurecendo, os laços foram se estreitando. Artistas se conheciam nos eventos e passaram a trabalhar juntos. Amizades foram formadas a partir da visualização dos filmes. Assim, de forma orgânica, as obras foram amadurecendo, a partir de uma constante e crescente produção.

A ampla variedade das obras exibidas nesses espaços torna difícil sua classificação. É difícil, portanto, expressar um panorama razoável das produções exibidas nos cineclubes. Mas em texto anterior, ainda que em tom um tanto romântico, tentei expressar o que se via nesses espaços.

Eram filmes confusos, estranhos, de descoberta, que misturavam bitolas (do Super-8 ao VHS) e referências (do pop ao punk, da vida das ruas ao “intelectualismo acadêmico”, de Debord ao sexo explícito da Boca), num grande caldo de raiva e maravilhamento. Essa era a forma política possível de uma geração mostrar a sua cara, uma forma política diferente dos debates da “identidade cultural de um país” lá dos anos sessenta, mas, no início deste século, parecia ser a forma possível de falar do mundo. Um olhar precário, confuso, difuso, entediado, mas de alguma forma era um olhar que mostrava uma pulsão diante das novas possibilidades de encontro que o audiovisual vinha possibilitando.” (IKEDA, 2011a).

Ou seja, considero as obras exibidas nesses cineclubes a semente das transformações do cinema dessa geração.

4.3.2 O papel dos curtas-metragens

No entanto, é preciso observar que, a partir do impacto das novas tecnologias digitais, a nova geração de realizadores começou primeiramente a realizar curtas-metragens, e só alguns anos depois passou a realizar longas. Ou seja, a transformação desses circuitos e a legitimação dessa geração de realizadores começaram com a reverberação de seus curtas-metragens.

Dessa forma, os festivais de curta-metragem foram o espaço de encontro entre os jovens realizadores, formando a consciência de uma nova geração, e o espaço intelectual de troca e compartilhamento com uma jovem crítica. É importante ter em mente o que diz Bourdieu (1989) sobre o que forma o sentimento de uma geração: o fato de ter compartilhado as mesmas experiências ou ambientes de formação, superado os obstáculos em comum e enfrentado (ou definido) os seus adversários.

Se a “nova crítica” não manifestava muito entusiasmo com os longas da geração de jovens diretores da retomada, como vimos na seção 3.7 no dossiê sobre o cinema brasileiro dos anos 1990 elaborado pela *Contracampo*, foi com os curtas que foi sendo pavimentado esse caminho de renovação. A cobertura da “nova crítica” aos festivais de curtas foi o principal fator de alinhamento entre um progressivo caminho prescritivo da nova crítica e o cenário dos jovens realizadores.

Em paralelo, alguns dos curtas começaram a ser selecionados para festivais internacionais de prestígio, abrindo o caminho da legitimação dessa geração de uma forma mais ampla, para além do circuito da “nova cena” e alcançando os espaços mais tradicionais.

Dessa forma, o primeiro desafio encontrado por essa geração de realizadores foi o de acessar os festivais de curta-metragem no Brasil. Como vimos, os principais festivais de cinema (Brasília, Gramado) não aceitavam a inscrição de obras no formato do vídeo, hierarquizando os curtas-metragens segundo sua bitola de finalização.

Os dois principais festivais brasileiros exclusivamente dedicados ao curta-metragem – *Festival Internacional de Curtas de São Paulo (Curta Kinoforum)* e *Curta Cinema* – apresentavam uma curadoria mais próxima aos formatos mais tradicionais, privilegiando curtas de grande produção e modelos de comunicabilidade.

Criado por Zita Carvalhosa em São Paulo em 1990, o *Curta Kinoforum* estabeleceu-se como o principal festival brasileiro de curtas-metragens, exibindo não apenas curtas nacionais mas obras de todo o mundo, adquirindo prestígio internacional.

Durante a década de 1990, estabeleceu-se como ponto de encontro dos jovens realizadores e plataforma dos principais lançamentos no formato. Sediava também encontros políticos, como as reuniões da *Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas* (ABD&C).

No ano seguinte (1991) surgiu o *Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro – Curta Cinema* – criado por Aílton Franco Jr. Aos moldes do *Kinoforum*, o festival conta com uma ampla programação nacional e internacional, tendo sua principal sede no *Cine Odeon*, na Cinelândia, no Centro da cidade.

É preciso entender o ambiente institucional de criação desses dois festivais como repercussão direta da chamada *Primavera do Curta*, período por volta dos anos 1986 e 1995 em que o curta-metragem brasileiro atravessou um momento de grande visibilidade, com obras de grande destaque como *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado, *Frankenstein punk* (1986), de Cao Hamburger e Eliana Fonseca, *Viver a vida* (1991), de Tata Amaral, entre diversos outros. Estimulado pela *Lei do Curta*, que previa a obrigatoriedade da exibição de um curta-metragem em complemento ao longa-metragem nas sessões comerciais das salas de cinema, o formato passou a ter maior destaque e volume de produção a partir dos anos 1980. A proximidade com o circuito exibidor estimulou a produção de curtas com um formato primordialmente narrativo, adotando estratégias mais transparentes de comunicabilidade, em muitos casos adotando o humor e a despretensão.

Deve-se também lembrar que no período de criação desses eventos (os primeiros anos da década de 1990) o cinema brasileiro passava por um período crítico, com uma expressiva redução na produção de longas-metragens a partir do fechamento da *Embrafilme*. Desse modo, o curta-metragem acabou assumindo uma posição de destaque como emblema de resistência e modelo possível de sobrevivência do cinema brasileiro.

Desse modo, os dois festivais, seguindo a tendência dos eventos mais consolidados do setor, mantiveram uma certa resistência à programação do vídeo nos mesmos espaços que as obras em película, privilegiando a película em sua grade de programação. As curadorias optavam por um modelo panorâmico, com um discurso de diversidade, mas que era adotado especialmente em termos de gêneros (ficção, documentário e animação) e da origem geográfica (apresentando trabalhos do maior número possível de estados). Como já comentamos, as obras em vídeo com formatos mais próximos ao experimental eram desprivilegiadas, pois considerava-se uma divisão

estrita entre o cinema e a chamada videoarte, que possuía espaços específicos, como o Videobrasil. Dessa forma, por muitos anos, esses festivais mantinham o discurso da defesa do cinema em relação a formatos mais artesanais.

Foi, portanto, lento o processo de transformação desses festivais. Ou ainda, esses festivais adaptaram-se às circunstâncias de transformação do próprio formato de produção do curta-metragem com a tecnologia digital não sem resistências. Não tiveram de fato a iniciativa da mudança mas acabaram-se “rendendo” às transformações, especialmente pela ação de curadores que entraram na equipe desses eventos e conseguiram transformá-los gradualmente.

Os dois principais eventos especificamente voltados aos curtas-metragens foram assimilando o esgotamento do modelo de curta-metragens representado pela Primavera do Curta, realizando, uma transição, ainda que relativamente lenta, para outros modos de expressão, acelerados pela produção digital, que transformou mais rapidamente o formato do curta-metragem. Para tanto, foi fundamental a presença ativa de curadores que implementaram mudanças no perfil das obras exibidas nos dois eventos.

No *Curta Kinoforum*, destaca-se a atuação de William Hinestrosa, coordenador dos programas brasileiros entre 2005 e 2014. Hinestrosa pôde liderar um processo de formação de comissões de seleção, em que paulatinamente foram aumentando a participação de membros que implementaram uma transição para propostas de curtas-metragens que melhor dialogavam com as tendências contemporâneas.

No caso do *Curta Cinema*, as mudanças começaram a ser vistas apenas em 2007, quando Lis Kogan passou a compor a equipe de curadoria do festival. Kogan era uma jovem curadora do circuito cineclubista, especialmente pela sua participação da equipe do *Cachaça Cinema Clube*, realizado no *Cine Odeon*. Alguns anos mais tarde, Kogan se tornaria uma das organizadoras da *Semana dos Realizadores*.

Outros festivais eram mais abertos aos novos formatos. Já comentamos sobre a importância pioneira da *Mostra do Filme Livre* e do *CineEsquemaNovo*, por serem os primeiros eventos a abraçarem como proposta curatorial um espírito de renovação do cinema brasileiro do período, no início dos anos 2000. Os primeiros curtas-metragens dessa geração de novos realizadores certamente passaram por um desses dois eventos.

Merecem especial destaque dois festivais em Minas Gerais. Indiretamente influenciados pela presença marcante da videoarte mineira, estão entre os primeiros festivais de curta-metragem a se abrir para obras da nova geração de realizadores. O *Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (FestCurtasBH)*, criado em 1994,

dirigido por muitos anos pelo cineasta Geraldo Veloso, realizado no Palácio das Artes, foi um dos primeiros a abrigar, na mesma sessão, obras em película e vídeo simultaneamente, especialmente a partir de sua terceira edição, ao ser retomado após cinco anos paralisado. Contando com a presença na curadoria de críticos e realizadores mineiros alinhados às transformações em curso, como Daniel Queiroz, Marcelo Miranda, Rafael Ciccarini e Helvécio Marins Jr., o evento sempre foi receptivo ao formato do vídeo.

O segundo evento é a *Mostra de Tiradentes*, cuja curadoria de vídeos era bastante contaminada pelo diálogo constante com a tradição do experimental e mesmo da videoarte, especialmente nos anos em que contou com a curadoria da professora da PUC-MG, Beth Miranda. Com as mudanças em 2007, implementadas pela chegada de Cleber Eduardo, contando com Eduardo Valente como coordenador da curadoria de curtas-metragens, é possível dizer que, no caso do curta, o festival não representou uma ruptura no trabalho da curadoria anterior, ao menos na mesma proporção que a de longas-metragens.

Outro importante evento a ser mencionado é o *Festival Brasileiro de Cinema Universitário* (FBCU). Criado em 1995 por um grupo de estudantes do curso de cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF), que assumiram, desde então, a coordenação do evento, o FBCU tornou-se um importante ponto de encontro de jovens realizadores, especialmente por seus acalorados debates, realizados logo em seguida às sessões. Como, em meados dos anos 1990, existiam apenas quatro cursos universitários especialmente voltados ao cinema (UFF, USP, FAAP e UnB), o evento permitia a inscrição de obras realizadas por estudantes de outros cursos universitários, independentemente do curso de origem. Em seus primeiros anos, o evento restringia-se aos curtas finalizados em película (35mm ou 16mm), sem seleção prévia, ou seja, participavam todos os curtas inscritos que atendiam aos requisitos do regulamento. Muitos dos jovens cineastas dessa geração se conheceram em uma das edições do FBCU.

Se esse conjunto disperso de realizadores, que apresentavam filmes com distintas propostas estilísticas, sentiu-se parte de uma geração, esse sentimento de um ideário de grupo foi formado pelos encontros nos festivais de curtas-metragens. Se é possível incluir realizadores como Felipe Barbosa, Esmir Filho e Aly Muritiba nessa geração é porque eles não apenas conviveram conjuntamente nesses eventos mas porque passaram pelas mesmas etapas de consolidação e reconhecimento, integrando sessões

em comum nos festivais de curta no Brasil, e também compartilhando a sensação de suas primeiras seleções em festivais internacionais de prestígio.

Nos encontros nesses festivais de curta, foi possível estabelecer parcerias que dinamizaram a rede. Como exemplo típico, deve-se citar a parceria entre os coletivos Teia e Alumbramento, a partir do qual Ivo Lopes Araújo fez a direção de fotografia dos primeiros longas-metragens da Teia, como *A falta que me faz* (2009), *O céu sobre os ombros* (2010) e *Girimunho* (2011). Ou ainda, quando, a partir da repercussão de seus primeiros curtas na *Mostra de Tiradentes*, os membros da *Vermelho Profundo*, de Campina Grande, passaram a convidar pessoas de outros estados para comporem a equipe de seus filmes. Esse diálogo constante, em que diretores se tornam parte integrante da equipe de outros filmes, mesmo em outros estados, rompe uma ideia de profissionalismo e especialização técnica. Segundo os padrões implícitos do mercado do cinema industrial, não seria recomendado a um diretor de um longa-metragem, entronizado como “cineasta”, tornar-se montador ou fotógrafo de outro filme, pois estaria migrando para uma função de menor nível hierárquico. No entanto, no cinema dessa geração, vemos constantemente essa relação de trânsito, inclusive até os dias de hoje. Guto Parente foi o montador de *No coração do mundo* (2019), realizado pela Filmes de Plástico, e Juliana Rojas montou *Todos os mortos* (2020), dirigido por seus colaboradores Caetano Gotardo e Marco Dutra. Gabriel Martins, da *Filmes de Plástico*, é o diretor de fotografia de *A cidade do futuro* (2016), de Cláudio Marques e Marília Hughes.

A “nova crítica”, liderada pela *Contracampo*, e depois pela *Cinética*, identificou na jovem geração dos curtas-metragistas as sementes de transformação do cinema brasileiro, apresentando outros valores para além do *cinema da retomada*. Identificou na multiplicidade dos curtas, entre tentativas e erros, entre acertos e desacertos, algumas das opções para alargar o campo estilístico do cinema brasileiro a partir dos anos 2000. Assim como os realizadores iam amadurecendo, buscando formas próprias de expressão, à medida que realizavam progressivamente seus curtas, e também iam observando outros curtas programados no mesmo evento, aproximando-se ou distanciando-se de certas tendências, um movimento análogo pode ser derivado para a própria crítica cinematográfica. Os jovens críticos também passavam a se conhecer melhor e a desenvolver um método próprio de análise. No universo dos festivais de curtas-metragens, muito mais informais do que os festivais de prestígio ao estilo “tapete vermelho”, na maior parte das vezes sem premiação em dinheiro, que estimulavam uma

integração mais horizontal entre todos os seus membros, os realizadores não se viam como concorrentes ou competidores, e os críticos poderiam se aproximar e dialogar com essa geração de realizadores. Não havia, portanto, uma distância “profissional” da jovem crítica em relação aos novos realizadores, até mesmo porque os jovens críticos estavam descobrindo junto com os jovens realizadores as potencialidades do cinema do novo século, nutrindo, muitas vezes, referências e admirações semelhantes pelas nascentes tendências do cinema contemporâneo e compartilhando os mesmos receios e angústias quanto à atual conformação do cinema brasileiro. Ou seja, não eram críticos já estabelecidos que iriam “julgar” o mérito do trabalho de realizadores iniciantes. Havia, portanto, um desejo de curiosidade e de troca entre a geração de críticos e de realizadores, ambas num patamar análogo de inquietude e de amadurecimento. Esse movimento era incentivado pelo fato de que não eram raros os críticos que se tornaram ou que também eram realizadores. Diversos integrantes do então site de críticas de cinema *Filmes Polvo* se engajaram na realização de filmes, formando o coletivo *Filmes de Plástico*, como Gabriel Martins, Thiago Macedo Correia e Maurílio Martins. Já comentamos como membros da *Revista Cinética*, alunos do curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF) se tornaram realizadores, como Daniel Caetano, Eduardo Valente, Felipe Bragança e Marina Meliande. Mesmo Cleber Eduardo, mais conhecido pelo seu trabalho como crítico e curador, realizou, em parceria com Ilana Feldman, dois curtas-metragens: *Almas passantes* (2006) e *Rosa e Benjamin* (2009).

Dessa forma, antes de realizarem seus primeiros longas-metragens, a grande maioria dos principais realizadores dessa cena já havia tido passagens destacadas nos festivais com seus curtas-metragens, no país ou no exterior. Poderíamos citar dezenas de exemplos. Antes de exhibir o longa *Estrada para Ythaca* (2010) na *Mostra de Tiradentes*, o *Coletivo Alumbramento* já havia realizado curtas recebidos com destaque em diversos festivais de cinema no país, como *Longa vida ao cinema cearense* (2008), *A amiga americana* (2009) ou *Flash happy society* (2009), entre diversos outros.

4.4 O NOVO CIRCUITO DOS FESTIVAIS DE CINEMA NOS ANOS 2000

À medida que o número de obras ia aumentando, os cineclubes demonstraram ter pouca estrutura para abrigar a crescente produção em vídeo. Um festival de cinema, ainda que sua periodicidade seja anual, seria a oportunidade de receber obras de

diversos realizadores de todo o país. Os festivais cresceram no início dos anos 2000 num momento em que surgiam mais oportunidades de editais ou recursos públicos para alavancar sua realização. Esta talvez seja a principal diferença em relação aos cineclubes: praticamente todos os festivais, mesmo os que privilegiavam as obras independentes, eram realizados com recursos públicos, de várias esferas, entre federais, estaduais e municipais. De toda forma, esses recursos possibilitavam uma estrutura muito melhor que a dos cineclubes, em termos de projeção dos filmes, material gráfico, equipe e divulgação. Além disso, os recursos permitiam trazer os realizadores dos filmes, não apenas para participar de debates sobre suas obras, mas para que os festivais funcionassem como pontos de encontro, em que, no espírito dos cineclubes, os realizadores poderiam se conhecer e eventualmente formar redes de apoio e estruturar parcerias. Os festivais funcionaram, portanto, como uma rede, em que realizadores de diversas partes do país travavam contato com o contexto de realização em outros estados, aproximando cenários que a princípio pareciam muito distantes.

Nesse contexto, em termos do prolongamento das atividades cineclubistas, voltadas para um público não necessariamente cinéfilo mas ligado à cultura underground alternativa, surgiram duas mostras de cinema pioneiras, a *Mostra do Filme Livre* e o *CineEsquemaNovo*.

Essas mostras, portanto, tinham como base outros valores em relação ao circuito de mostras de cinema já consolidado, como abordamos anteriormente, que escoavam a típica produção do *cinema da retomada*.

É preciso observar que já havia outros antecedentes. Eventos como o *Videobrasil*, o *Forum BHZ Video* e a *Mostra Itaú Cultural* oxigenaram a produção local. No entanto, eram especificamente voltados à discussão do formato vídeo, dedicando especial atenção à videoarte. Nos anos 1990, como vimos na seção 2.3.1, eram intensos os debates sobre a especificidade do vídeo em relação à película. Havia um desejo de demarcar um campo próprio de atuação, autônomo ao campo cinematográfico. Ainda que esses festivais tenham revelado artistas que também se destacaram no cinema, é possível dizer que a maior parte das obras e dos debates promovidos por esses eventos gerou seus principais frutos no campo das artes visuais, e não no cinema. Alguns (poucos) realizadores conseguiram estabelecer um trânsito e um diálogo entre os dois campos, como é o exemplo do mineiro Cao Guimarães. Em todo o país, Belo Horizonte foi o local de maior efervescência desse debate artístico, dada a

grande repercussão da videoarte mineira na cena audiovisual local, pela repercussão de artistas pioneiros como Éder Santos e Chico de Paula⁵⁵.

Ainda em Belo Horizonte é preciso destacar a importância do *Forum.doc - Festival do Filme Documentário e Etnográfico* – criado em 1997 pela *Associação Filmes do Quintal*, desenvolvendo um longo trabalho de pesquisa e reflexão sobre o gênero documental. O *Forum.doc*, juntamente com o *É tudo verdade*, criado em 1996 por Amir Labaki, tornaram-se os dois principais festivais especialmente voltados à exibição e à difusão do gênero documental no país. O *Forum.doc*, com intensas atividades em torno da reflexão e do debate, tornou-se um fórum de antropologia e cinema, convidando para suas mesas não apenas críticos de cinema, mas também pensadores e professores universitários, na área da antropologia, sociologia e comunicação, aproximando-se do ambiente universitário. Essa característica de inclinação acadêmica consistiu num diferencial do evento em relação às mostras de cinema no país, voltadas para realizadores e para o grande público. No entanto, considero que, por esse perfil, o evento não integrou diretamente a rede do novo circuito de festivais de cinema, apesar de sua programação nitidamente se opor ao modelo hegemônico dos festivais de cinema do país, calcados na publicidade dos filmes e na ideia do *cinema da retomada*. Com perfil acadêmico semelhante ao *Forum.doc*, é preciso também destacar a *Mostra Internacional do Filme Etnográfico*, organizado por Patrícia Monte-Mor, que teve sua primeira edição ainda em 1993. No entanto, as dificuldades de financiamento, que provocaram a descontinuidade do evento (em 2013 o evento estava em sua 15ª edição), tornaram mais difícil sua visibilidade no circuito dos festivais brasileiros.

4.5 OS INGÊNUOS PRECURSORES

A *Mostra do Filme Livre* e o *CineEsquemaNovo* foram os dois primeiros festivais de cinema no Brasil, no início dos anos 2000, que apresentavam um modelo de seleção de filmes que escapava ao padrão do *cinema da retomada*. Foram organizados por realizadores independentes, como projetos derivados do espírito dos cineclubes independentes contemporâneos. Inauguram um primeiro momento de surgimento de um movimento alternativo à conformação da rede dos festivais de cinema existentes, no que

⁵⁵ Sobre o trânsito entre o cinema e as artes visuais, ou ainda, entre o vídeo e o cinema, a partir dos anos 1990 e 2000 em Minas Gerais, ver Moravi (2014).

denomino de uma “fase ingênua”: não havia um projeto em rede estruturado no sentido de estabelecer propriamente um debate que visava a uma intervenção direta no campo de forças do cinema brasileiro, em busca da legitimação de seus valores. No entanto, foram as sementes no circuito de festivais da formação do novo circuito, ainda que não tenham se integrado plenamente aos valores dessa rede.

4.5.1 Mostra do Filme Livre

A *Mostra do Filme Livre* (MFL) teve sua primeira edição no *Centro Cultural Banco do Brasil* do Rio de Janeiro em 2002, como um prolongamento do cineclube *Mostra o que neguinho tá fazendo*. Guilherme Whitaker, que acabara de montar uma empresa produtora, tornou-se o principal produtor do evento, tendo aprovado o projeto no edital de ocupação da sala de cinema do *Centro Cultural Banco do Brasil*, que se tornou, até os dias de hoje, o principal patrocinador do evento⁵⁶. A curadoria foi formada por realizadores que participavam do cineclube: Chico Serra, Karen Akerman, Pedro Bronz, Rodrigo Savastano, e por mim (Marcelo Ikeda).

O primeiro ano da MFL (2002) foi exclusivamente organizado a partir de filmes convidados, com uma coordenação compartilhada por Guilherme Whitaker e Bia Werther, ativa cineclubista de Porto Alegre, que acabava por sugerir uma aproximação entre os dois contextos cineclubistas mapeados anteriormente. No entanto, por desentendimentos pessoais, a partir do ano seguinte, Bia Werther se distanciou da *Mostra do Filme Livre*, e organizou o Festival do Livre Olhar (FLO) em Porto Alegre, criado em 2003.

Um dos tabus quebrados pela *Mostra do Filme Livre* foi a exibição de filmes de diferentes bitolas na mesma sessão. Assim, a programação das sessões não era organizada segundo a bitola dos filmes (35mm, 16mm, Super-8mm e vídeo) mas por um conceito curatorial que promovia aproximações entre os curtas exibidos. Assim, havia uma desierarquização dos filmes em 35mm, que poderiam ser exibidos junto a vídeos de baixa resolução. A proposta da mostra era justamente o de “misturar”, aproximando propostas diferentes mas que tinham em comum um desejo de inquietação. Assim, a Mostra não ofereceu necessariamente uma defesa do vídeo em relação aos demais suportes, e também não procurou formar tendências, priorizando

⁵⁶ Em 2019, devido a mudanças decorrentes do Governo Bolsonaro, a MFL perdeu o patrocínio do CCBB, não conseguindo até o momento outro patrocinador fixo.

modelos, mas preferiu sugerir a possibilidade que projetos artísticos diferentes – alguns até mesmo antagônicos – pudessem compartilhar o mesmo espaço.

A MFL inaugurou um conceito de curadoria no circuito das mostras e festivais de cinema, especialmente voltadas para a exibição e debate dos novos formatos de realização no campo específico do cinema. Não eram selecionados os “melhores filmes” segundo a apreciação subjetiva da comissão selecionadora, mas sim as obras que se adequavam a um conceito estabelecido pela curadoria, em torno da ideia de filme livre. A Mostra seria, então, um grande panorama das possibilidades de produção do cinema livre no país.

Assim, uma enorme discussão gerada pela mostra é o que seria um *filme livre*. O debate em torno desse conceito foi germinado em diversas atividades na mostra, nos debates, nas vinhetas e também nos textos escritos no catálogo do evento. O catálogo, inspirado no formato do zine Incinerasta, apresentava não apenas as fichas técnicas das obras exibidas, mas textos em formato bastante livre – muitos dos quais se afastavam do modelo da crítica ou do ensaio acadêmico – em que se defendia a ideia de um filme livre.

A singularidade da Mostra é que cada um dos curadores poderia ter o seu próprio conceito de filme livre. Ou seja, a MFL não procurou uma definição ou uma cartilha (aos moldes do *Dogma 95*) que estabelecesse um manual para realização desse tipo de obra. A Mostra, em suas diversas edições, apresentou, em seus catálogos, diversos textos, escritos por seus curadores e também por convidados, em que era proposta a ideia de filme livre como um ponto de partida. Em artigo que analisa a produção curatorial da MFL, Raphael Fonseca (2007) destaca que, por trás da diversidade, persistiam alguns pontos em comum. O primeiro era o caráter anti-hegemônico ou anti-industrial, ou ainda, o desejo de mostrar outras possibilidades de modos de fazer no audiovisual contemporâneo brasileiro, estimulando o convívio das diferenças como gesto de cidadania.

O segundo era que o *filme livre* é uma *ideia em construção*, ou ainda, uma utopia ou uma aporia. Ou seja, o conceito de *filme livre* não era uma proposição categórica, como se criasse regras ou critérios a priori que definissem o que seja um filme livre, como se fosse uma “cartilha” ou um “manual”, mas simplesmente um ponto de partida para que o próprio espectador conjecturasse a possibilidade de elaboração desse conceito.

No início dos catálogos de cada edição da MFL, cada um dos curadores escrevia um pequeno texto com reflexões sobre a atividade curatorial. Nesses textos, podemos constatar a heterogeneidade dos métodos e dos olhares entre os curadores, que se complementam. Vejamos alguns exemplos, de trechos desses textos, extraídos do livro *Filme Livre!*, que promove uma compilação de alguns dos textos curatoriais da Mostra (IKEDA, 2012):

Alguns textos buscam aproximar a curadoria de uma experiência poética. Os textos compartilham com o espectador a posição subjetiva do curador. Seus critérios não exprimem uma objetividade mas se assemelham muitas vezes a um sonho.

Oi, bom dia, boa tarde, boa noite.

Antes de tudo, gostaria de me apresentar como o ser por detrás dessas palavras. Não que elas tenham frente ou verso – muito pelo contrário, apenas quero dizer que peguei uns poucos pensamentos pela mão, os estendi num varal, e deixei secar, com o sol e o vento, juntos, por aqui. (Rodrigo Savastano, MFL2005)

Depois de quase 2 meses chegando em casa com sacolas lotadas de fitas⁵⁷, madrugadas a dentro sorvendo imagens, um universo multi-abrangente de conceitos, formas e conteúdos, sonhando todos os filmes misturados, uma noite tive um sonho que quando acordei lembrei nitidamente: estava dormindo de frente para uma janela enorme, (que estava) de frente para a Praia de Ipanema quando fui invadida por uma gigantesca Tsunami audiovisual. (Karen Akerman, MFL 2006)

Ontem, por volta da hora do almoço, me lembrei de que na noite anterior eu havia tido um sonho. Sonhei com uma nuvem branca que se dissipava pelos céus, e que, quando eu já havia me esquecido dela, ela voltava a se recompor (Marcelo Ikeda, MFL 2007)

Outros textos questionam a própria ideia da liberdade do filme livre, já que, evidentemente, os autores encontram diversos tipos de limitações para transformar suas ideias em filme, já começando pelos próprios meios materiais à sua disposição.

Como pode ser livre um filme se a própria matéria fílmica depende de meios técnicos para existir fisicamente? (Chico Serra, MFL 2006)

Sobre a questão de o filme livre não seguir rótulos, manuais, Christian Caselli fez uma piada, que extrapola a ideia do filme livre como utopia ou aporia, apontando para as contradições do termo. Assim, o próprio Caselli propõe, de forma provocativa,

⁵⁷ É interessante percebermos que, em 2006, os filmes inscritos nos festivais de cinema eram vistos por meio de fitas em VHS enviados pelo correio pelos proponentes. Assim, os selecionadores levavam sacolas com dezenas de fitas VHS, da sede da produtora da Mostra para as suas casas/escritórios, onde os filmes eram vistos.

um “manual” de um filme livre, aos moldes do *Dogma 95*. Seu texto possui termos irônicos, em que se torna claro o deboche do realizador, já expresso pelo título “como é um filme livre ®” – a piada seria o filme livre como uma *copyright*, ou seja, como uma marca publicitária. Caselli propõe um anti-manifesto, como uma paródia. Alguns itens nos passam o tom de deboche

6) Dentro do filme, as imagens não podem estar dentro dos fotogramas ou dos frames, já que isso as limita muito.

7) Já quando forem projetadas, as imagens não podem se restringir ao tamanho da tela ou dos monitores. Aliás, a própria necessidade de um equipamento para exibir o FILME LIVRE ® deve ser abolida

8) Sendo assim, a própria ideia de enquadramento deve ser reformulada, já que toda imagem não pode ser presa. Isto torna então o FILME LIVRE ® inacessível ao olho humano (Christian Caselli, MFL 2006)

O filme livre surge como uma aporia, ou mesmo como uma utopia.

Cada vez mais buscamos por uma definição do que seja um “filme livre” (aceitamos sugestões...). E cada vez mais chegamos à conclusão de que é um conceito em construção. Isto porque a busca desse conceito vale muito mais do que seu achado. Até porque o “filme livre puro” é uma utopia. Provavelmente não existe um filme 100% livre. Mas isto não nos impede de buscar a liberdade no cinema, ainda que saibamos o quanto ela é impossível (Marcelo Ikeda, MFL2006)

O caráter anti-industrial, defendendo o filme livre como aquele que se diferencia dos modelos hegemônicos, em termos econômicos e estéticos, está presente em diversos textos. O tom de oposição ao audiovisual hegemônico é explícito em diversos pontos:

Na contramão de um cinema meramente comercial e de entretenimento, a *Mostra do Filme Livre* busca um cinema de invenção, de reflexão, e sem frescuras, em meio a um maremoto de pseudo novelas mexicanas de quinta categoria que transbordam as telas brasileiras. (Chico Serra, MFL 2007)

Nos cinemas, as cópias de filmes estrangeiros (especialmente norte-americanos) dominam cerca de 90% do mercado nacional. Estima-se que mais da metade do que ganha Hollywood vêm dos mercados estrangeiros, e essas vendas crescem num ritmo espetacular (Chico Serra, MFL 2005)

Num mundo regido pelas regras de negócio dos grandes conglomerados da indústria do entretenimento, a *Mostra do Filme Livre* acredita no sonho (tolo sonho) de que um filme só é possível se parte do desejo de um indivíduo. (Marcelo Ikeda, MFL 2004)

O conceito ou a possível definição do que seja um filme livre deve ser compartilhada com o público, deslocando a questão para a recepção.

(...) em vez de dar qualquer qualquer tipo de resposta curta e simples (ou prolixa e pretensiosa) ao tópico “o que é um filme livre?”, parece-me mais justo convidar aquele que pergunta a vivenciar algumas sessões do nosso festival e incentivá-lo ao seu próprio responder. (Raphael Fonseca, MFL 2009)

Em vez de promover tendências e estabelecer critérios acadêmicos, a MFL apostou na irreverência, que pode ser vista por algumas medidas provocativas.

Uma delas é o de não restringir a inscrição dos filmes segundo seu ano de produção. Para estimular a presença do público e a cobertura da imprensa, os festivais de cinema em geral exigem que os filmes inscritos tenham sido realizados há menos de 12 meses de sua realização e que sejam inéditos no circuito comercial de exibição. Em oposição a esse critério, a MFL aceitava a inscrição de filmes realizados em qualquer época, mesmo curtas ou longas de décadas anteriores, sendo exibidos não em sessões especiais, como filmes convidados, mas nas *sessões panoramas*, ou seja, nas mesmas sessões dos demais filmes inscritos. De forma provocativa, os curadores afirmavam que “o filme livre não é remédio, por isso não tem prazo de validade” (IKEDA, 2011a). Curtas como *A pátria*, de Jorge Mourão (Super 8-mm, 1977), ou *Cinemação curtametralha*, de Sergio Peo (35mm, 1978) foram exibidos nas mostras competitivas do evento.

Outro gesto provocativo é a criação do *Troféu aleatório*. Como uma provocação às categorias e aos critérios de premiação das mostras de cinema, um dos prêmios da MFL era escolhido de forma randômica: os títulos dos filmes exibidos eram colocados numa urna, e um deles era sorteado por uma das pessoas presentes na sessão de encerramento. O escolhido recebia o prêmio de *Melhor filme aleatório*.

A irreverência da MFL pode ser vista em seu projeto gráfico arrojado, incorporando elementos típicos da cultura do “faça você mesmo”, como a bricolagem, a gambiarra, o elogio ao precário, ou ainda, evidenciando a influência das vanguardas, como o surrealismo ou mesmo o dadaísmo. Enquanto o projeto gráfico do *Festival do Rio* foi cuidadosamente arquitetado para revelar uma associação com a cidade, conforme analisou Mattos (2013), no caso da MFL a proposta era para apontar para elementos claramente incongruentes, abertos e móveis. O humor, a picardia e a despreensão assinalam o tom subversivo da proposta gráfica, deixando claro o afastamento dos padrões do “bom gosto” associados ao *cinema da retomada*. Por muitos anos, o troféu da MFL era composto por material reciclável. Dessa forma, as

Com o tempo, a Mostra também foi crescendo em formato e locais de realização. Ainda que a MFL tenha se mantido com o exclusivo patrocínio do Banco do Brasil, sendo realizada exclusivamente em seus Centros Culturais, a Mostra começou apenas no Rio, e foi se expandindo para os demais centros culturais do banco, em São Paulo, Brasília e Belo Horizonte. Enquanto a primeira edição tinha a duração de seis dias, hoje a mostra ocupa quatro semanas em duas salas (sala de cinema e sala de vídeo), na sede principal, no CCBB do Rio de Janeiro.

A importância da MFL pode ser constatada quando percebemos que os primeiros curtas de diretores chave do cinema brasileiro contemporâneo foram exibidos na MFL, como Bruno Safadi, Irmãos Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes, Gustavo Beck, Marília Rocha, Sergio Borges, Marcelvs L., Marcelo Pedroso, Gabriel Mascaro, Cao Guimarães, Pablo Lobato, além de coletivos cinematográficos, como o *Alumbramento*, *Teia*, *Vermelho Profundo*, entre diversos outros.

A relação entre os Irmãos Pretti e a *Mostra do Filme Livre* foi examinada na seção 2.4.3, examinando a contribuição de *Estética da solidão* (2005).

4.5.2 CineEsquemaNovo

A primeira edição do *CineEsquemaNovo* (CEN) aconteceu no ano de 2003, na Usina do Gasômetro, em Porto Alegre, organizado por Alisson Avila, Gustavo Spolidoro, Jaqueline Beltrame, Morgana Rissinger e Ramiro Azevedo. Surgido apenas um ano após a *Mostra do Filme Livre*, é possível fazer várias aproximações entre os dois eventos. O projeto também foi derivado de um cineclube – no caso, o *Cinemeando no Garagem* – expandindo-o para formar um grande panorama da produção independente brasileira.

Em sua primeira edição, o Festival se chamava *ZoomCineEsquemaNovo*. Segundo seus realizadores, a expressão *esquema novo* foi retirada do primeiro disco de Jorge Benjor (na época, ainda Jorge Ben), *Samba Esquema Novo*. Em particular, um trecho de uma música dialogava com a intenção do evento: “Mas que nada, sai da minha frente que eu quero passar, pois o samba está animado, e eu quero é sambar... este samba que é misto de maracatu, com samba de preto velho, samba de pretu-tu...”. (CEN 2003⁵⁸) O festival, portanto, não surgia com um desejo de formar tendências, mas

⁵⁸ Ver <http://www.CineEsquemaNovo.org/2018/edicoes-anteriores/182/cine-esquema-novo-2003>.

apenas de contagiar, de maneira intuitiva, o público pelo prazer de fazer e ver cinema. Outra referência é a proposta de mistura de referências, entre bitolas, estéticas e formatos.

Graças a estas crenças e desde a sua primeira edição o *CineEsquemaNovo* pode exibir, em uma mesma sessão, um curta abstrato em plano-seqüência em DV; um novo curta de ficção em 35mm; um trabalho de pesquisa nos arquivos históricos do cinema nacional em 16mm; uma animação psicodélica com os últimos recursos tecnológicos em Beta Digital; um documentário etnográfico repleto de poesia finalizado em HD; montagens fotográficas transformadas em imagem em movimento; um curta rodado em VHS com estética intencionalmente pesada pra ser ‘trash’; ou, enfim, o que surgir de surpreendente, inovador, criativo e experimental. O que interessa sempre é a busca, a força da idéia, e o modo com o qual se expressa na tela. (CEN 2008)

Assim como a MFL, o CEN estabeleceu uma curadoria própria, relacionada a uma busca pelo amadurecimento do cinema contemporâneo brasileiro. Para tanto, o Festival estabeleceu, como princípio curatorial, a busca por obras em torno de quatro expressões-chave *Criatividade, Inovação, Surpresa e Experimentação*”

Um dos principais pontos do CEN em suas primeiras edições era a defesa dos formatos artesanais de produção, contribuindo para uma quebra da hierarquia de obras segundo sua bitola de produção. A proposta era exatamente combinar, numa mesma sessão, obras de bitolas diferentes, tornando possível a convivência entre filmes de diferentes formatos de produção.

O *CineEsquemaNovo* é reconhecido pelo circuito brasileiro de festivais desde a sua edição de estreia, em 2003, por ter sido uma das primeiras mostras do País a derrubar a distinção formal entre cinema, vídeo e digital, promovendo novas mídias como formatos cinematográfico legítimos e autônomos. Todos os suportes imagináveis, do 35mm e suas variações até uma produção feita em um telefone celular, são aceitos em pé de igualdade. Sem o interesse de oferecer respostas definitivas sobre o futuro da imagem, o CEN apenas traz à tona uma realidade irrefreável: a possibilidade concreta de renovação da linguagem audiovisual proporcionada pela tecnologia. Graças a este viés, o festival apresenta novas maneiras de fazer cinema e de compreender o que pode ser chamado de cinema. (CEN 2006)

Este trecho é significativo se atentarmos que o CEN – aspecto que também é comum a MFL – não se dedicava exclusivamente a um único formato de exibição – como, por exemplo, os festivais de vídeo, ou ainda, a defesa da videoarte e seu “específico do vídeo”. Mas, ao contrário, a proposta era a defesa por uma estilística

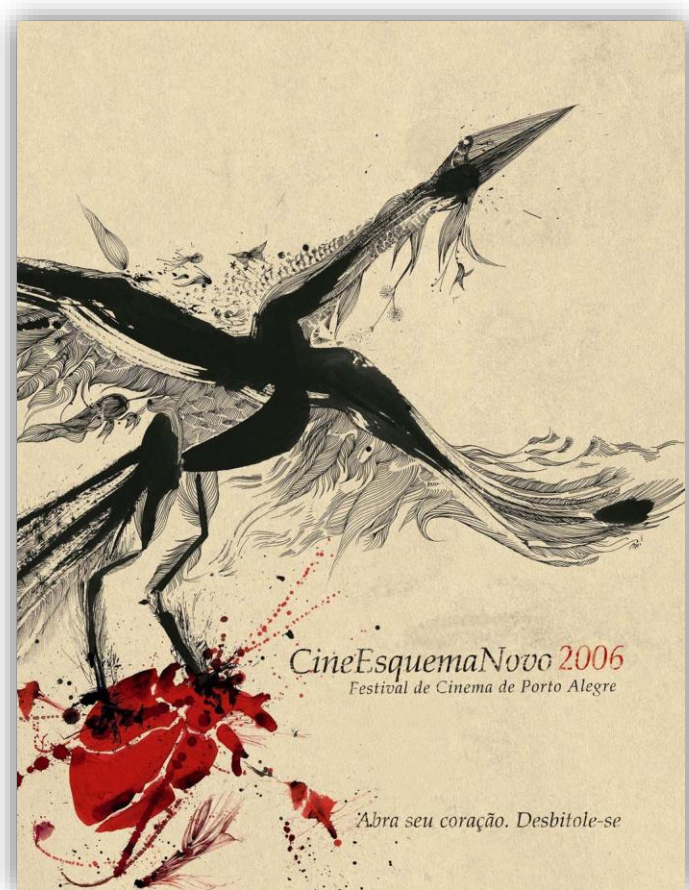
pessoal, independentemente da bitola de realização. A inventividade não estaria necessariamente relacionada ao suporte de captação ou de finalização, mas da própria estilística da obra. Assim, o 35mm não era excluído do Festival, pois, mesmo nesse formato, poderiam surgir obras que dialogassem com os quatro conceitos curatoriais *Criatividade, Inovação, Surpresa e Experimentação*. O vídeo, portanto, não era a única solução para a criatividade, ou ainda, não havia, de antemão, uma defesa do vídeo em relação à película. Especialmente no caso de Porto Alegre, o Super-8mm tinha um forte papel na produção independente, como já citamos. Havia uma certa nostalgia romântica da defesa da produção em película segundo formatos mais artesanais, como o Super-8mm e o 16mm.

No início dos anos 2000, o debate sobre a bitola cinematográfica era muito presente – algo hoje completamente datado pela ampla adesão ao digital, tanto na produção quanto na exibição das obras. Já comentamos como, no circuito cineclubista, a defesa pelos formatos artesanais (o Super-8mm e especialmente o 16mm) era contrastada pela opção pelo 35mm em cineclubes com uma estrutura mais profissionais, com vistas ao seu próprio financiamento. Com o vídeo, e mais propriamente com o avanço do digital, que provocou uma explosão no número de obras produzidas, era preciso abrir espaço para o vídeo mas sem, com isso, representar uma crítica de antemão à película. O gesto da CEN e da MFL, portanto, não era, portanto, o de segregar as obras em 35mm, pois a bitola em si não necessariamente era sinônimo do domínio do comercial sobre o artístico. O achado dessas mostras era comprovar que a bitola 35mm não era necessariamente sinônimo do cinema narrativo, do filme-piada, da busca por comunicabilidade e dos aspectos comerciais. Era possível realizar um filme em 35mm com o mesmo espírito criativo de uma obra em vídeo, claro, respeitando suas singularidades, percebendo que suas características técnicas abrem oportunidades específicas para um ou outro filme (por exemplo, o vídeo possuía maior mobilidade e maior facilidade de manipulação da imagem na pós-produção; o filme em película oferecia a possibilidade de um maior apuro visual, ou de um tratamento fotográfico, com maior latitude entre as áreas de cinza e profundidade de campo).

Mas era preciso abrir esse debate: importava menos a bitola de realização e mais o gesto artístico do realizador e da obra. Em 2006, o lema da CEN foi *Abra seu coração. Desbitole-se*. A expressão *desbitole-se* carrega um duplo sentido: de um lado, o de deixar de lado as diferenças segundo as bitolas cinematográficas (o 35mm e o vídeo); mas por outro, o trocadilho representava a abertura para outras experiências

cinematográficas, ou seja, a de alargar as experiências, a possibilidade de experienciar caminhos que se afastam do cinema hegemônico, ou ainda, dos padrões da hegemonia, sejam estilísticos sejam mesmo o dos modos de ser, das formas de comportamento.

Figura 5 – Material gráfico - CineEsquemaNovo



Outra bandeira das primeiras edições do CEN é fornecer um amplo panorama das possibilidades de produção audiovisual brasileira no cenário independente, abrindo espaço para realizadores criativos que não conseguiam abrigo nas curadorias mais tradicionais das mostras de cinema no país. A ideia do panorama estava associada, assim como na MFL, na seleção de um maior número de filmes, para dar mais oportunidades de exibição aos jovens realizadores.

A SURPRESA, a EXPERIMENTAÇÃO, a CRIATIVIDADE e a INOVAÇÃO trazidas pelos curtas, médias e longas-metragens seguem sendo as palavras de ordem do festival, o que acontece desde a sua primeira edição em 2003. Aos filmes selecionados, somam-se os trabalhos pesquisados e convidados para as demais atividades do

festival, totalizando 140 filmes em 83 sessões no CEN 2006. (CEN 2006)

Se o discurso do *cinema da retomada* apostava na diversidade do cinema brasileiro dos anos 1990, é como se essas duas pioneiras mostras de cinema tivessem de fato encampado essa ideia. A diversidade do *cinema da retomada* na verdade encobre uma suposta homogeneidade entre esses filmes. O que as duas mostras revelam é a verdadeira multiplicidade do nosso cinema, a verdadeira diversidade para além dos filtros dos programadores dos festivais tradicionais.

A apresentação audiovisual inscrita e selecionada para o *CineEsquemaNovo* contempla a multiplicidade do cinema. Trata-se de uma idéia de mistura que vai muito além da “realidade virtual” dos blockbusters ou das superproduções com efeitos especiais: desde os longas-metragens integralmente realizados em 35mm até os curtas-metragens feitos com dez técnicas audiovisuais simultâneas e diferentes entre si, ou ainda centrados na videoarte e na pesquisa narrativa, o CEN é o eco de uma produção carente de reconhecimento. As 675 inscrições recebidas de 20 Estados e 8 países (brasileiros residentes no exterior, ou estrangeiros com produção no Brasil), servem de exemplo desta realidade. (CEN 2004)

Se a ideia do CEN era *desbitolar*, um ponto interessante é que as fichas técnicas dos filmes exibidos informam as técnicas de captação das obras. Assim, podemos ter um apanhado da diversidade de câmeras e de formatos utilizados. Vemos que um filme como *Praia do futuro* (um filme coletivo realizado por 15 diretores, produzidos pelo cearense *Alumbramento*) foi filmado com diversas câmeras, desde uma *Sony Z1*, até câmeras de baixa resolução de alta mobilidade, como uma *cyber shot* e uma *Panasonic Lumix*, e até mesmo uma câmera VHS. Enquanto os filmes em película eram filmados com poucas opções de câmeras 35mm disponíveis, os filmes em digital passam a apresentar uma miríade de opções. Alguns exemplos extraídos dos catálogos do CEN são:

Tabela 4 – Formatos de captação digital

<i>Título do filme</i>	<i>Diretor</i>	<i>Câmera</i>
A casa de Sandro	Gustavo Beck	Panasonic HVX 200
Loveless	Cláudio Gonçalves	Panasonic DVX 100A
Ressaca	Bruno Vianna	Sony XDCAM EX1

A partir de 2006 (terceira edição), um prolongamento dessa ideia de misturar bitolas foi estendido para uma aproximação com o contexto das artes visuais. Se era preciso quebrar os paradigmas, era também necessário problematizar as fronteiras entre o cinema e as artes visuais.

Questionar e derrubar as barreiras entre o cinema e as artes visuais, levar a arte para a sala de cinema e o cinema para a galeria de arte, abandonar a classificação por formato ou bitola, aproximar distintas linguagens. Em 15 anos e 11 edições, o *CineEsquemaNovo* consolidou-se como o evento que representa todos os estilos de formatos da arte audiovisual brasileira.

Assim, já em 2006, houve duas iniciativas com vistas a aproximar o cinema do campo das artes visuais e alargar a curadoria do CEN do campo específico do cinema.

Uma curadoria específica para uma sessão chamada *cinema de artista* exibiu obras de artistas como Tunga, Laércio Redondo e Rivane Neuenschwander, que utilizam o cinema e o vídeo como expressão. O Noutras Janelas mostra em espaços aleatórios da cidade obras do mineiro Cao Guimarães. A ideia é provocar reflexão sobre como o espaço interfere na experiência do cinema.

Esse perfil foi se acentuando nos anos seguintes. Em 2012, o festival anuncia uma mudança: sua chamada anunciava um *Um novo Cine Esquema Novo*. As mudanças aprofundam o perfil do festival em uma aposta curatorial em borrar as fronteiras entre cinema e artes visuais, propondo uma reflexão sobre a imagem em movimento, para além do dispositivo cinematográfico. O CEN passa a ser realizado não apenas numa salas de cinema mas também em outros ambientes. Além disso, o evento passou a também selecionar projetos inéditos, viabilizando sua produção no espaço do festival, para além de obras fechadas projetadas numa sala de cinema.

O festival passou a ser bianual e internacional. A edição seguinte do festival (a oitava edição) aconteceu, portanto, apenas em 2014. Mas logo em 2015 esse princípio foi quebrado, com a realização de uma “programação especial”, especialmente dedicada a uma seleção exclusiva de filmes e videoinstalações da seção *Forum / Forum Expanded* do *Festival de Cinema de Berlim*. No entanto, em 2017 não houve CEN-E. A ausência de uma fonte mais estável de financiamento do festival, que se mantinha basicamente com recursos da Prefeitura de Porto Alegre, criou obstáculos para a continuidade do evento, tornando instável seu lugar dentro do calendário dos festivais brasileiros.

Em 2014, suas chamadas enfatizavam o caráter híbrido entre o cinema e as artes visuais.

De 13 a 27 de Novembro, Porto Alegre recebe a oitava edição do *Cine Esquema Novo* (CEN), o festival que desde 2003 transita entre o cinema e as artes visuais. Com entrada franca e em diferentes sedes (*Sala P.F. Gastal e Galeria Lunara, da Usina do Gasômetro; Galeria da Fundação Ecarta; e Auditório e Galeria do Goethe-Institut Porto Alegre*), o *Cine Esquema Novo* 2014 exhibe e debate obras híbridas, múltiplas e abertas a novas contextualizações, vindas do Brasil e do exterior. Graças a esta abordagem, e em linha com uma mentalidade de “fazer cinema” que conquista cada vez mais protagonismo, o festival reflete uma característica marcante de boa parte do cinema autoral produzido no século XXI: a expansão definitiva da sua representação simbólica para diferentes contextos de exibição e fruição da imagem em movimento. (CEN 2014)

Em 2016, o festival passou a ter um subtítulo *Cine Esquema Novo - Arte audiovisual brasileira*. Apesar de o nome do evento permanecer com a corruptela *cine*, as chamadas agora retiram a ênfase no cinema, para substituí-la pela expressão *audiovisual*, mais abrangente. Ainda, o uso de *arte* distancia o festival do cinema e o aproxima das artes visuais.

Essa tendência está expressa na própria formação dos realizadores da mostra, que não são exclusivamente realizadores de cinema, como no caso da MFL. Jacqueline Beltrame, que permanece como curadora em todas as edições do evento, é graduada em artes visuais na UFRGS, dividindo-se na produção executiva de eventos culturais em geral e de obras audiovisuais. Morgana Rissinger, jornalista com especialização em arte contemporânea pela PUC/MG, tornou-se curadora do *Instituto Cultural Inhotim* entre 2011 e 2016, distanciando-se do cinema e aproximando-se do campo das artes visuais, passando a morar em Belo Horizonte e deixando a equipe do CEN em 2013. Alisson Avila é formado em jornalismo, trabalhando na função em vários veículos de mídia, antes de se dedicar à curadoria. Ramiro Azevedo, curador desde a primeira edição do CEN, tornou-se coordenador dos canais do grupo *Box Brasil*, com o *boom* do mercado nacional de TV por assinatura, após o impacto da Lei 12.485/11.

Ou seja, com a exceção de Gustavo Spolidoro – o mais destacado realizador do Rio Grande do Sul na imediata geração de realizadores que surgiu nos anos 1990, após a Casa de Cinema de Porto Alegre – os demais organizadores do CEN têm o perfil de produtores culturais, e não propriamente de artistas. Essa talvez seja a principal diferença do CEN para a MFL. Pois, se não são realizadores, os três organizadores do

CEN tampouco são críticos ou acadêmicos/professores – tendo um perfil mais ligado à gestão do que propriamente à reflexão ou à pesquisa.

4.6 A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA NOVA REDE

A *Mostra do Filme Livre* e o *CineEsquemaNovo*, criados no início dos anos 2000, marcaram um primeiro momento de construção de um novo cenário dos festivais de cinema no Brasil que ampliaram o leque do cinema brasileiro para além da ideia de *cinema da retomada*. Esses dois eventos-irmãos, diretamente oriundos do movimento dos cineclubes independentes do final dos anos 1990, abriram a discussão a partir de uma aparente despretensão: antes de formar tendências, preferiram alargar fronteiras, oferecendo um panorama das novas possibilidades e ampliando o escopo da discussão do cinema independente para além de suas bitolas de realização.

No entanto, sem a presença nem do jornalismo cultural nem da nova crítica, com financiamento restrito, os eventos tiveram naturais dificuldades para se afirmar como um ponto de encontro efetivo. Denomino-os de *precursores ingênuos* porque não havia uma estratégia discursiva de legitimação como forma de ocupação de um espaço de poder. Com um espírito típico da cultura *underground*, surgiram simplesmente de um desejo ingênuo de um conjunto de realizadores de ter um espaço para exhibir seus filmes e nada mais.)

Num momento seguinte, na segunda metade dos anos 2000, o circuito contra-hegemônico já começava a se estruturar de forma mais organizada. Motivada pelo encontro entre críticos e realizadores, surgiam as sementes para a formação de eventos que se integravam em rede, propondo, de forma mais sistematizada, outros valores para o cinema brasileiro. O principal desses eventos foi a *Mostra de Tiradentes* a partir de 2007, quando a equipe da *Revista Cinética* assumiu a direção artística do evento. A partir de então, outros eventos como a *Semana dos Realizadores* (RJ), o *Janela Internacional do Cinema do Recife* (PE), o *Panorama Internacional Coisa de Cinema* (BA) e o *Olhar de Cinema* (PR), entre outros, promoveram o amadurecimento desse circuito dentro do circuito, oferecendo um canal sólido de legitimação de um novo olhar para o cinema brasileiro.

4.6.1 As transformações do papel do curador e seus riscos

A formação dessa rede de festivais trouxe consigo uma transformação dos métodos e do papel do curador. Especialmente no caso da *Mostra de Tiradentes*, pela instituição de um “diretor artístico”, que centralizava as decisões sobre o perfil do evento, defendendo a ideia de que houve a formação de uma ideia mais estrita de curadoria na seleção de obras que integram a programação dos festivais de cinema. No entanto, em eventos precursoros, como a *Mostra do Filme Livre* e o *Cine Esquema Novo*, ainda que por meio de uma comissão de seleção, já estava presente o procedimento de um recorte curatorial.

É preciso observar, como já dissemos, que o número de festivais de cinema aumentou consideravelmente a partir da década de 1990. No entanto, nesse período, a produção em película implicava que havia um número de títulos restritos inscritos para a seleção desses festivais. Durante a segunda metade da década, eram produzidos entre 30 e 40 obras de longa-metragem por ano no país. Assim, as opções das comissões de seleção desses festivais eram naturalmente limitadas pelo número de obras disponíveis. Havia uma certa sensação de que mais ou menos o mesmo conjunto de filmes era exibido nos principais festivais do país. Muitos festivais, dadas as restrições do circuito exibidor local, adotavam uma lógica de programação panorâmica: conferiam a oportunidade de o público local ter acesso às obras mais relevantes daquele ano que teriam poucas oportunidades de lançamento comercial na cidade-sede. Esses festivais, portanto, não se preocupavam em formar tendências ou estabelecer debates conceituais mas de funcionar como uma espécie de vitrine para o cinema brasileiro autoral do período.

Com a produção digital, o número de obras produzidas cresceu rapidamente, de forma exponencial, o que provocou um maior impacto nas seleções dos festivais. Esse aumento foi mais diretamente percebido no número de curtas-metragens inscritos mas também afetou significativamente a produção de longas-metragens, em especial de documentários. O circuito de festivais brasileiros começou a se estruturar de forma mais hierárquica, aos moldes dos festivais internacionais, organizando suas programações segundo seções e exigindo ineditismo no Brasil para as competições principais. Assim, os festivais passaram a concorrer entre si para disputar a oportunidade de exibir um filme aguardado – por exemplo, a *première* nacional de um filme que teve sua *world première* num festival internacional nível A, como Cannes, Berlim ou Veneza. O

“ineditismo” no Brasil passou a ser um dos principais critérios para filtrar a abundância de filmes e atrair a atenção do jornalismo cultural para a cobertura dos eventos.

Ainda assim, tendo em vista os critérios das comissões de seleção desses festivais, diversos filmes brasileiros, com modelos de produção e propostas estéticas mais afastadas dos padrões hegemônicos narrativos e mercadológicos, permaneciam de fora da seleção dos principais festivais de cinema. Ou, quando exibidos, sentiam-se totalmente deslocados das discussões travadas nesses eventos, permanecendo pouco compreendidos.

Dessa forma, dado o crescimento no número de filmes produzidos mediante outros arranjos de produção, surgia um contexto em que era possível fazer surgir um conceito de curadoria. Surgia, então, pela primeira vez de forma claramente estabelecida, o papel do curador – como aquele agente que não apenas estava envolvido na seleção dos filmes que integrariam o evento mas que era responsável pelo *desenho de um conceito curatorial* em torno do qual não apenas as obras exibidas gravitavam mas também outros elementos se desdobravam, como sessões paralelas (retrospectivas e sessões não competitivas), debates e textos para o catálogo. Assim, os filmes selecionados se constituíam como parte de um projeto, ou seja, integravam uma proposta que apontava para questões de um contexto maior – formando um recorte cujos critérios, limites e tangenciamentos eram definidos pela figura do curador.

Garrett (2020) lista um conjunto de características que integram essa nova visão sobre a curadoria estabelecida pelos novos festivais de cinema a partir dos anos 2000: o conceito, a publicização do trabalho curatorial, o pensamento de conjunto, o entendimento histórico, a especialização da atividade e a continuidade da atuação.

Houve, portanto, a instituição do curador como figura-chave na constituição de uma rede em torno da qual os festivais se estruturavam. Houve, portanto, a formação de um novo conceito de seleção dos filmes. Antes, é possível afirmar, que a seleção dos filmes era realizada por meio de uma “comissão de seleção”, formada por agentes de destaque em seu campo cultural (críticos, produtores culturais, gestores, professores, eventualmente realizadores ou produtores), que selecionava as obras segundo o consenso entre suas posições pessoais, segundo metodologias subjetivas e até certo ponto arbitrárias. A seleção era o consenso possível entre as subjetividades que compunham a comissão de seleção, que se concentrava na seleção dos “melhores” ou “mais representativos” filmes entre os inscritos.

Com os novos festivais de cinema, estabeleceu-se a institucionalização da figura do curador – um agente com características específicas – que era responsável pelo desenho e pela execução de um conceito curatorial, a partir do qual todas as atividades do festival se desmembravam – entre elas, a seleção das obras em suas diversas seções. Ou, colocando de outra forma, os festivais contemporâneos delinearam a mudança do perfil do selecionador como um mero programador para um novo perfil, cristalizado na figura do curador (BOSMA, 2015).

Ainda que a curadoria possa ser realizada por uma equipe, ou uma comissão, as decisões passam a ser feitas não apenas por critérios individualmente eleitos por seus membros, mas os esforços são coordenados em torno de um projeto comum, ou seja, de um recorte curatorial.

O novo circuito de festivais de cinema caracterizou-se por consolidar a figura do curador como elemento central para a formação dessa rede.

* * *

As transformações do papel do curador não é algo específico ao contexto brasileiro, mas é comum ao cenário dos festivais internacionais. Elsaesser (1995) aponta para uma importante mudança no critério de inscrição dos filmes para os grandes festivais internacionais. No princípio, os filmes eram inscritos por órgãos representativos de cada país. No entanto, na década de 1970 houve a mudança para que os próprios diretores e produtores pudessem diretamente inscrever sua obra, havendo um diretor artístico responsável pela seleção das obras que integrariam o evento. Essa mudança de critérios foi uma forma de escapar às pressões políticas que faziam com que os órgãos de cada país muitas vezes não selecionassem filmes que se chocavam com a visão política dos governos. Essa mudança acabou, de outro lado, coroando a presença do curador como agente estratégico na programação dos eventos. É o caso, por exemplo, do papel de Gilles Jacob para o *Festival de Cannes*, estabelecendo seções como *Un certain regard* e o prêmio *Camera d'or*, como forma de revelar novos talentos, e transformando o festival num grande evento midiático a nível mundial.

O curador está ligado a uma instituição (o festival de cinema) mas muitas vezes acaba tendo uma existência autônoma. Sua valorização na formação dessa rede é tamanha, que alguns autores começam a apontar os riscos do excesso de tamanha

exposição do curador, transformando-o algumas vezes em instância mais central à dos próprios artistas ou das obras exibidas no evento.

Com isso, busco trazer para esse debate a expressão *curadoria autoral*, cunhada por Gabriel Menotti Gonring (2012), transpondo para o campo do cinema contemporâneo um debate herdado das artes visuais. As artes visuais no contexto contemporâneo também sofrem as pressões e as contradições da formação de um circuito em que “arte” e “comércio” se confundem por meio de valorização de obras artísticas, em que a posição do curador surge como estratégica para a contaminação desses campos.

Segundo Menotti, os processos contemporâneos de curadoria tendem a exibir obras não como fenômenos isolados que merecem destaque por suas características intrínsecas de originalidade, mas o papel do curador é justamente aproximar as obras formando um contexto, ao promover relações entre si e o público.

Dessa forma, o papel da curadoria é formar uma grande rede, estruturada a partir de um agenciamento dos próprios sentidos da produção artística contemporânea, em que a formação de valor se desloca muitas vezes da própria obra em si para o estabelecimento de relações que apontam para um contexto. Ou seja, em termos de uma “estética relacional”, a arte muitas vezes não está propriamente na produção dos objetos, ou nos objetos em si, mas se desloca para o estabelecimento de relações entre as pessoas e o mundo. Assim, é possível pensar num festival de cinema como uma obra de arte, no sentido em que um festival cria um espaço de conexão entre diferentes agentes que aponta para uma reconfiguração das relações e dos fluxos disponíveis. Com isso, é possível pensar a própria rede como obra, ou ainda, a própria obra como rede. Ou seja, os festivais de cinema, como pontos nodais dessa rede de conexões, não são apenas canais neutros a partir dos quais os filmes percorrem seus nódulos ao serem exibidos, mas são conformados pela própria natureza desses canais. Como mediadores, os festivais de cinema transformam os filmes ao carregá-los, distorcendo, modificando, alterando sua natureza. Nesse contexto, a obra de arte (o filme) é a resultante desse conjunto de formas e de estratégias discursivas de poder, entre o artista, o público e as instituições.

Por isso, Menotti incorpora as teorias e conceitos de Nicolas Bourriaud (estética relacional), Cecília Almeida Salles (processos de criação) e Bruno Latour (teoria do ator-rede) para embasar suas conclusões, pois são exemplos de teorias que transcendem a análise da obra em si para considerar perspectivas relacionais, aspectos do entorno que

influenciam e transformam a própria natureza das obras. A obra em exposição não é mais a mera representação da vontade do artista, nem mesmo uma expressão direta do seu ambiente de criação, mas sim uma produção de sentidos compartilhada, em que diversos agenciamentos influem e interferem na exposição da obra.

O conceito clássico de curadoria (ou ainda, o estágio pré-curatorial) estava ligado às ideias de interpretação e experiência. O curador clássico é aquele que elucida a interpretação da obra para o acesso e a compreensão do público, promovendo leituras que situem as obras em seu contexto econômico, político ou social, como relações formais e temáticas. De outro lado, é o que possibilita a experiência do público, de modo que o evento é uma espécie de canal neutro para que o público possa mergulhar na obra em si, como a fruição de um espetáculo (DITZLER, 2015).

Já a curadoria contemporânea propõe uma ideia de *contaminação* entre os diferentes agentes, com distintos interesses e agenciamentos, como um espaço não de mera transferência mas de formação relacional de uma instância de valoração e de visibilidade. O curador não apenas exhibe as obras e traduz para o público o universo concebido pelo autor da obra, mas especialmente *inventa* mundos possíveis, por meio da proposição de recortes e de conceitos curatoriais que reconfiguram a própria natureza das obras. Para a curadoria contemporânea, a principal questão não é exatamente o que as obras são, mas o que elas *podem* (GONRING, 2015).

Assim, a função principal de um festival se transforma: não é propriamente a de possibilitar que algumas obras (de exceção) selecionadas sejam vistas mas o de promover agenciamentos entre os objetos de arte e seus agentes (curadores, críticos, gestores, distribuidores, público, governos, etc.), estimulando a formação de um circuito de legitimação, a partir de um desenho curatorial.

Nesse contexto, a obra em si depende de sua aderência a um contexto institucional, isto é, sua valoração é medida não apenas em si, por meio de seus aspectos estilísticos intrínsecos, mas em função de sua adequação a um campo de forças. Para exemplificar esse fato, Gonring (2012) analisa o famoso exemplo da fonte de Duchamps. Segundo Gonring, ao ser recusado para exposição, Duchamps sintetiza o conflito entre o artista e as instituições. O artista não foi capaz, por sua única decisão, de transformar uma peça do cotidiano em arte. Ele precisava do aval de um comitê de especialistas (uma comissão de seleção) para legitimar seu gesto como processo artístico relevante. O impacto dessa obra de Duchamps, portanto, não está diretamente relacionado à obra em si, pois sequer foi exposta – o que temos é uma foto de um

readymade publicado num artigo questionando a recusa da exposição (a peça nunca foi exibida de fato). Mas sua relevância está na forma como a recusa acabou por problematizar a própria conformação dessa rede. Ou seja, se a obra é potencializada pela rede, é preciso também atentar que as instituições, assim como podem atuar a favor do artista, podem também se voltar contra ele.

Se o curador é também visto como artista, ou ainda, se a curadoria é parte indissolúvel do processo de criação, até que ponto o trabalho do curador não interfere nos princípios estruturantes da própria obra?

No campo da arte contemporânea, diversos autores passam a alertar para o risco de que os grandes eventos, como documentas e bienais, passem a ser conformados como exposições de curadores, e não de artistas. O curador passa a ser um agente de marketing, empacotando de forma sedutora uma produção eminentemente vazia e promovendo o artista como grife. Sua função é criadora de valor e sentido mas de forma publicitária. Segundo Gonring (2012), Lisette Lagnado, de forma provocativa, chamou a documenta de Kassel de 2007 como uma obra de Buerger – o curador. É como se os trabalhos em exposição tivessem sido reduzidos a meras pinceladas na enorme pintura planejada pelo curador.

O risco desse processo de autonomização do trabalho do curador é seu excesso. A contaminação deixa de ser saudável, e passa a sofrer o avesso de sua influência. O curador passa a invadir o espaço do artista, a ponto em que deixa de ser um mediador entre o artista e o público, para, por meio de uma mescla entre autor e autoridade, passar a mobilizar as obras como elementos na composição do discurso pessoal do curador e acumular os louros do processo.

Os novos festivais de cinema brasileiros, ao conformar um campo de legitimação para os novos valores da nova geração de realizadores dos anos 2000, talvez tenham incorrido em alguns desses excessos em torno da concentração de poder na figura do curador, de modo a priorizar a seleção de obras e de questões que se adequem a um discurso de legitimação de seu próprio campo discursivo, mais do que abrir potenciais linhas de fuga para um maior arejamento e reflexão sobre os próprios limites desse campo.

4.6.2 Mostra de Tiradentes

A *Mostra de Cinema de Tiradentes* teve sua primeira edição em 1998, sediada na cidade histórica de Tiradentes, interior de Minas Gerais, a pouco menos de 200km de Belo Horizonte, beneficiando-se da inauguração do *Centro Cultural Yves Alves*, em cujo cine-teatro eram realizadas as projeções do evento. Em suas primeiras edições, a Mostra refletia o ideário do *cinema da retomada*, sendo uma oportunidade de exibir ao público da cidade um panorama do cinema brasileiro do período, já que a cidade não possuía salas de cinema. Com o tempo, a Mostra foi ampliando o seu escopo: além das projeções no *Yves Alves*, foi construído um espaço de projeção sob uma lona de circo, chamado de *cine-tenda*. A partir da sexta edição, houve também a projeção ao ar livre, na praça principal da cidade, o *cine-praça*. A programação foi se ampliando à medida que o próprio cinema brasileiro se recuperava, até mesmo no número de filmes. Um curador convidado passou a estabelecer um recorte temático para a seleção de obras para o evento. Além disso, a Mostra ampliou o número de curtas selecionados, com especial atenção à produção em vídeo, como reflexo de uma tendência do próprio cinema mineiro, que guarda uma forte influência da videoarte. Assim, a programação da Mostra na primeira metade dos anos 2000 já se mostrava contaminada por uma reflexão sobre os novos modos de produção, contando com a presença de jovens realizadores, mas apresentava um perfil misto, também apresentando produções mais próximas ao cinema hegemônico, especialmente nas projeções no cine-praça. É possível afirmar que o espaço para as obras mais ousadas era o curta em vídeo, enquanto os longas, com maior projeção, mantinham-se alinhados com uma seleção mais tradicional. Entre os filmes premiados – a premiação era restrita ao júri popular – nessa primeira fase do evento, estão filmes como *Separações* (2003), de Domingos Oliveira, e *Depois daquele baile* (2005), de Roberto Bontempo.

No entanto, a Mostra sofreu uma guinada com o convite feito pela produtora Raquel Hallak para que o crítico Cléber Eduardo assumisse a curadoria da Mostra a partir da edição de 2007 – justamente em sua décima edição. A partir de então, a Mostra ocupou um lugar de destaque na exibição e reflexão sobre o cinema brasileiro contemporâneo.

Desse ponto, surge o primeiro diferencial da Mostra: o evento não foi criado por realizadores e curadores ligados à cena independente, mas trata-se de um evento já existente (em sua décima edição) organizado por uma produtora cultural com larga

trajetória na produção cultural mineira, mas que não está ligada diretamente à realização cinematográfica (como produtora ou diretora, por exemplo). Assim, o curador foi responsável pelo desenho da “direção artística” do evento, de modo que toda a parte operacional e executiva (captação de recursos, execução orçamentária, prestação de contas, direção de produção, etc.) sempre esteve a cargo da *Universo Produções*, que forneceu uma estrutura logística muito superior à média dos demais festivais independentes do período. Essa conjunção de fatores – a estrutura de produção e o conceito da curadoria – tornou a *Mostra de Tiradentes* o principal ponto de reflexão sobre o cinema brasileiro contemporâneo a partir do final dos anos 2000.

Ao mesmo tempo, em 2007 o cenário de transformações do cinema brasileiro, as contradições da ideia de *cinema da retomada* e as oportunidades que se abriam com o cinema digital em termos de uma renovação dos modos de fazer já eram muito visíveis. Assim, a *Mostra de Tiradentes* foi o início de um passo de consolidação e de amadurecimento dessa cena, mas, ao mesmo tempo, foi uma espécie de síntese do percurso de uma geração em busca de novos espaços de legitimidade.

Raquel Hallak fez o convite a Cléber Eduardo, crítico da *Revista Cinética*, buscando uma renovação da Mostra em vias de completar sua décima edição. O convite foi estimulado pelos debates no *Festival de Brasília* em 2006, em que a presença de filmes como *Amigos de Risco* já gerava inquietação sobre as possibilidades de renovação no cinema brasileiro.

O convite ao crítico Cléber Eduardo para assumir a curadoria de Tiradentes representa o reconhecimento do lugar da nova crítica. Enquanto eventos como a *Mostra do Filme Livre* e o *CineEsquemaNovo* foram criados a partir da inquietação de realizadores da cena independente que buscavam um espaço para exhibir seus filmes, despontando a partir do movimento cineclubista, a *Mostra de Tiradentes* representou a aliança de uma empresária do setor de produção cultural com a “nova crítica”. Cléber nunca havia sido curador nem participava de nenhum cineclubes. Cléber convidou Eduardo Valente para realizar a curadoria dos curtas-metragens. Valente já possuía experiência como um dos curadores e organizadores do *Festival Brasileiro de Cinema Universitário* (FBCU) e como coordenador da *Première Brasil* do *Festival do Rio*. Assim, a nova geração de críticos avançava da *internet* para o campo da curadoria. Dessa forma, é possível afirmar que a curadoria da *Mostra de Tiradentes* foi um prolongamento do exercício crítico vislumbrado nos textos da *Revista Cinética*, que, por sua vez, foi um desdobramento da *Contracampo*.

Ainda que, nos primeiros anos de curadoria, a Mostra tenha funcionado com uma certa ambição panorâmica, com a seleção de filmes mais próximos ao cinema hegemônico em sessões não competitivas e especialmente no *cine-praça*, o perfil curatorial implementado por Cléber Eduardo cedeu espaço cada vez maior para produções alinhadas às novas tendências do cinema contemporâneo. Assim, foi formado um conceito curatorial mas que trabalhava com um cenário de exclusão: havia a percepção de que havia um número cada vez maior de filmes com uma proposta de ousadia que tinham poucas alternativas de visibilidade, não sendo selecionados para os principais festivais do país.

O rigor conceitual da curadoria de membros da “nova crítica” aliado à estrutura de produção fornecida pela *Universo Produções* tornou a *Mostra de Tiradentes* um centro de debates sobre o cenário de renovação do cinema brasileiro. Com a estrutura da *Universo*, era possível contar com a presença de um expressivo número de convidados, entre realizadores, críticos e pesquisadores sobre essa geração, de diversas partes do país. A Mostra também se caracteriza pelo grande número de debates, o que foi potencializado com a entrada de Cléber Eduardo na curadoria. O catálogo do evento também contou com a maior presença de textos, artigos e entrevistas sobre aspectos curatoriais da mostra.

Enquanto os debates entre realizadores dos grandes festivais do período baseavam-se nos meios de financiamento e nas leis de incentivo, como resquício da necessidade de organização das associações de cinema para garantir a sobrevivência do cinema brasileiro por meio da demanda por recursos públicos, os debates em Tiradentes – organizados por críticos, e não por realizadores – redimensionaram essa agenda, reinsserindo um debate estético, propondo outras relações de um filme com seu público que não seja essencialmente pautada pelo número de ingressos vendidos, ou seja, por um indicador de receita de bilheteria.

Além disso, outras pautas foram adicionadas ao debate crítico, especialmente pela maior atenção à reflexão sobre os processos de criação, em vez de a crítica funcionar como um mero julgamento do suposto acerto ou erro de determinada decisão. O compartilhamento das reflexões sobre o processo, e seus impactos na *mise en scène* dos filmes, tornou mais orgânica a interrelação entre críticos e realizadores nas mesas de debate.

Assim, a *Mostra de Tiradentes* funcionou como um grande ponto de encontro entre diversos agentes dessa cena, que se estruturava como uma rede que potencializava

não apenas os filmes em si mas o amadurecimento de uma cena que apontava para outros valores além do *cinema da retomada*. Esse conjunto de fatores fortaleceu o impacto dos filmes, que, num contexto específico de recepção, puderam ser melhor compreendidos, mesmo em suas precariedades, naturais em um percurso contínuo de amadurecimento.

A Mostra funcionou também para o próprio alargamento da crítica cinematográfica, concentrando suas coberturas em novos veículos nascentes na *internet*, convidando para as mesas de debate críticos e pesquisadores que ocupavam outros lugares em relação à crítica hegemônica, formada pelos jornalistas culturais nos grandes veículos de mídia.

* * *

A marca de Cléber Eduardo em seu primeiro ano de curadoria na *Mostra de Tiradentes* foi especialmente presente pela exibição de certo conjunto de filmes que geraram certo estranhamento, pois se diferenciavam do perfil de filmes exibidos num festival de cinema de “médio” porte, como era o caso de Tiradentes: *Cine Tapuia* (2007), de Rosemberg Cariry; *Conceição – Autor Bom é Autor Morto* (2007), de cinco alunos de cinema da UFF; *O Quadrado de Joana* (2007), de Tiago Mata Machado; e *O Céu Está Azul com Nuvens Vermelhas* (2007), de Dellani Lima.

Na verdade, um olhar mais atento revela que Cleber começou gradualmente a implementar essas mudanças. Em 2007, também constavam na programação filmes mais próximos do cinema hegemônico, como *Querô* (2007), de Carlos Cortez, e *O cheiro do ralo* (2007), de Heitor Dahlia. Nos debates, também estavam presentes críticos e pesquisadores de larga trajetória no cinema brasileiro, como Ismail Xavier, Ivana Bentes, Inácio Araújo e Luiz Zanin.

Como um prolongamento do impacto desses filmes anteriormente citados, no ano seguinte, em 2008, foi criada a *Mostra Aurora* – uma seção específica na programação do festival dedicada a longas-metragens de realizadores estreantes (que já tinham realizado no máximo outros dois longas-metragens). Nessa seção houve a primeira exibição pública de obras e de realizadores marcantes na consolidação dessa cena, como *A fuga da mulher gorila* (Felipe Bragança e Marina Meliande), *Meu nome é Dindi* (Bruno Safadi), *Pacific* (Marcelo Pedroso), *Estrada para Ythaca* (Coletivo

Alumbramento), *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós), *A vizinhança do tigre* (Affonso Uchoa), *Baronesa* (Juliana Antunes), entre diversos outros.

Em pouco tempo, a *Mostra de Tiradentes*, impulsionada pela *Mostra Aurora*, galgou reconhecimento como espaço de exibição e debate de um movimento de renovação estética no cinema brasileiro contemporâneo. A estrutura do evento fornecida pela *Universo Produções*, a longevidade do evento, o número expressivo de espectadores, a presença de convidados formadores de opinião, de múltiplas origens (entre realizadores, gestores, críticos, jornalistas, pesquisadores acadêmicos, da jovem e da antiga geração, inclusive curadores e críticos internacionais), e, claro, a coerência e a ousadia do conceito curatorial implementado por Cléber Eduardo foram os elementos-chave que tornaram o evento o epicentro da ideia de “renovação” no cinema brasileiro de meados dos anos 2000.

Os trechos abaixo, de uma matéria jornalística do crítico Rodrigo Fonseca sobre a *Mostra de Tiradentes* de 2011, publicado no Jornal *O Globo* (FONSECA, 2011), conseguem transmitir, reverberando para as coberturas dos jornais da grande imprensa, a efervescência gerada pela Mostra. O primeiro trecho é uma declaração do próprio jornalista, comparando o evento com os dois festivais mais tradicionais do cinema brasileiro, e relacionando-o a um “status de renovação estética”. O segundo é o do diretor artístico do evento (Cléber Eduardo), conferindo “visibilidade a uma proposta de risco”. O terceiro é o da produtora do evento (Raquel Hallak), sobre a estrutura e a visibilidade do evento, inclusive internacional.

Mesmo sem a popularidade (em xeque há tempos) dos Kikitos ou sem o simbolismo político dos Candangos, sua láurea, chamada prêmio Aurora e concedida desde 2008, hoje desfruta de um status de renovação estética que prêmios beeeem mais antigos suam a camisa para manter, contemplando só diretores que estão no primeiro ou no segundo longa.

(...)

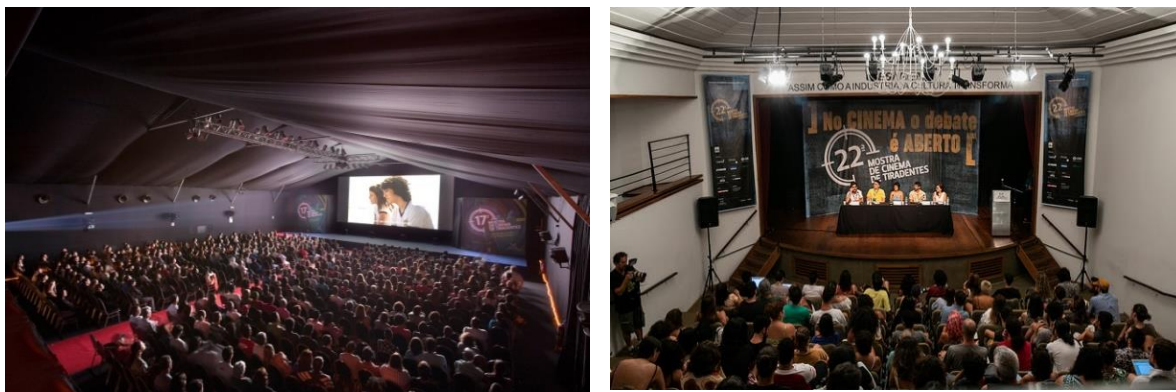
- Quando eu assumi a curadoria de Tiradentes, em 2007, havia 30 filmes, entre os quais eu identifiquei um volume grande de primeiros ou segundos longas, todos com perfil hiperindependente, feitos quase sempre na base da camaradagem entre a equipe. Eram filmes que começavam suas carreiras, precisando de visibilidade dentro de uma proposta de risco. A ideia da mostra Aurora veio daí. Veio da necessidade de dar reconhecimento a filmes zero quilômetro que arriscam na linguagem - diz Cléber Eduardo.

(...)

- Em Tiradentes, a mostra Aurora é um espaço para abrigar filmes que a Europa e os EUA querem conhecer, mas que lutam para ter lugar em circuito no Brasil. Não é à toa que, há dois anos, passamos a receber curadores de mostras internacionais, inclusive de Cannes - diz

Raquel Hallak, coordenadora geral do festival mineiro, cuja 14 edição tem orçamento de cerca de R\$ 1,8 milhão. - Hoje, há sete mil habitantes em Tiradentes. Durante a mostra, a cidade recebe um público de fora que corresponde a sete vezes esse total de habitantes.

Figura 6 – Mostra de Cinema de Tiradentes



Imagens da projeção no “cine-tenda” e de debate no Centro Cultural Yves Alves. Em ambos, a capacidade do espaço está lotada.

4.6.3 Semana dos Realizadores

Criada em 2009 no Rio de Janeiro, a *Semana dos Realizadores* tornou-se, junto com a *Mostra de Tiradentes*, um dos mais celebrados pontos de inflexão dessa nova rede de festivais brasileiros que abriram espaço para o movimento de renovação do cinema brasileiro do período.

A *Semana* foi fundada por uma comissão de sete membros – Eduardo Valente, Felipe Bragança, Gustavo Spolidoro, Helvécio Marins Jr., Kleber Mendonça Filho, Lis Kogan e Marina Meliande. A própria composição da comissão de fundadores já estabelece a configuração de uma rede, em torno da promoção de outros valores para o cinema brasileiro. Comentamos como a *Mostra do Filme Livre* foi composta em torno de realizadores independentes, ligados ao movimento cineclubista, que se tornaram curadores pelas circunstâncias, pelo desejo em exibir filmes que não encontravam um canal de exposição. Já a equipe fundadora do *CineEsquemaNovo* era formada por um realizador (Gustavo Spolidoro) mas também contava com membros de outro perfil, cuja trajetória estava mais ligada à gestão (produção cultural) do que à crítica cinematográfica. De outro lado, as transformações na *Mostra de Tiradentes* a partir de 2007 foram compostas por uma equipe basicamente associada à “nova crítica”, com a presença da *Revista Cinética* (Cléber Eduardo e Eduardo Valente).

O perfil dos fundadores da *Semana* conjuga todas essas características, formando uma espécie de rede, por apresentar um ideário de consenso entre realizadores, críticos e curadores em torno de novas práticas curatoriais que apontem para outros valores do cinema brasileiro. A diversidade de perfis dos membros ao mesmo tempo aponta para uma convergência de princípios. Criada no Rio de Janeiro, a *Semana* teve naturalmente a maior parte de seus membros oriundos desse estado, mas apresenta também membros de outros estados do país, apontando para uma diversidade geográfica. Assim, temos a presença de Helvécio Marins (MG), e também de Kleber Mendonça (PE) e de Gustavo Spolidoro (RS).

Apesar de o título do evento sugerir uma preponderância dos cineastas, é preciso observar que a *Semana* conjuga também críticos e curadores. Pela primeira vez, de forma sistemática, apresenta-se um ponto de encontro ou de convergência entre essas três atividades. A princípio, é possível considerar como realizadores cinco dos sete fundadores (Felipe Bragança, Gustavo Spolidoro, Helvécio Marins Jr., Kleber Mendonça Filho e Marina Meliande). No entanto, essa hierarquização estrita começa a apresentar pontos de fissuras quando consideramos que alguns dos membros exercem mais de uma atividade. Dessa forma, as demarcações das fronteiras entre realização, crítica e curadoria começam a ficar borradas, estabelecendo as interconexões entre as diferentes atividades.

Os casos de Kleber Mendonça e Eduardo Valente são os mais singulares, pois conjugam as atividades de críticos, curadores e realizadores. Kleber Mendonça, ainda como estudante de jornalismo da UFPE, demonstrava interesse pela curadoria, como um dos agitadores do *Cineclube Jurando Vingar*, nos primeiros anos da década de 1990. Kleber assumiu o posto de programador da sala de cinema da *Fundação Joaquim Nabuco*, onde, junto com Luiz Joaquim, implementou um modelo de programação, raro numa sala de cinema comercial mas mantida pelo Estado, que abria ao público cinéfilo de Recife a possibilidade de contato com outras filmografias, mais próximas ao cinema contemporâneo. Em 2008, um ano antes da primeira edição da *Semana*, Kleber foi o principal idealizador do *Janela Internacional de Cinema*, uma mostra de cinema que integra a rede dos novos festivais de cinema.

Kleber também exerceu a atividade de crítico de cinema do *Jornal do Commercio* por mais de uma década, tendo um importante papel de cobrir as transformações do cinema contemporâneo para os cinéfilos pernambucanos, especialmente por ter realizado contínuas coberturas críticas do *Festival de Cannes*. Apesar de também alimentar a *internet*, com textos em seu site *Cinemascópio*, a atuação de Kleber começou na grande imprensa (jornal), tornando-o um crítico que transitava entre modelos mais tradicionais de escrita e os formatos

mais próximos da geração da nova crítica. Essa facilidade de diálogo também se caracteriza na sua própria escrita fílmica, tornando-o um caso singular de realizador de transição entre um cinema autoral mais próximo ao modelo de cinema de autor dos anos 1990 e um estilo mais contemporâneo.

Em paralelo, Kleber desenvolveu uma exitosa carreira como realizador. Seus curtas-metragens estão entre os mais premiados do cinema brasileiro dos anos 1990. Em 2009, quando foi criada a *Semana*, Kleber ainda não havia dirigido *O som ao redor* (2012), que o lançou como um dos principais nomes do cinema brasileiro no exterior, mas sua trajetória como realizador já era sólida, pelo destaque de seus curtas-metragens e pelo longa documental *Crítico* (2008), exibido na primeira *Mostra Aurora* da *Mostra de Tiradentes*.

Formado em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Eduardo Valente teve uma carreira de realizador, alavancada por seu primeiro curta-metragem, *Um sol alaranjado* (2001), um trabalho de conclusão de curso que ganhou o principal prêmio na *Mostra Cinéfondation* no *Festival de Cannes*. Em seguida, Valente realizou mais dois curtas-metragens – *Castanho* (2002) e *O monstro* (2005) –, todos exibidos em diferentes seções do *Festival de Cannes*, assim como seu longa-metragem *No meu lugar* (2009), produzido pela *VideoFilmes* de Walter Salles.

No entanto, Valente se tornou mais conhecido por sua atividade como crítico e curador. Como crítico, integrou a equipe dos dois principais veículos críticos da "nova crítica", a *Revista Contracampo* e a *Cinética*. Como curador, ainda estudante, Valente era um dos organizadores do *Festival Brasileiro de Cinema Universitário* (FBCU). Além disso, Valente foi o coordenador da *Première Brasil* do *Festival do Rio* e curador de curtas-metragens da *Mostra de Tiradentes* em 2007 e 2008.

Outros membros da comissão de fundadores da *Semana* exerciam múltiplas atividades. Era o caso de Felipe Bragança e Marina Meliande, próximos a Valente durante o curso de Cinema da UFF, e que eram críticos da *Contracampo* e colaboraram na *Cinética*. Formaram uma parceria como realizadores, com curtas-metragens e o longa *A fuga da mulher gorila* (2009). Já Gustavo Spolidoro, como já comentamos anteriormente, é um dos mais destacados realizadores da nova geração do cinema gaúcho pós-*Casa de Cinema de Porto Alegre*, e também atuava como um dos organizadores e curadores do *CineEsquemaNovo*. Helvécio Marins é realizador mineiro, ligado ao *Coletivo Teia*, mas que atuava como consultor de curadoria em alguns importantes festivais internacionais, como Rotterdam e Locarno, além de ter integrado a equipe de curadoria do *Festival Internacional de Curtas de São Paulo* (*Kinoforum*) e do *Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte*.

Além desses, Lis Kogan atua mais propriamente como curadora, sendo a única entre os fundadores a não possuir nenhuma experiência prévia como realizadora ou crítica de cinema. Lis integrou a cena independente do cinema brasileiro ao ser uma das organizadoras do *Cineclube Cachaça Cinema Clube*, realizado no *Cine Odeon*, no Rio de Janeiro. Além disso, durante o período em que foi curadora no *Curta Cinema*, o mais tradicional festival de curtas da cidade, implementou mudanças no perfil do evento que o aproximaram das tendências da nova geração do cinema contemporâneo brasileiro.

* * *

A *Semana dos Realizadores* também possui uma singularidade: foi criada a partir de uma *carta de fundação*, que estabelece o ideário programático do evento (VALENTE *et alii*, 2009). É curioso percebermos que a carta estabelece seus princípios, colocando-se em relação direta a dois outros festivais. Em primeiro lugar, a Carta se assume como diretamente influenciada pela *Quinzena dos Realizadores*, criada no *Festival de Cannes* em 1969, justamente quarenta anos antes da criação da *Semana*.

Para tanto, é preciso compreender o papel da criação de seções paralelas como parte de um movimento de crítica interna à institucionalização do *Festival de Cannes*. A criação da *Semana da Crítica*, influenciada por Georges Sadoul em 1962, tomou ainda maiores proporções com a não realização do *Festival de Cannes* em 1968, por um protesto organizado por François Truffaut e Jean-Luc Godard, que resultou na posterior criação da *Quinzena dos Realizadores* no ano seguinte (TURAN, 2002). As duas seções paralelas tinham em comum o desejo de oxigenar o *Festival de Cannes*, buscando uma programação mais aberta para filmes de maior risco que incorporassem as novas tendências do cinema moderno. Se o *Festival de Cannes* era entendido como um movimento contra-hegemônico de resistência ao cinema comercial, apontando outros valores estéticos, no final dos anos 1960, ficava claro que era preciso criar uma seção com um gesto criador ainda mais radical, como se a contra-hegemonia tivesse, de uma certa forma, se institucionalizado.

A analogia desse gesto fica ainda mais clara quando a Carta relaciona diretamente a criação da *Semana dos Realizadores* ao *Festival do Rio*. Assim, a Carta assume a posição de centralidade do *Festival do Rio* no circuito dos festivais de cinema no país, em especial no Rio de Janeiro. A *Semana* possuiria, então, um caráter complementar ao *Festival do Rio*, buscando exhibir filmes mais radicais que não encontram espaço na programação do evento. O texto busca ser politicamente cuidadoso ao não expor uma crítica frontal ao *Festival do Rio* –

é preciso lembrar que Eduardo Valente chegou, inclusive, a ser o coordenador geral da *Première Brasil* no *Festival do Rio* durante dois anos – mas afirma que

(...) este olhar não se pretende contrário, mas sim alternativo e complementar, ao que o *Festival do Rio* apresenta. (...) Pois a *SEMANA DOS REALIZADORES* continua interessada em conhecer e ver aquilo que a *Première Brasil* nos deixará ver do cinema brasileiro a partir da semana seguinte à nossa realização. Acreditamos afinal que, se surgimos quarenta anos depois do evento que nos deu nossa inspiração primeira, precisamos também haver aprendido algo com as lições e caminhos desta história prévia. Por lá, hoje os dois espaços (o de uma "seleção oficial" e o de uma "dos realizadores") reconhecem o papel distinto de cada um deles - algo que ficou mais do que óbvio neste ano em que vimos um ganhador de duas Palmas de Ouro abrir a seleção da Quinzena dos Realizadores e uma série de realizadores descobertos nesta última participando da competição.

Assim, a *Semana dos Realizadores* – na verdade composta como uma aglutinação entre a *Semana da Crítica* e a *Quinzena dos Realizadores* – foi criada estabelecendo sua posição em relação ao festival hegemônico na cidade. Ainda que se apresente, diplomaticamente, como um evento complementar, e não de oposição, fica claro que a curadoria da *Semana* se funda numa ideia de contra-programação – buscando outro perfil de curadoria e programação em relação ao *Festival do Rio*.

Outro ponto curioso é como a *Carta de Fundação* estabelece uma lógica dual, binária, posicionando-se como principal alternativa complementar ao festival hegemônico local, desconsiderando o papel das outras mostras e eventos já existentes no Rio de Janeiro, em especial, a *Mostra do Filme Livre*, criada em 2003 com objetivos muito próximos aos da *Semana*.

No entanto, consideramos significativa a duplicação dos pontos de vista representada pelo simples fato de que passem a ser dois, e não mais apenas um, os olhares lançados sobre a produção audiovisual no contexto deste momento privilegiado do ano em que os olhos cinematográficos do país se voltam para o Rio de Janeiro. Isso não só é algo mais do que saudável, mas necessário mesmo, principalmente por surgir das ansiedades e demandas de um grupo de realizadores de filmes.

É preciso observar que a *Semana* constitui explicitamente a formação de uma rede, com uma aliança implícita entre realizadores, críticos e curadores de diversos estados do país, em torno de um circuito de valoração de outras propostas estéticas, para além do circuito hegemônico e dos valores do *cinema da retomada*. Nessa configuração, outros dois organizadores de festivais de cinema em outros estados do país, como a *Janela do Cinema* (Kleber Mendonça) e o *CineEsquemaNovo* (Gustavo Spolidoro), também assinam a carta de

fundação. Ignorar o papel da *Mostra do Filme Livre* como ponto de debate das novas realizações faz parte de um movimento estratégico de estabelecer a *Semana* como ponto central de encontro da contra-hegemonia na cidade do Rio de Janeiro.

A estratégia de consolidação da *Semana* foi, portanto, estabelecer-se em rede contando com parceiros estratégicos em diversos campos de atuação e em locais distintos. No entanto, a falta de uma estrutura financeira como a oferecida pela *Universo Produções* na *Mostra de Tiradentes* – capaz de reunir um grande número de convidados, mobilizando a imprensa e os formadores de opinião para as mesas de debates do evento, que se complementavam às sessões dos filmes – acabou reduzindo o alcance político do evento. Em seu primeiro ano, a *Semana* exibiu vários filmes que estrearam na *Mostra de Tiradentes*, como *A casa de Sandro* (Gustavo Beck) e *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro), assim como os filmes de seus fundadores, como *A fuga da mulher gorila* (Felipe Bragança e Marina Meliande), *No meu lugar* (Eduardo Valente) ou *Morro do céu* (Gustavo Spolidoro).

* * *

Ao longo do tempo, a *Semana dos Realizadores* foi sofrendo algumas naturais transformações. Duas delas, relacionadas ao próprio título do evento, merecem destaque. A primeira delas foi incorporar uma ampla discussão sobre a participação de agentes considerados periféricos no cinema brasileiro – mulheres, negros, LGBTs, índios, transexuais e moradores da periferia, entre outros. Assim, em 2016, o festival passou a se intitular como *Semana d_s Realizador_s*, inserindo uma reflexão de gênero, abandonando a opção pelo masculino plural. No ano seguinte, o festival passou a se denominar *Semana de Cinema*, abandonando, dessa vez, o adjunto adnominal, buscando questionar a centralização do processo cinematográfico em torno do realizador, para deslocá-lo para a própria obra, ou ainda, para o cinema.

Outras características do evento é o de exibir médias-metragens, como *Balsa* (2009), de Marcelo Pedroso, e *Notas flamantes* (2008), de Clarissa Campolina, em sua primeira edição, e *Permanências* (2010), de Ricardo Alves Jr., e *Parque do Flamengo* (2011), de Alessandra Bergamaschi, entre diversos outros. Além disso, a mostra abriu-se para exibição de realizadores que exploram um diálogo entre o cinema e as artes visuais, como Luiz Roque, Louise Botkay e Yuri Firmeza. Entretanto, se essas são características singulares, ausentes dos festivais hegemônicos, não chegam a ser uma novidade da *Semana*, já que a exibição e

premiação independente da duração já estava presente na *Mostra do Filme Livre*, e o diálogo com as artes visuais, no *CineEsquemaNovo*.

Já em sua segunda edição, o evento teve a curadoria assinada por Eduardo Valente, tendo Lis Kogan como produtora. Em 2011, Eduardo Valente afastou-se da curadoria, para ocupar o cargo de Assessor Internacional da *Agência Nacional do Cinema* (Ancine). Lis Kogan passou a assinar a direção artística do evento até 2016. Em 2017, a coordenação geral foi de Daniel Queiroz, que já participava da *Semana* desde 2013, e em 2018, foi assinada por quatro pessoas, Alessandra Castañeda, Anele Rodrigues, Daniel Queiroz e Patricia Fróes, ainda que a coordenação de seleção (o termo é utilizado em vez de “curadores”) seja assinada por Daniel Queiroz e Patricia Fróes.

4.6.4 Outros festivais

Outros eventos também merecem destaque como parte dessa rede implícita de legitimação de novos valores para o cinema brasileiro.

O *Panorama Internacional Coisa de Cinema* foi idealizado por Cláudio Marques e Marília Hughes e teve sua primeira edição em Salvador em 2002. Cláudio e Marília realizaram diversos curtas-metragens como diretores e também os longas *Depois da chuva* (2015) e *A cidade do futuro* (2018). Além disso, Cláudio atuava como crítico de cinema no jornal *Coisa de cinema*.

Em suas primeiras edições, o *Panorama* – como seu nome bem o diz – era um festival panorâmico, oferecendo ao público cinéfilo de Salvador uma seleção de títulos nacionais e internacionais, visando a cobrir a crescente lacuna do circuito exibidor com o fechamento dos cinemas de rua e com as restrições para o cinema independente. Era um momento em que o próprio circuito de festivais de cinema na Bahia se encontrava em um hiato, com o declínio da *Jornada de Cinema da Bahia*, um dos mais antigos festivais de cinema do país, dirigida por Guido Araújo. O *Panorama* tinha como principal sala exibidora a *Sala Walter da Silveira*, uma sala independente de propriedade do Governo do Estado da Bahia, mas as projeções eram complementadas por outras salas que Cláudio ia conseguindo com parcerias e apoios: a sala do *Clube Bahiano de Tênis* (fechada em 2006), o *Cine XIV* (no Pelourinho), entre outras. Assim, o evento foi testando diferentes lugares de exibição, até mesmo em salas de *shopping*, buscando atrair diferentes públicos e ter uma certa capilaridade.

Era preciso uma “casa” que sediasse o *Panorama*, construindo uma identidade própria para o Festival. Preocupado com a configuração do circuito exibidor e a redução da

movimentação cultural na região central de Salvador, próxima ao Pelourinho, Cláudio encontrou uma oportunidade. Em parceria com o exibidor Adhemar Oliveira, detentor das salas do *Espaço de Cinema* em São Paulo, construiu um projeto de *multiplex* voltado para uma programação mista, entre o cinema comercial e o cinema autoral, aos moldes de algumas salas gerenciadas por Adhemar em São Paulo. Assim, em 2009 foi criado o *Espaço Unibanco de Cinema Glauber Rocha*, gerenciado por Cláudio Marques, que se tornou a sede do *Panorama*. Assim, o festival oferece a oportunidade de o público cinéfilo de Salvador ter acesso a uma programação mais próxima ao cinema de autor contemporâneo, integrada a um espaço comercial de exibição, gerenciada por um grupo privado, que mantém uma continuidade na programação mesmo depois do evento.

A partir de então, o *Panorama* mudou o perfil de sua programação. Ele continuou sendo um evento que combinava a exibição de filmes nacionais e internacionais, mas a programação dos filmes brasileiros (curtas e longas) passou a estar cada vez mais conectada com os valores da jovem geração do cinema brasileiro dos anos 2000. Essa conexão era facilitada pelo fato de Marques e Hughes também serem realizadores integrados a essa cena. As mostras passaram a ser competitivas e as sessões, seguidas de debates com a presença dos realizadores. O Festival passou a trazer curadores internacionais para integrar o júri, como uma oportunidade de formar um circuito e fazê-los conhecer melhor os novos valores do cinema brasileiro. Um dos exemplos é a parceria com o *Indie Lisboa*, que permite que um filme premiado no *Panorama* seja exibido no tradicional festival independente português.

* * *

O *Janela Internacional de Cinema do Recife*, organizado por Kleber Mendonça Filho e Emilie Lesclaux, teve sua primeira edição em novembro de 2008. A primeira edição foi mais voltada para o formato do curta-metragem, com mostras nacionais e internacionais, com exibições no *Cinema do Parque* e *Cinema da Fundação*. Com o fechamento do *Cinema do Parque*, espaço gerido pela Prefeitura do Recife bem no Centro da Cidade, o *Janela* passou a ter o *Cine São Luiz* como sua principal sede, um tradicional cinema de rua na Rua da Aurora, também no Centro da cidade, com o formato arquitetônico dos antigos “palácios de cinema”, que fora reformado e aberto ao público em 2008, e que passou a funcionar como sala do circuito comercial de exibição, gerida pela Secretaria de Cultura de Pernambuco.

Assim, entendo que o *Janela* e o *Panorama* tem perfis semelhantes. Ambos são geridos por um casal de realizadores/produtores, tendo passagens (Cláudio e Kleber) pela

crítica de cinema e atentos à configuração do circuito exibidor. São festivais de programação nacional e internacional, mas que possuem uma atenção especial ao filme brasileiro como parte de sua programação, com a presença de debates com os realizadores, formando o público para o cenário de renovação do cinema brasileiro contemporâneo.

O *Janela*, no entanto, possui uma outra característica: foi criado com grande adesão do novo ciclo de realizadores do cinema pernambucano, manifestando-se claramente como oposição ao principal festival de cinema do Estado – o *Cine PE* – com um modelo (sua estrutura e programação) mais próximo ao *cinema da retomada*, com um histórico de muitas tensões com a classe cinematográfica local, como detalharemos mais no próximo capítulo.

Outra conhecida iniciativa do *Janela* é o estímulo à atividade crítica, por meio do *Janela Crítica*. Como produto de uma oficina sobre crítica cinematográfica, os alunos promovem uma cobertura do festival, escrevendo textos publicados num *blog* do *site* do evento. Entre os alunos que cursaram a primeira turma, estão futuros realizadores e professores como André Antônio e Rodrigo Almeida, além de Luís Fernando Moura, que posteriormente se tornou um dos curadores do *Janela*.

* * *

Em Curitiba, merece destaque o *Olhar de Cinema*, criado por Aly Muritiba, Antônio Junior e Marisa Merlo (diretores artísticos e curadores) em 2012. Os três fundadores se conheceram como alunos do curso de cinema da FAP/PR, e tinham uma trajetória mais ligada à realização – Aly como realizador e Antônio e Marisa como produtores. O festival surge como forma de acesso ao público cinéfilo curitibano de autores e cinematografias à margem do circuito exibidor. Em seu primeiro ano, a programação foi dividida entre o *Espaço Itaú de Cinema*, no *Shopping Cristal*, e na *Cinemateca de Curitiba*. Em 2018, as principais salas do evento foram no *Espaço Itaú de Cinema*, e também no *Cineplex Batel*, no *Shopping Novo Batel*. Assim, diferentemente do *Panorama* e *Janela*, sediados em cinemas de rua no centro da cidade, o *Olhar do Cinema* realiza sua programação em multiplexes sediados em *shopping centers*.

No entanto, sua programação difere radicalmente da usual programação dos *multiplexes*, sendo ainda mais ousada que as dos dois festivais nordestinos anteriormente citados. Já em sua primeira edição, estabeleceu-se como um dos mais sólidos festivais de perfil médio no país, com um financiamento pela Lei Rouanet envolvendo empresas privadas,

e eventuais apoios de estatais como a Petrobras e o BNDES. Ainda, possui apoio ou patrocínio dos governos locais, a nível estadual e municipal.

A programação é bastante variada, abrangendo mostras competitivas de curtas e longas-metragens nacionais e internacionais, além de retrospectivas, sessões especiais, oficinas e *workshops*, contando com a presença de convidados para debater os filmes em competição e nas diversas mesas de debate que compõem o evento.

Já em seu primeiro ano a adesão ao cenário de renovação do cinema brasileiro é visível quando vemos, na seleção principal, obras como *As hiper mulheres* (Carlos Fausto, Leonardo Sette, Takumã Kuikuro), *Estradeiros* (Sergio Oliveira e Renata Pinheiro), *Girimunho* (Helvecio Marins e Clarissa Campolina), e *HU* (Pedro Urano e Joana Traub Cseko), curiosamente todos assinados por mais de um diretor.

4.7 O EPICENTRO DAS DISPUTAS: A IMPORTÂNCIA DO *FESTIVAL DE BRASÍLIA*

À medida que a jovem geração de realizadores galgava degraus de legitimação, com a seleção e premiação em festivais internacionais de cinema, e com a crescente influência da *Mostra de Tiradentes*, as tensões se acirravam no interior do campo do cinema brasileiro. O *Festival de Brasília* representou o epicentro desse campo de disputas. Trata-se do mais tradicional festival de cinema do país, relacionado a uma tradição na formação do cânone do cinema brasileiro mais inventivo. O que estava em jogo com a boa repercussão no festival era a sua inserção num certo cânone do cinema contemporâneo brasileiro, dada a grande presença de críticos e de formadores de opinião. Assim, as transformações do cinema brasileiro, evidenciadas a partir do final dos anos 2000, representavam essa disputa não apenas entre gerações de realizadores mas também entre críticos e cinema e curadores.

Dada a grande visibilidade do *Festival de Brasília*, a nova geração construiu esforços para participar de forma cada vez mais presente das seleções do evento. Ou seja, a premiação no mais tradicional festival de cinema no país representava uma estratégia política da “jovem geração” para ocupar uma posição mais privilegiada no interior do campo, saindo da posição de *outsiders* e passando a integrar o rol dos *estabelecidos*.

Por ser um festival organizado pelo poder público local, com uma comissão de seleção que não era fixa, ou seja, que se modificava a cada edição – e por ser, claro, o mais tradicional palco de debates do cinema brasileiro – o *Festival de Brasília* exerceu essa função de disputas. A seguir, gostaria de examinar melhor duas edições em que a expressiva participação de realizadores dessa cena gerou atritos explícitos. Esses exemplos são ilustrados

como forma de evidenciar esse cenário de tensões e de disputas por uma leitura adequada do cinema brasileiro, entre a crítica e a curadoria de diferentes gerações.

4.7.1 Festival de Brasília 2010

Na edição de 2010, os seis longas-metragens selecionados foram de realizadores com seus primeiros filmes ficcionais. *A alegria*, de Felipe Bragança e Marina Meliande, *O céu sobre os ombros*, de Sérgio Borges, *Vigias*, de Marcelo Lordello, *Transeunte*, de Eryk Rocha e *Amor?*, de João Jardim. Com a desclassificação de um documentário de Brasília, *O mar de Mário*, de Luiz Fernando Suffiati e Reginaldo Gontijo, por ter sido exibido anteriormente na *Mostra de São Paulo*, quebrando o regulamento em relação ao ineditismo, foi incluído outro filme com características dessa cena, *Os residentes*, segundo longa-metragem de Thiago Mata Machado.

O alto número de filmes de estreantes e a completa ausência de diretores veteranos consagrados entre os filmes selecionados ensejou a leitura de uma seleção que expressava a cara de uma nova geração de realizadores. João Jardim era o único realizador fora das características da nova geração de realizadores, mesmo que não expressasse plenamente o ideário do *cinema da retomada*, visto que seu filme mais conhecido, *Janela da alma* (2002), codirigido com Walter Carvalho, era um documentário.

De fato, os seis filmes selecionados partem de um desejo de investigar as fronteiras entre o documentário e a ficção, característica típica do cinema contemporâneo.

A seleção de 2010 representou um movimento contínuo de um conjunto de jovens realizadores pressionando a organização do principal festival do país por uma maior abertura e participação da nova geração de cineastas. Essa interlocução começou com os curtas-metragens, em que se questionava a organização pela maior presença dos curtas em digital e pela abolição do ineditismo para o formato. Em 2009, foi o primeiro ano que o festival permitiu a inscrição de obras finalizadas em digital, mas restritas ao formato de curta-metragem, e ainda separando as sessões em *Curtas 35mm* e *Curtas digitais*. Ou seja, na prática, houve apenas a substituição da antiga sessão *Curtas 16mm* pela de curtas em digital, visto que o número de curtas finalizados em 16mm caiu drasticamente, já que os próprios laboratórios e escolas de cinema praticamente não usavam mais a bitola. De qualquer forma, se a maior presença do digital era inevitável, uma vez que o contexto de transformações do digital já era bastante evidente, a mudança representava uma pequena vitória da geração de novos realizadores, que pressionava com maior participação no perfil do festival. Em 2009,

deve-se destacar a seleção de *A falta que me faz*, de Marília Rocha, na competição de longas em 35mm, num ano com forte presença do documentário. Ainda assim, deslocado entre os filmes selecionados, foi recebido com frieza, saindo do festival sem nenhum dos prêmios.

A premiação consagrou *O céu sobre os ombros* (2010), com cinco troféus, inclusive o de melhor filme e direção para Sérgio Borges. O resultado corroborou uma trajetória de reconhecimento artístico do *Coletivo Teia*, de Belo Horizonte, já que o curta *Outono* (2010), de Pablo Lobato, outro membro do Coletivo, recebeu os prêmios de melhor direção e som na mesma edição do Festival. Como já comentamos, o Coletivo possuiu notória trajetória nos festivais internacionais de cinema, além de ter ganhado o prêmio principal do *Festival É tudo verdade* em 2005, com *Aboio* (2005), de Marília Rocha. Nas edições anteriores do *Festival de Brasília*, a Teia já havia participado com destaque com diversos curtas-metragens, como *Trecho* (2006), além da já comentada seleção de *A falta que me faz* (2009), no ano anterior.

4.7.2 Festival de Brasília 2014

A partir da edição de 2010, outras edições posteriores do *Festival de Brasília* refletiram a maior presença de filmes da nova geração de realizadores. Na edição de 2012, a premiação culminou num gesto sintomático: o prêmio de melhor filme do evento foi dividido entre dois filmes pernambucanos – *Eles voltam* (2012), de Marcelo Lordello e *Era uma vez, Verônica* (2012), de Marcelo Gomes – que representavam, numa certa medida, as duas gerações do cinema brasileiro, a do imediato retomada e a jovem geração surgida após os anos 2000. Em 2013, a jovem geração se fez representada em massa na categoria dos curtas-metragens, com realizadores como Felipe Bragança, Helvécio Marins Jr., os cearenses Leonardo Mouramateus e Samuel Brasileiro (de uma geração posterior à do *Alumbramento*), Ricardo Alves Jr., Douglas Soares, Clara Linhart, Rafael Urban, Thiago Mendonça, entre outros.

No entanto, na edição de 2014, os atritos foram muito mais intensos. Grande parte dos filmes selecionados para a *Mostra Competitiva de Longa-Metragem* estava associado à nova geração, como *Branco sai, preto fica*, de Adirley Queirós, *Ela volta na quinta*, de André Novais Oliveira, *Ventos de agosto*, de Gabriel Mascaro, *Brasil S/A*, de Marcelo Pedroso e *Pingo d'água*, de Taciano Valério. O único realizador não diretamente ligado à nova geração foi Eugênio Puppo, com *Sem rumo*, um documentário sobre o sistema prisional brasileiro, ainda que este fosse seu primeiro longa-metragem. A repercussão foi maior que em 2010,

pois, como, a partir de 2011, o festival permitiu a inscrição de longas-metragens finalizados em digital, o número de inscritos aumentou significativamente. Enquanto em 2010 foram 36 longas inscritos, em 2014 foram 132 obras. Dessa forma, um número muito maior de cineastas não selecionados expressava o seu desconforto, ainda que reservadamente, visto que vários cineastas mais experientes haviam sido preteridos nessa seleção.

Luiz Zanin, crítico do Estado de São Paulo, ao anunciar a seleção dos filmes, já havia sugerido o impasse: “A priori, a seleção parece muito fechada em uma tendência específica do cinema brasileiro.” (ZANIN, 2014a).

No encerramento do evento, ou seja, após ter visto os filmes, Zanin confirmou seu prognóstico, afirmando que Brasília estava se “tiradentizando” – referindo-se, de uma forma depreciativa, que o Festival optava por um recorte curatorial que privilegiava filmes experimentais e de baixo orçamento, com valores que o aproximavam da *Mostra de Tiradentes*.

Ressalvas à parte, foi uma premiação bastante aceitável para uma mostra que optou por uma vertente bastante particular do atual cinema nacional. Os concorrentes em longa-metragem foram escolhidos do nicho mais experimental do cinema brasileiro e diretor mais consagrado não teve vez nesta edição de Brasília. Os seis concorrentes foram escolhidos entre mais de uma centena de pretendentes e não se divulgam os preteridos. No entanto, fiquei sabendo que diretores como Tata Amaral, Murilo Salles e Walter Carvalho não passaram pelo crivo da comissão de seleção. Esta, além de concentrar os concorrentes numa única tendência, e transformar Brasília em sucursal da *Mostra de Tiradentes*, especializada em cinema experimental, ignorou por completo o critério de ineditismo. Para se ter ideia, o vencedor *Branco Sai. Preto Fica*, antes de chegar a Brasília, já havia passado por Tiradentes, onde ganhou menção honrosa, pelo *Olhar de Cinema* de Curitiba, no qual recebeu um Prêmio Especial do Júri e foi eleito o melhor filme brasileiro na mostra Outros Olhares, e ainda faturou os troféus de roteiro e contribuição artística de som no recém-encerrado Festival de Vitória. Uma carreira e tanto. Mas houve tempo em que Brasília dava preferência aos inéditos.

Enfim, são opções de curadoria e da comissão de seleção, pois o ineditismo não é obrigatório, apenas preferencial. Além disso, nada proíbe, a não ser talvez o bom senso, concentrar-se numa vertente única e ignorar a diversidade do cinema brasileiro de autor. Essa opção fechada criou um sentimento de euforia entre diretores jovens e parte da crítica. Mas havia muitos descontentes em Brasília que se manifestavam em off, preocupados com os efeitos de linha curatorial tão segmentada no futuro do festival. Infelizmente, essa polêmica potencial não se explicitou e foi também ignorada pela imprensa local, que preferiu aderir à torrente de elogios dominante. (ZANIN, 2014c)

Maria do Rosário Caetano, crítica que atua há décadas como mediadora dos debates no *Festival de Brasília*, manifestou sua discordância em matéria para a *Revista de Cinema*, sobre a premiação dos atores. Se, para boa parte do jornalismo cultural, o gancho para diversas

matérias acontece pelo apelo ao *star system*, além de direta identificação com o público, como reagir a um evento em que a premiação está centrada nos chamados atores naturais ou não profissionais? Nessa edição, três dos quatro prêmios para atuação foram destinados a esse tipo de atuação.

(...) a vertente ora privilegiada pelo festival candango, o mais antigo do país, tem alergia a atores profissionais. Se continuar por estas sendas, realizadores que enriquecem seus elencos com atores profissionais, como Claudio Assis, Tata Amaral, Murilo Salles, Walter Carvalho, Beto Brant e Lírio Ferreira podem buscar outras vitrines. Aqui não terão vez. (CAETANO, 2014)

A resposta não veio dos realizadores mas de setores da “nova crítica”. Raul Arthuso, em artigo para a *Revista Cinética*, responde ao argumento de Zanin, argumentando que a reação da crítica dos grandes veículos se manifesta pela sua incapacidade de dialogar com a proposta estética desses filmes, revelando a fissura entre certas tendências do cinema brasileiro e internacional contemporâneos com o enfoque dado pelo “jornalismo cultural”:

(...) para aqueles que estavam lá ficou muito claro certo assombro de parte da crítica, especialmente dos grandes veículos de imprensa: cadê os filmes com os quais conseguimos dialogar, aqueles que preenchem o mercado e compõem o dia-a-dia do jornalismo cultural? E as grandes estrelas que renderiam boas páginas nos cadernos de cultura? Por último, mas não menos importante: onde estão os cineastas ávidos por uma matéria no caderno cultural, aqueles que precisam de nós, jornalistas acostumados a cobrir o circuito de festivais pelo país? (ARTHUSO, 2015)

Arthuso explicita que a discordância de certa parte da crítica se manifesta não apenas por sua diferença de avaliação em relação aos filmes mas o que está em jogo é a própria posição de poder dessa crítica em relação à possibilidade de demarcação de um cânone no cinema brasileiro contemporâneo. Utilizando a expressão do próprio Zanin ao analisar as mudanças curatoriais na *Mostra de Tiradentes* em 2007, “essa crítica não dá mais as cartas”.

O *Festival de Brasília* de 2014 deixou evidente um choque de forças que refletem mudanças políticas, mais que propriamente cinematográficas (mesmo sendo difícil distanciá-las), entre os realizadores e o grosso da mídia que lá estava – a mídia que há anos habita o mesmo lugar de sempre e ocupa a mesma posição no evento, tendo Maria do Rosário como um símbolo mais evidente de toda essa corrente “crítica”.

(...) A questão é política: trata-se de ocupação de espaço e instinto de preservação. Falar em “tiradentização” ou “sucursal de Tiradentes” mascara, no fundo, a cegueira crítica em perceber as novas configurações de forças do cinema e as nuances entre os filmes. As escolhas críticas e cinéfilas se darão nas trincheiras dessa nova geração; o trabalho da crítica está em conseguir lidar com as diferenças dessa nova geração em relação às outras e estabelecer um diálogo histórico e político desses filmes com o restante da produção – postura crítica essa que requer trabalho e curiosidade. Na ausência de crítica, é mais fácil recusar a produção em bloco e reafirmá-la como produto de gueto – como se o restante do cinema brasileiro não o

fosse. “Legal que ele exista, mas lá em Tiradentes” é o que nos diz o balanço de Maria do Rosário Caetano. (ARTHUSO, op. cit.)

Arthuso critica a visão de Zanin de que os filmes selecionados se concentram numa mesma vertente do cinema brasileiro. Se a “tradição” do *Festival de Brasília* é apontar para a renovação do cinema brasileiro de invenção, a edição de 2014 estaria, portanto, em conformidade com a própria herança do festival.

Em 2014, como já ocorrera em 2013 de forma menos acentuada e como faz parte de diversos momentos de sua história, Brasília não abraçou apenas uma visão de cinema, e, sim, várias visões estéticas do jovem cinema brasileiro no longa-metragem, além de outras tantas no curta-metragem, a maioria delas de jovens conscientes de uma história do cinema brasileiro marcada por essa tradição. A mudança na visão de cinema está acontecendo na cinematografia brasileira como um todo, com outros valores ligados à redescoberta de questões próprias da modernidade do cinema brasileiro (...). Brasília sempre se aproximou do jovem cinema brasileiro e, principalmente, do lado mais arriscado da produção, de autores dispostos a enfrentar os caminhos dessa tradição moderna: mudaram os nomes e as formulações estéticas, mas a tradição do Festival é a mesma. Não se modificou nem virou “sucursal de Tiradentes”, como afirma Rosário. (ARTHUSO, op. cit.)

Arthuso também observa que Zanin não fez críticas ou ressalvas aos filmes individualmente mas preferiu atacá-los em bloco. Caso o crítico tenha ressalvas com a seleção, não seria o caso de ele abrir um debate sobre as limitações de cada filme?

A contradição do conteúdo de sua cobertura em relação à posição firme quanto ao caráter dos filmes antes e depois do festival deixa transparecer uma escolha política ao lidar com as obras. Mais cômodo que criticar é desqualificar todo o contexto a priori. Nesse sentido, o grosso da crítica e do jornalismo cultural é que está fora da tradição e do perfil de reflexão mais profunda do *Festival de Brasília*. (ARTHUSO, op. cit.)

Entendo que esse debate, portanto, revela, no fundo, questões sobre as transformações do cinema brasileiro ao longo dos anos 2000 que vão além simplesmente de uma análise dos filmes selecionados naquela edição do *Festival de Brasília*. Ao mesmo tempo, percebemos como os festivais de cinema tornam-se um lugar privilegiado desse debate – e mais ainda, o *Festival de Brasília*, como símbolo de uma certa tradição do cinema brasileiro de autor, lugar de destaque para eleger os cânones e tendências da produção do “novo”.

Quando a crítica hegemônica argumenta que os filmes selecionados focam em uma única tendência radical e abandonam a diversidade de estilos do cinema brasileiro, expressa por meio dos textos de Zanin e Rosário, na verdade, a crítica aponta não apenas para seu espanto diante das transformações dos modos de produção do cinema brasileiro desse século,

e da ascensão de uma nova geração de realizadores com outros métodos e referências, mas acaba atingindo um debate sobre o papel de certa crítica para a legitimação de uma cena.

Enquanto os “novos talentos” do cinema brasileiro dos anos 1990 ganhavam legitimidade segundo os critérios e espaço abertos pelo jornalismo cultural, agora a nova geração de realizadores não depende mais desses espaços para se legitimar. A consagração de *Branco sai, preto fica* no *Festival de Brasília* de 2014 representa a legitimação da nova geração de realizadores no palco relacionado à “tradição de novidade” institucionalizado no campo cinematográfico brasileiro.

A discordância, portanto, não era apenas em relação a questões estilísticas relativas ao campo interno das obras exibidas, mas expressam as fissuras das relações de poder não apenas entre gerações de realizadores (Adirley Queirós e Marcelo Pedroso versus Tata Amaral e Murilo Salles) ou ainda entre festivais de cinema (Brasília versus Tiradentes) mas especialmente acaba apontando para uma disputa nos bastidores de poder entre gerações de críticos e seus espaços de legitimação (*O Estado de São Paulo* versus *Revista Cinética*). Estava claro que os grandes veículos críticos não conseguiam nem dialogar nem legitimar as transformações do cinema brasileiro contemporâneo. A novidade é que, querendo eles ou não, essa geração havia chegado para ficar, pavimentando um caminho que justificava sua legitimação.

Talvez com isso em mente, Orlando Senna, presidente do júri daquela edição do festival, que havia sido Secretário do Audiovisual do governo que iniciou a abertura das políticas públicas para essa geração de realizadores, anunciou os premiados enunciando uma frase que soou para muitos enigmática “Esta edição do *Festival de Brasília* foi mais política do que nunca”⁵⁹.

A ideia de que havia uma geração de realizadores unida a partir do propósito de exibir seus filmes, e não competir entre si, ficou clara num gesto anunciado ao fim da edição, que soou muito mais do que simbólico. Os produtores e realizadores dos longas-metragens em competição concordaram, antes do anúncio da premiação, que o vencedor do prêmio principal de Melhor Filme iria dividir o valor do prêmio (R\$250mil) com os demais filmes concorrentes. Essa medida, além de uma crítica à concentração da premiação em dinheiro em uma única categoria principal, reverberou como sinal de coesão e união entre a nova geração de realizadores ali representada no festival.

⁵⁹ Conforme relatado pelo próprio Luiz Zanin. Ver Zanin (2014a).

4.8 A IMPORTÂNCIA DOS FESTIVAIS INTERNACIONAIS

Ainda que os festivais brasileiros tenham tido importante contribuição para a formação dessa cena, é possível afirmar que sua principal base de legitimação ocorreu a partir da seleção em festivais internacionais de prestígio. Ou seja, com certo paralelo com o ocorrido no *Cinema Novo* nos anos 1960⁶⁰, a legitimação ocorreu “de fora para dentro”, para, em seguida, irradiar no circuito dos festivais no país.

Comentamos como a *internet*, por meio das tecnologias *peer-to-peer* e seus sites de compartilhamento, facilitou o acesso aos filmes mais ousados do cinema contemporâneo que não eram exibidos no circuito comercial de salas de exibição, ou mesmo nos dois principais festivais de cinema panorâmicos. Além disso, a “nova crítica”, em especial a *Contracampo*, contribuiu para disseminar as transformações de certo cinema contemporâneo, em torno de suas *estéticas do fluxo*, realçando a contribuição de realizadores como Claire Denis, Apichatpong Weerasethakhul, Pedro Costa, Hou Hsiao Hsien, entre outros, que sequer eram lançados no Brasil.

Incorporando os avanços da tecnologia digital, que permitia a produção e finalização de filmes sem necessariamente incorrer no longo e custoso processo de captação de recursos ou de inscrição em um edital público, essa nova geração de realizadores começou a se engajar na realização em direto diálogo com as questões estilísticas promovidas por um certo recorte de festivais internacionais que buscavam a experimentação de linguagem e os jovens talentos do cinema contemporâneo. O próprio circuito dos festivais de cinema – e sua cada vez mais intensa interação com as questões de mercado, com a presença dos agentes de venda e distribuidores locais – possuía uma especial atenção para os chamados “primeiros filmes”, isto é, para jovens cineastas que realizavam seu primeiro ou segundo longa-metragem. Os agentes de venda, atuando tal como os investidores da bolsa de valores, percorriam os festivais especialmente dedicados à experimentação cinematográfica e à revelação de jovens talentos, em busca da semente daqueles que seriam alçados – pelo próprio circuito do festival e da crítica especializada – ao patamar dos grandes autores do cinema contemporâneo da próxima década. Desse modo, havia especial atenção para primeiros filmes em consonância com as questões estéticas trazidas pelo chamado *cinema de fluxo*. O jovem cinema brasileiro do início do século XX embarcou nessa onda, infiltrando-se nas curadorias de festivais

⁶⁰ Ver, por exemplo, o estudo de Figueroa (2004) sobre a recepção dos filmes do Cinema Novo na Europa.

internacionais como Rotterdam e Locarno, que tiveram fundamental importância para legitimar os caminhos dessa cena.

No entanto, esse percurso em muitos casos não começou diretamente com os longas-metragens, mas com os curtas. A seleção de curtas em festivais de prestígio na Europa abriu o caminho para que os realizadores conhecessem o intrincado circuito dos festivais internacionais, sua teia de relações de poder, seus agentes e espaços estratégicos. A presença pioneira de alguns realizadores no início dos anos 2000 abriu margem para divulgar num certo circuito europeu a ideia de que havia uma renovação nos modos de fazer no cinema brasileiro, por meio de uma geração de jovens realizadores que buscavam financiar seus filmes para além dos principais canais do modelo estatal. A adesão desses curtas aos contornos curatoriais contemporâneos por meio de uma ideia de *cinema de fluxo*, aliado ao discurso político que relacionava um grupo de realizadores com ideias como “renovação”, “novidade” e “juventude” atraíram os olhares dos curadores dos festivais internacionais e abriram um campo para um certo cinema brasileiro contemporâneo.

Uma entrevista do cineasta Helvécio Marins Jr. ao *Festival de Rotterdam* exemplifica o discurso dos cineastas brasileiros independentes no exterior.

Obter um fundo estrangeiro como o HBF para alavancar seu projeto foi significativo, porque segundo Marins Jr os fundos brasileiros apoiam quase que exclusivamente *blockbusters* de grande orçamento como *Tropa de Elite* (2007), com uma injeção de cerca de dois a três milhões de euros. “Eles tentam ignorar cineastas independentes como eu”, ele diz. “As pessoas que detêm o poder e o dinheiro apenas veem um tipo de cinema e um único tipo de linguagem do cinema, clássica e comercial. *Girimunho* não obteve um único real do fundo nacional – é incrível! Sem dinheiro europeu como os aportes do HBF para o desenvolvimento e para a pós-produção, eu certamente não teria sido capaz de realizar *Girimunho*.” (livre tradução de IFFR, 2012)

Nesse ponto, foram fundamentais as presenças de membros de dois coletivos cinematográficos, a *Teia* (MG) e o *Alumbramento* (CE).

Sediada em Belo Horizonte, a *Teia*⁶¹ é um dos mais exitosos coletivos do cinema contemporâneo brasileiro, com obras e realizadores que transitam entre o cinema e as artes visuais, dialogando com certa tradição da videoarte mineira. Fundada em 2001, seus membros eram os realizadores Helvécio Marins Jr., Clarissa Campolina, Marília Rocha, Leonardo Barcellos, Pablo Lobato, Sérgio Borges e a produtora Luana Melgaço. É importante reconhecer a criação da Teia como parte da efervescência do audiovisual mineiro nos anos 1990, com a presença de várias instituições e realizadores, como Cao Guimarães e Eder

⁶¹ Para mais detalhes sobre a contribuição da Teia, ver Brasil (2012).

Santos, entre vários outros, que buscavam uma outra forma de expressão para o cinema para além do modelo comercial ou da narrativa clássica. Em Minas, eventos como o *Forum BHZvídeo*, *Fórum.doc*, *Indie*, *Fluxus*, *Arte.mov*, o *Festival de Curtas de Belo Horizonte*, a programação da *Sala Humberto Mauro* são exemplos que mostram o contexto dessa cena mineira. Para além da Teia, outros realizadores que encontraram no vídeo uma forma de expressão que dialogava entre o documentário, as artes visuais e o cinema experimental se destacavam no período, como Leandro HBL e Conrado Almeida (Estúdio Mosquito), Marcellvs L., Roberto Bellini, Sávio Leite, Carlosmagnó Rodrigues, Dellani Lima, Affonso Nunes, Tania Aynaya, entre muitos outros.

Helvecio Marins Jr. foi selecionado para o *Festival de Rotterdam* na edição de 2002 com seu primeiro curta-metragem, *Dois homens* (2001), realizado em 35mm. A partir de então, em 2006 e 2007, um conjunto de filmes da Teia foi selecionado para Rotterdam: *Nascente*, curta de Helvécio, concorreu ao *Tiger Award* em 2006, e *Trecho*, dirigido por Helvécio e Clarissa Campolina, em 2007. Além desses, os longas *Acidente*, de Cao Guimarães e Pablo Lobato, e *Acácio*, de Marília Rocha, foram exibidos, respectivamente, em 2006 e 2007.

Outro caso de destaque são os filmes do *Coletivo Alumbramento*⁶², criado em 2006 em Fortaleza. Em 2007, *Sabiaguaba*, curta de Luiz e Ricardo Pretti, foi selecionado para o Festival de Oberhausen. Em 2010, *O mundo é belo*, de Luiz Pretti, um curta bastante singelo realizado exclusivamente por uma única pessoa com uma câmera de celular (ou seja, sem financiamento público e sem equipe técnica), foi exibido no 67º Festival de Veneza na seção Orizzonti. Por se tratar do único filme brasileiro exibido em todo o festival – além de *Lope*, coprodução internacional de grande orçamento dirigida por Andrucha Waddington, exibida fora de competição – houve matérias de muitos dos veículos ligados a uma imprensa mais tradicional que pouco davam destaque à produção do Alumbramento.

Por exemplo, o portal *Terra* dedicou uma matéria exclusiva dedicada ao curta-metragem, com trechos de uma conversa com o diretor, em texto escrito pelo crítico Orlando Margarido (2010), direto de Veneza.

Cabe a Luiz Pretti agora a mais recente conquista da produtora cearense. É dele o único curta-metragem brasileiro convidado a integrar a 67ª *Mostra Internacional de Arte Cinematográfica de Veneza*, ou simplesmente *Festival de Veneza*, que começa no dia 1º de setembro. *O Mundo É Belo*, de nove minutos de duração, será exibido entre os dias 6 e 8 de setembro na paralela *Horizontes*, que sofreu ajustes esse ano para acomodar as novas tendências do cinema, seja qual for o formato, suporte e gênero, curta ou longa-

⁶² Para mais detalhes sobre a contribuição do Alumbramento, ver Ikeda (2019a).

metragem, e independente da longevidade ou carreira do cineasta. "Alumbrar quer dizer dar a luz, iluminar", aponta Pretti, de 28 anos, ao Terra. "É isso que pretendo que meu filme signifique lá, que mostre um novo cinema sendo feito no Brasil, diferente daquele de Walter Salles ou Fernando Meirelles a que estão acostumados".

Ainda em 2010, *Flash happy society*, de Guto Parente, foi exibido em festivais de curta-metragem europeus como Tampere (Finlândia) e em Hamburgo (Alemanha). O curta também foi realizado por uma única pessoa, com uma câmera bastante simples, articulando, de forma bastante inventiva, o documentário e o experimental.

A presença desses curtas em importantes festivais internacionais foi fundamental para mostrar a efetiva possibilidade de inserção internacional mesmo sem grandes orçamentos e modelos robustos de produção. Alinhados às transformações em curso no cinema contemporâneo, essas obras, com modelos simples de produção, romperam os paradigmas do que era esperado para sua legitimação, especialmente no campo internacional. Esses filmes rompiam, em termos estilísticos e temáticos, com os modelos da representação do Brasil no exterior. Não apresentavam a favela ou a seca; não apresentavam signos de um "retrato da identidade nacional", como o modelo do *cinema da retomada*.

Em 2012, o *Alumbramento* (numa parceria com a Teia) retorna a Oberhausen, com *Odete*, de Ivo Lopes Araújo, Luiz Pretti e Clarissa Campolina. O curta recebeu o *Prêmio Ecumênico do Júri* no 58º *Festival Internacional de Oberhausen* em 2012. *Dizem que os cães veem coisas*, de Guto Parente, provavelmente foi o curta do *Alumbramento* mais exibido em festivais internacionais, entre os quais destacamos as exposições nos importantes festivais de Locarno (Suíça, 2012) e Rotterdam (Holanda, 2013), além do *Indie Lisboa* (Portugal, 2013) e novamente em Tampere (Finlândia, 2013). *Não estamos sonhando*, de Luiz Pretti, foi exibido no concorrido *Festival Internazionale del Film di Roma* em 2012 e no FICUMAM (México) em 2013.

Os primeiros longas-metragens produzidos prosseguiram o caminho aberto pelos curtas. *Os monstros*, longa seguinte à repercussão de *Estrada para Ythaca*, teve sua estreia internacional no BAFICI – *Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires* (Argentina, 2011), onde recebeu a Menção Especial do Júri. Além disso, também foi exibido no *FID Marseille* (França) em 2011, no primeiro ano em que o tradicional festival de documentários passou a também receber obras de ficção.

O BAFICI, entre o final dos anos 2000 e o início dos anos 2010, foi um dos mais importantes festivais internacionais de afirmação dessa cena. Pela relativa proximidade geográfica com o Brasil e por sua programação panorâmica, contava com a forte presença de

vários realizadores brasileiros. Nesse período, o festival viveu um período áureo de interlocução com um circuito de promoção de jovens valores do cinema contemporâneo mundial. Foi um importante ponto de encontro, em que os jovens realizadores puderam travar contato com pessoas e assistir a outros filmes que representavam tendências em voga nas curadorias internacionais. No entanto, por mudanças de curadoria e questões internas, como a redução de seu financiamento, o BAFICI perdeu sua força em termos da presença nesse circuito.

A partir de 2014, quando o *Alumbramento* já caminhava para a sua dissolução, os longas-metragens seguintes conseguiram se estabelecer estreando em importantes plataformas do cinema independente internacional, como os festivais de Locarno e Rotterdam. *Com os punhos cerrados* estreou em 2014 em Locarno, na mostra Sinais de Vida. *A misteriosa morte de Pérola*, uma coprodução entre *Alumbramento* e *Tardo*, realizado por Guto Parente e Ticiano Augusto Lima, estreou em Rotterdam em 2015.

Outro caso é o da dupla Felipe Bragança e Marina Meliande, ex-alunos do curso de cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF) e ex-críticos da Revista *Contracampo*. Seu segundo curta-metragem, *O nome dele (o Clóvis)* (2004) foi exibido no *Festival de Oberhausen* em 2005. Sobre o curta, o então crítico Kleber Mendonça Filho afirmou⁶³ “Entre 30 grandes momentos de cinema em 2004: os enquadramentos 1.37, a cor e os personagens de *O Nome Dele (O Clóvis)*, curta carioca hipnótico Tsai-Ming-Lianamente decupado de Felipe Bragança e Marina Meliande.” No ano seguinte, exibiram em Oberhausen *Jonas e a baleia* (2006). A boa carreira dos curtas-metragens abriu espaço para a seleção de *A fuga da mulher gorila*, seu primeiro longa-metragem no prestigioso *Festival de Locarno* em 2009. Em seguida, como já comentamos, seu segundo longa-metragem, *A alegria*, foi selecionado para a *Quinzena dos Realizadores* do *Festival de Cannes* em 2010.

Outro realizador de destaque é Gabriel Mascaro. Seu primeiro longa-metragem, o documentário *Um lugar ao sol* (2009) participou de dezenas de festivais internacionais, entre os quais estão o *Festival Internacional de Documentales de Santiago* (FIDOCS/Chile), onde ganhou o prêmio de melhor documentário e o BAFICI, onde recebeu uma menção honrosa, além do *Visions du Réel* (Suíça), Munique (Alemanha), *CPH:DOX* (Dinamarca), entre outros. Seu longa documental seguinte, *Avenida Brasília Formosa* (2010) foi exibido no *Festival de Rotterdam*, além do BAFICI, FIDOCS, Munique, entre outros.

⁶³ Texto publicado no site Cinemascópio, atualmente fora de circulação, e reproduzido no material promocional do curta disponível no site da empresa produtora Duas Mariola, disponível em <http://duasmariola.com.br/?portfolio=261>. Acessado em 17/12/2020.

O coletivo de realizadores da *Filmes do Caixote*, em São Paulo, cujos membros são Caetano Gotardo, Juliana Rojas, Marco Dutra, João Marcos de Almeida e Sergio Silva – além da constante colaboradora Gabriela Amaral Almeida – também esteve presente em diversos festivais internacionais de prestígio. Já o curta de conclusão do curso de graduação em cinema, na ECA-USP, *O lençol branco* (2002), de Juliana Rojas e Marco Dutra, foi selecionado para a *Mostra Cinéfondation* do *Festival de Cannes*, exclusivamente dedicada a curtas produzidos em universidades de cinema. *Um ramo*, da mesma dupla, e *Areia*, de Caetano Gotardo, foram exibidos na *Semana da Crítica* no *Festival de Cannes*, respectivamente em 2007 e 2008. O primeiro longa-metragem de Rojas e Dutra, *Trabalhar cansa*, foi selecionado para a mostra *Un Certain Regard* em Cannes em 2011.

Oliveira (2016) realizou um extenso levantamento dos filmes brasileiros selecionados para os principais festivais internacionais. A partir dessa lista, é possível chegar à conclusão que o *Festival de Rotterdam* (IFFR) foi o mais importante festival internacional para a nova geração de realizadores.

É interessante percebermos que, até 2010, uma geração intermediária de cineastas brasileiros participava do *Festival de Rotterdam*, como Cláudio Assis, Sandra Kogut e Matheus Nachtergaele. A partir de 2007, a produção brasileira começou a se destacar em Rotterdam, após *Baixio das Bestas* (2007), de Cláudio Assis, ter sido o vencedor da *Tiger Competition*, a principal mostra competitiva do evento. Somente a partir de 2010 passamos a contar com a seleção dos primeiros longas-metragens da nova geração de realizadores. Em 2010, *Avenida Brasília Formosa*, de Gabriel Mascaro, e *Desassossego*, produção coletiva coordenada por Felipe Bragança e Marina Meliande, foram exibidos na *Mostra Bright Future*. Em 2011, *O céu sobre os ombros*, de Sérgio Borges, concorreu ao *Tiger Award*. Em 2012, além de *Girimunho*, de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr., *Histórias que só existem quando lembradas*, de Júlia Murat, *As Hipermulheres*, de Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takuma Kuikiro, e *O som ao redor*, de Kleber Mendonça Filho, foram exibidos filmes de outros realizadores, como *A febre do rato*, de Cláudio Assis, *Rua Aperana 52*, de Júlio Bressane e *Sudoeste*, de Eduardo Nunes. Em 2013, *Eles voltam*, de Marcelo Lordello competiu ao *Tiger Award*, e dois filmes do projeto *Operação Sônia Silk*, *O uivo da gaita*, de Bruno Safadi, e *O Rio nos pertence*, de Ricardo Pretti, foram exibidos na *Mostra Spectrum*.

Além da exibição dos filmes em diferentes mostras, o *Festival de Rotterdam* funcionou como uma plataforma de apoio a essa geração do cinema brasileiro com o prêmio *Hubert Bals* (HB) – um aporte de €10.000 para o desenvolvimento de um projeto de longa-metragem. Além do aporte financeiro e de garantir a exibição do filme no IFFR, o HB é um

importante “selo” que atesta a qualidade artística de um projeto ainda na fase de desenvolvimento, abrindo portas para a posterior fase de captação de recursos do projeto e facilitando o ingresso de outros parceiros, nacionais ou internacionais. O já citado estudo de Oliveira (2014) mostra que nada menos que 24 projetos brasileiros foram apoiados pelo *Fundo Hubert Bals* entre 2005 e 2013, entre os quais diversos ligados à nova geração, como os projetos de Kleber Mendonça Filho, Gabriel Mascaro, Felipe Bragança e Marina Meliande, Helvécio Marins Jr., Ricardo Alves Jr., Bruno Safadi, entre outros.

Vários outros exemplos podem ser listados. No *Festival de Cannes*, dois curtas pernambucanos participaram da *Quinzena dos Realizadores*, *Muro* (2008), de Tião, e *Superbarroco* (2009), de Renata Pinheiro. Dois curtas do paulista Esmir Filho participaram da *Semana da Crítica – Alguma coisa assim* (2006) e *Saliva* (2007). Outros curtas como *Areia* (2008), de Caetano Gotardo, *A espera* (2008), de Fernanda Teixeira, *Elo* (2009), de Vera Egito, *Permanências* (2011), de Ricardo Alves Jr. e *O duplo* (2012), de Juliana Rojas, também foram exibidos na *Semana da Crítica*.

Em 2010, um fato abriu um novo caminho para a repercussão internacional do jovem cinema brasileiro. Uma matéria na prestigiada *Cahiers du Cinéma*, escrita pelo brasileiro Pedro Butcher (2010) destaca a *Mostra de Tiradentes* como um importante espaço onde pode ser visto “o melhor do cinema brasileiro, à margem do circuito comercial”. A matéria concede destaque às produções do Nordeste, e destaca três filmes, um do Ceará e dois de Pernambuco. A matéria é ilustrada com uma grande foto de *Estrada para Ythaca*, do *Coletivo Alumbramento*.

Muitas das obras mais interessantes (do Brasil) são criações coletivas e não vêm nem do Rio de Janeiro nem de São Paulo, mas, principalmente, do Nordeste do país, em especial do Ceará e de Pernambuco. O que os filmes têm em comum é uma recusa a se conformar aos modelos. É o caso do vencedor do prêmio da crítica e do júri jovem *Estrada para Ythaca* e dos dois documentários mais polêmicos do festival, *Um lugar ao sol* e *Pacífic*. (livre tradução de BUTCHER, 2010).

CAHIERS CINEMA **Le Journal**

BRÉSIL : LE NORDESTE À L'ASSAUT DE TIRADENTES



■ *Estrada para Ythaca* de Ricardo Pretti, Luiz Pretti, Pedro Diógenes et Guto Parente.

Au festival de Tiradentes, trois films de débrouille, réalisés entre amis, redonnent de l'élan au cinéma brésilien.

C'est à Tiradentes, petite ville historique de l'État de Minas Gerais baptisée en hommage au martyr de l'indépendance du Brésil, que l'on peut voir le meilleur du cinéma brésilien. Le festival existe depuis treize ans, mais il a trouvé son identité il y a quatre ans, précisément lorsque deux critiques ont pris en charge la sélection des films : Cléber Eduardo pour les longs métrages, et Eduardo Valente (également réalisateur, son premier long métrage, *No meu lugar*, était présenté l'année dernière à Cannes, en séance spéciale) pour les courts métrages. Les deux sélectionneurs ont rendu visible une production pleine de vie mais complètement en marge du circuit commercial – et même des festivals plus riches et établis. Toujours sous l'intense pluie de janvier, Tiradentes est devenu un lieu de rencontre pour réalisateurs et critiques, mais aussi pour le public : le grand pavillon érigé spécialement pour l'événement (il n'y a pas de salle de cinéma dans la ville) est rempli d'étudiants et d'habitants de la région.

Surprise : quelques-unes des œuvres les plus intéressantes sont des créations collectives qui ne viennent ni de Rio ni de São Paulo mais en grand partie du Nord-Est brésilien (particulièrement du Ceará et de Pernambuco). Même si ces films sont différents par leur style, ils refusent de se conformer aux modèles. C'est le cas du lauréat du prix de la critique et du prix de la jeunesse, *Estrada para Ythaca* (une production du Ceará) et des deux documentaires les plus polémiques du festival, *Um lugar ao sol* et *Pluie*.

Petits pamphlets entre amis

Estrada para Ythaca (« Route pour Ithaque ») est une œuvre radicalement tendre réalisée et interprétée par quatre amis – les frères Ricardo et Luiz Pretti et les cousins Pedro Diógenes et Guto Parente. Quatre jeunes hommes éprouvent le deuil de la perte d'un cinquième ami. Ils prennent une route au destin mythique (celle d'Ithaque, qui vient d'un poème de Constantin Cavafy) jusqu'à rencontrer à un carrefour leur ami décédé, exactement comme Glauber Rocha dans une séquence de *Vit' d'est* de Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin (1969). L'ami répète les mêmes mots que Rocha dans ce film et pointe deux chemins possibles pour le cinéma : celui de l'aventure et celui du tiers-monde. C'est un gag, bien sûr, mais aussi une prise de position. Après l'apparition du fantôme (l'ami ? Glauber Rocha ?), les quatre hommes sont enlevés par un ovni et rendus à la Terre, quelques instants plus tard, mais les cheveux coupés. Malgré cette tentative comique et bizarre de le domestiquer, ils prennent le chemin du tiers-monde.

Les documentaires *Um lugar ao sol* et *Pluie* sont réalisés eux aussi par une troupe d'amis (Marcelo Pedrosa, le réalisateur de *Pluie*, est le monteur de *Um lugar ao sol*), mais la tendresse d'*Estrada para Ythaca* laisse place à la provocation aigüe. Très jeune et peu expérimenté, le réalisateur Gabriel Mascaro n'a pas hésité à se faire passer pour un « promoteur publicitaire » pour avoir accès aux riches résidents des *penthouses*, ces terrasses sur la cime des immeubles de Recife, São Paulo et Rio de Janeiro. Grâce à ce subterfuge, les entretiens qu'il a réalisés sont choquants et révélateurs d'une façon « ségrégationniste » et décomplexée de voir le monde : les résidents des *penthouses* se sentent bien sur leurs toits, coupés du monde, mais à quoi rêvent-ils ? Le film porte un regard très rare, et très gênant, sur certains aspects de l'élite brésilienne, et les propos recueillis par le réalisateur au sommet des buildings donnent le vertige.

Pluie part également d'une idée originale : l'équipe a embarqué sur une croisière pour l'île de Fernando de Noronha (une destination paradisiaque très sélect) sans rien filmer. L'idée était d'observer les touristes qui empaquetaient tout avec leurs caméras vidéo et, à la fin du voyage, de leur demander l'autorisation d'utiliser les images. En monteur expert, Pedrosa a réussi à surmonter l'inévitable ridicule de certaines situations en préservant la joie authentique du voyage.

Ces trois films ont prouvé que la production audiovisuelle au Brésil est beaucoup plus riche que ce que le circuit commercial ou les grands festivals peuvent laisser penser.

Pedro Butcher

52 CAHIERS DU CINÉMA / AVRIL 2010

Por esse artigo de uma página na *Cahiers du Cinéma*, é possível observar a construção de um discurso que os filmes mais inventivos do cinema brasileiro do período não vinham dos centros com modelos mais estabelecidos, mas de uma jovem geração de realizadores periféricos. O próprio título da matéria destaca a *Mostra de Tiradentes* como epicentro dessa nova rede de realizadores, chamando a atenção de críticos internacionais para a relevância do evento.

Em 2015, com a cena mais consolidada, o crítico francês Ariel Schweitzer escreve novo artigo de uma página na mesma *Cahiers du Cinéma* exaltando o cinema de uma nova geração no cinema brasileiro (SCHWEITZER, 2015). É interessante percebermos que o discurso de Ariel possui muitas semelhanças com o artigo anterior de Butcher, escrito há cinco anos. De forma análoga, Schweitzer utiliza como base um evento associado à nova rede de festivais de cinema – em vez da *Mostra de Tiradentes*, agora é o *Olhar de Cinema*, em Curitiba. Ainda, o crítico francês destaca os movimentos em curso de descentralização no

cinema brasileiro para além do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, com especial atenção ao cinema realizado no Nordeste, conduzido (*menée*) por Kleber Mendonça Filho, e destacando realizadores de Fortaleza, em especial dois filmes, *A misteriosa morte de Pérola* (2015), de Guto Parente e Ticiane Augusto Lima, e o curta-metragem *A festa e os cães* (2015), de Leonardo Mouramateus. Além desses, Schweitzer também destaca o cinema mineiro, citando os filmes de André Novais Oliveira, como *Ela volta na quinta* (2014). Assim como a matéria anterior escolhia para sua foto principal um filme de Fortaleza (*Estrada para Ythaca*), outro filme da cidade foi escolhido em 2015 (o de Mouramateus).

Figura 8 – Artigo da *Cahiers du Cinéma* 2015

LE JOURNAL

FESTIVALS

Les jeunes visages du cinéma brésilien

Depuis quatre ans, la ville de Curitiba, dans l'État brésiliens de Paraná, accueillie en juin Othar de Cinema (« Regard de cinéma »), l'un des festivals les plus stimulants du pays, à la fois par ses propositions cinématographiques (certains, une surprise, Jacques Tati) et ses différentes sections qui mettent en avant les jeunes talents du cinéma brésilien. Comme le Festival de Tinselen (et Cabos n°655), Othar de Cinema montre que les films brésiliens les plus audacieux sont désormais souvent réalisés loin des deux grands pôles de l'industrie brésilienne, São Paulo et Rio de Janeiro. Ainsi Belo Horizonte, dans l'État de Minas Gerais, a vu émerger plusieurs jeunes auteurs, comme André Novais Oliveira

dont le premier long métrage, *Ela volta na quinta* (« Elle revient jeudi », déjà montré au FID de Marseille), a remporté le Prix de la compétition nationale. Cette chronique délicate du quotidien de la famille du cinéaste brise peu à peu son cadre documentaire pour emprunter le chemin de la fiction, dans le sillage d'une maîtresse et d'un fils « légitime » du père, qui ébranlent ainsi la stabilité du foyer en révélant une forme d'inconscient d'une famille en apparence banale.

Mais c'est le nord-est du Brésil qui semble ces dernières années fonctionner comme un laboratoire. Après la ville de Recife, dans l'État de Pernambuco (la région qui offre aujourd'hui le soutien public le plus important du pays), d'où a émergé toute une génération de jeunes cinéastes menée par Kleber Mendonça Filho, lequel prépare actuellement son nouveau long métrage après *Les Boites de Recife*, c'est la ville de Fortaleza, dans l'État de Ceará, qui s'impose comme un nouveau foyer de créativité. Deux films issus de cette ville ont été distingués à Othar de Cinema. Mention spéciale dans la compétition internationale: *A Misteriosa Morte de Pérola* (« La mort mystérieuse de Pérola ») de Guto Parente et Ticiane Augusto Lima, cinéastes évoluant dans le cadre du collectif *Município*, très actif depuis dix ans, qui est aussi une société de production. Le film a été tourné en France, à Chalon-sur-Saône, où Augusto Lima a suivi des études aux Beaux-Arts. Centré sur la solitude et les angoisses d'une héroïne enfermée entre quatre murs, cette œuvre expérimentale exploite les ressources du cinéma fantastique (un bel hommage aux *Yves sans visage*) pour mener une réflexion sur la manière dont l'imaginaire cinématographique imprègne notre quotidien. *Homo-movie* par excellence (les réalisateurs sont aussi les deux acteurs), tourné avec un budget dérisoire, cet objet théorique ne séduit pas moins au premier degré comme un pur film d'horreur (en témoignent les cris d'effroi de certains spectateurs lors de la projection officielle). Prix du meilleur court métrage, *A Festa e os cães* (« La fête et les chiens », déjà primé en mars à Cinema du nord) de Leonardo Mouramateus, est un montage dynamique et lyrique de photographies fixes, un chant d'amour du cinéaste à la ville de Fortaleza – ses bars, ses fêtes, ses amours – une célébration teintée de mélancolie d'une jeunesse qui arrive à son terme. Cette perle d'une vingtaine de minutes a été réalisée juste avant le départ de Mouramateus à Lisbonne où il est actuellement en train de terminer ses études. Othar de Cinema aura révélé une dynamique en marche: la décentralisation du cinéma brésilien allume dans tout le pays des foyers qui sont autant de promesses.

Ariel Schweitzer



A Festa e os cães de Leonardo Mouramateus (2015).

5 EPÍLOGO

5.1 OS EFEITOS DA INSTITUCIONALIZAÇÃO: OS NOVOS “ESTABELECIDOS”

Por volta de 2015, os movimentos já estavam suficientemente amadurecidos, de modo que essa geração já atingira um estágio de consolidação em que vários de seus agentes já conseguiam legitimação no interior do campo cinematográfico. Vimos como esse momento se efetivou em diversas esferas: nos festivais internacionais de prestígio, como Locarno e Rotterdam, mas também avançando para os festivais mais consagrados, como Cannes e Berlim; nas transformações da crítica cinematográfica, com as contribuições especialmente da *Contracampo* e da *Cinética* em abrir as perspectivas do *cinema de fluxo*; na nova rede de festivais de cinema brasileiros, que, a partir de novos valores curatoriais, serviram como um “ponto de encontro” para corroborar o ideário dessa cena, tendo como “cabeça-de-rede” a *Mostra de Tiradentes*.

Se fôssemos utilizar os termos de Elias e Scotson (2000), poderíamos dizer que os “outsiders” se tornaram “estabelecidos”. Ainda que suas obras sejam heterogêneas e que a própria definição dos limites de seus integrantes seja de difícil precisão, é possível dizer que essa cena estruturou-se com coesão social suficiente para adquirir prestígio no interior do campo. Afirmaram-se com um discurso de nítida oposição aos então “estabelecidos”, em torno de uma crítica ao *cinema da retomada*, atacando não apenas o modelo de incentivo público, pilar-base desse ideário, mas também as instâncias indiretas que lhe davam sustentação – a crítica cinematográfica, em torno do jornalismo cultural, e os festivais de cinema, no modelo “tapete vermelho”. A legitimação dessa geração se consistiu na ocupação de espaços de poder e de legitimidade, criando novos canais de interlocução (novos sites de crítica e novos festivais de cinema).

O próximo passo se consistiu na ocupação dos espaços de poder estabelecidos. Por outro lado, não houve a necessidade de a “nova crítica” passar a escrever nos jornais. O próprio jornalismo cultural passou a reconhecer os méritos artísticos dos filmes dessa cena. À medida que os filmes começaram a receber prêmios nos principais festivais de cinema do país e a serem selecionados para festivais internacionais de prestígio, o jornalismo cultural não atuou como oposição aos filmes, pois seria um paradoxo em relação aos seus próprios critérios de legitimidade. Assim como os jornais passaram a conceder espaço a diretores como

Apichatpong Weerasethakul e Jia Zhang-Ke quando seus filmes passaram a ser premiados nas mais importantes categorias de festivais como Cannes e Berlim, também passaram a destacar os méritos da nascente geração de realizadores quando começaram a ocupar, de forma definitiva, esses mesmos espaços.

A “nova crítica” contribuiu indiretamente para uma certa mudança implícita no jornalismo cultural. Ainda que o espaço e o modelo para as críticas continuem sendo as resenhas do tamanho de um box, acessórias às matérias jornalísticas, os textos não expressavam seu desdém explícito em relação aos filmes menos alinhados a uma tradição do cinema de transparência narrativa. Os próprios rumos do cinema contemporâneo mudavam e passava a ser indiscutível a contribuição das *estéticas de fluxo*, que não mais poderiam ser ignoradas ou desprezadas.

Podemos citar como exemplo dessas mudanças entre certos setores da crítica cinematográfica o exemplo de Celso Sabadin. Dez anos após a crítica de Valente (2000c) aos seus textos raivosos ao cinema brasileiro no site *Cineclick*, conforme analisamos na seção 3.3.1, Sabadin, agora no site *Planeta Tela*, escreve sobre *No coração do mundo* (2019), de Gabriel Martins e Maurílio Martins (SABADIN, 2019):

Existe um estilo de cinema – não sei se já devidamente definido e batizado pelos estudiosos – que me agrada muito. Trata-se daquele tipo de filme em que parece, num primeiro momento, que “não acontece nada”, como dizem, mas que gradativamente vai conquistando nossas atenções e empatias principalmente em função do talento que demonstram para compor profundos e realísticos retratos sociais e psicológicos de seus personagens e de suas relações entre si e entre o meio em que vivem. São aqueles filmes em que as pessoas falam e agem tão normalmente, tão cotidianamente, sem afetações dramáticas, que o espectador perde a noção de estar vendo uma ficção ou um documentário. Fica-se sem saber quem efetivamente é ator profissional, e quem é gente do lugar interpretando a si próprio. Se é que está interpretando. Quando menos se percebe, apaixona-se pelos protagonistas.

O coletivo mineiro *Filmes de Plástico* é mestre na realização deste tipo de obra, como já foi comprovado em obras premiadas como *Baronesa*, *Ela Volta na Quinta* e *Temporada*, entre outros. O mais recente longa desta vertente é “*No Coração do Mundo*”, escrito e dirigido por Gabriel Martins e Maurílio Martins.

Depois de participar do *Festival de Roterdã*, “*No Coração do Mundo*” chega ao circuito brasileiro para investigar com acidez e poesia a vida de um grupo de habitantes da periferia de Contagem, região metropolitana de Belo Horizonte.

A própria participação de filmes nos festivais internacionais passava por paulatinas transformações. Os filmes passaram a ocupar não apenas os festivais de prestígio para jovens cineastas, como Rotterdam e Locarno, mas também começavam a ser selecionados para festivais situados no topo da hierarquia do circuito dos festivais internacionais, como

Sundance, Veneza e Berlim. *Boi neon*, de Gabriel Mascaro, foi selecionado para o *Festival de Veneza* de 2015 e indicado como o representante brasileiro a concorrer ao *Prêmio Goya* em 2016.

Em 2016, *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho, foi selecionado para a principal mostra competitiva do *Festival de Cannes*, concorrendo à *Palma de Ouro*. Ainda que, como analisamos na seção 4.6.3, Kleber não seja um realizador diretamente identificado a essa cena, por apresentar características híbridas entre as duas gerações do cinema pernambucano entre os anos 1990 e 2000, a seleção de seu novo filme para a mostra principal do mais importante festival de cinema do mundo, confirma o surgimento de outra geração de realizadores para além do ideário do *cinema da retomada*. O cinema brasileiro – se ainda estava longe da apreciação em bloco como o “cinema iraniano” no início dos anos 1990 ou o “cinema romeno” nos anos 2000 – começava a despertar a atenção dos críticos e curadores internacionais, como parte de um movimento de renovação, em que a nova geração possuiu uma contribuição indiscutível.

Podemos citar alguns exemplos dessa atenção despertada pelo cinema brasileiro em veículos críticos europeus. Em 2017, o experiente crítico de cinema britânico Neil Young escreveu, no influente *Hollywood Reporter*, que *Arábia* (2017), de Affonso Uchoa e João Dumans, era o melhor filme da última década, junto com *Cães Errantes* (2013), de Tsai Ming-Liang (YOUNG, 2017).

Em setembro de 2019, impulsionada pelo lançamento comercial de *Bacurau* (2019) nas salas de cinema francesas, após a grande repercussão no *Festival de Cannes*, a *Cahiers du Cinéma* fez um longo dossiê destacando o cinema brasileiro. O filme de Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho estampa a capa do periódico, estampando a manchete do dossiê *O Brasil de Bolsonaro*. Com mais de vinte páginas, o dossiê apresenta um conjunto de textos sobre o cinema brasileiro e as ameaças sobre a Ancine e seu modelo de financiamento com o governo Bolsonaro, além de entrevistas com realizadores. É preciso perceber que os nomes escolhidos estão praticamente todos associados à nova geração de realizadores, como Fellipe Barbosa, Marco Dutra, Camila Freitas e Guto Parente, talvez com a única exceção de Eryk Rocha, um cineasta da geração intermediária entre o *cinema da retomada* e a geração de realizadores que estreou no longa-metragem a partir da segunda metade nos anos 2000.

Ariel Schweitzer (2019) afirma que o cinema brasileiro deve ser visto para além das premiações de *A vida invisível* e *Bacurau* na edição daquele ano do *Festival de Cannes*, mas como parte do movimento de uma geração que é a mais interessante no cinema brasileiro

desde o *Cinema Novo*. E afirma, ressoando os textos anteriores publicados na mesma *Cahiers* em 2010 e em 2015, que o mais inventivo cinema realizado no Brasil é feito no Nordeste.

Figura 9 – Cahiers du Cinéma 2019 – Capa



No campo interno, em 2016, houve outro fator de considerável influência na corroboração da legitimação dessa cena: Eduardo Valente se tornou o diretor artístico do *Festival de Brasília*. Como vimos na seção 4.7, o *Festival de Brasília* é o epicentro dos debates em torno das definições do novo cânone do cinema brasileiro de invenção, dada a sua tradição, desde os anos 1960, de sediar os grandes debates e valores em torno do cinema brasileiro. O Festival sempre se estabeleceu com uma comissão de seleção rotativa, cujos membros mudavam a cada ano. Com o estabelecimento de um diretor artístico, o festival passou a afirmar um recorte curatorial mais estrito.

Essa escolha, portanto, possui duas repercussões: a primeira é o movimento para ocupar os espaços de poder já estabelecidos. Eduardo Valente, portanto, ocupou uma posição estratégica na conformação dos valores de sua geração, deslocando-se do campo da crítica (entre a *Contracampo* e a *Cinética*) para a curadoria da nova fase da *Mostra de Tiradentes*,

depois para a política pública, como Assessor Internacional da Ancine, e, em seguida, para a curadoria de festivais de grande prestígio tanto nacional, como o *Festival de Brasília*, quanto internacional, o *Festival de Berlim*.

A segunda é a legitimação, por parte dessa geração, desses próprios espaços já consolidados no interior do campo do cinema brasileiro. Quando os realizadores dessa geração deixam de estreiar seus novos filmes na *Mostra de Tiradentes* ou em outros festivais da nova rede mas optam pelo *Festival de Brasília*, pelo *Festival de Gramado* ou pelo *Festival do Rio*, eles se reposicionam no interior desse campo – corroboram a importância simbólica da rede já constituída e indiretamente estabelecem que a nova rede é conformada para os “jovens talentos promissores”, ou seja, para os “outsiders”, que eles já não são mais. Com isso, abrem espaço para outros filmes e realizadores que buscam a legitimidade que eles já possuem, e deslocam-se para ocupar outros espaços de maior visibilidade, ampliando o alcance desse cinema para além de sua própria rede, mas, ao mesmo tempo, perpetuando a hierarquia entre os festivais de cinema no país.

Ainda que sua origem esteja ligada à *Revista Cinética* e à *Mostra de Tiradentes*, sua passagem pela Ancine (tanto na Assessoria Internacional quanto na participação de editais específicos) permitiu que Eduardo Valente não fosse rotulado como mero “representante direto” dessa geração, mas sua atuação pôde ser reconhecida por um conjunto mais amplo de agentes, em prol do alargamento das condições de recepção de todo o campo cinematográfico. Por isso, quando foi escolhido para a nova posição no *Festival de Brasília*, Valente já havia se consolidado de forma a receber legitimação de grande parte do campo, e não apenas no segmento estrito dos membros de sua geração. Nem mesmo Luiz Zanin, crítico do *Estado de São Paulo*, que já havia manifestado em outras oportunidades, como analisamos nas seções 3.11.6 e 4.7.2, um nítido desconforto quanto às mudanças curatoriais da nova curadoria de Tiradentes e do *Festival de Brasília* na edição de 2014, emitiu comentário problematizando a escolha de Valente para o cargo.

Valente permaneceu três anos como diretor artístico do festival, montando as comissões de seleção que foram responsáveis diretas pela seleção dos curtas e longas-metragens que integravam as mostras competitivas. Ainda que não tenha sido diretamente responsável pela seleção, ficava nítido seu papel de coordenação, escolhendo os membros das comissões de seleção e também dos júris de premiação.

Nessas três edições do *Festival de Brasília* (2016, 2017 e 2018), houve uma maior seleção e premiação de obras de autores ligados a essa geração de realizadores. Em 2016, o vencedor do Prêmio de Melhor Filme foi *A cidade onde envelheço* (2016), de Marília Rocha.

No ano seguinte, *Arábia* (2017), de Affonso Uchoa e João Dumans. Já em 2018, foi a vez de *Temporada* (2017), de André Novais Oliveira. Ao mesmo tempo, Valente abriu espaço, no interior do principal festival de cinema brasileiro, para um empoderamento do cinema das pautas identitárias, como vista na seleção do *Festival de Brasília* em 2017, especialmente a partir do acalorado debate sobre o filme *Vazante* (2017), de Daniella Thomas⁶⁴.

No mesmo ano de 2016, Eduardo Valente foi escolhido como delegado brasileiro na *Berlinale*, em lugar de José Carlos Avellar, que havia falecido. Em 2017, o Brasil contou com 12 títulos na *Berlinale*, inclusive um na competição principal, *Joaquim* (2017), de Marcelo Gomes, e cinco filmes na concorrida seção Panorama. Em 2020, esse número aumentou para 19 títulos, entre eles, *Todos os mortos* (2020), de Caetano Gotardo e Marco Dutra, concorrendo ao *Urso de Ouro*.

Com o financiamento das novas linhas da Ancine e com a boa recepção dos críticos e curadores tanto a nível nacional quanto internacional, é possível perceber uma nova institucionalização dos campos de poder do cinema brasileiro. Os novos filmes produzidos por agentes ligados direta ou indiretamente a essa geração de realizadores passaram a apresentar modelos de produção mais consolidados, e formatos narrativos menos arriscados. Seus filmes, tanto em relação às suas estruturas de produção (modelos de financiamento, organização da produção) quanto aos valores estilísticos, apresentavam uma maior conformação aos valores institucionalizados do seu campo, especialmente quanto à curadoria dos festivais internacionais. Os três filmes premiados no *Festival de Brasília* após 2016 – *A cidade onde envelheço*, *Arábia* e *Temporada* – são diretamente conformados para as curadorias dos festivais internacionais de prestígio, onde tiveram suas primeiras exposições públicas (Rotterdam e Locarno).

A aproximação com o mercado de cinema europeu trouxe consigo um maior número de coproduções internacionais. Boa parte desses filmes também passou por laboratórios de desenvolvimento organizados por festivais de cinema europeus ou por fundos internacionais. Gabriel Mascaro realiza *Boi neon* (2015), selecionado para o Festival de Veneza, com grande repercussão internacional, e *Divino amor* (2019), selecionado para Sundance e Berlim. O Festival de Sundance passa a abrigar um maior número de filmes de realizadores brasileiros, como *Não devore meu coração* (2017), de Felipe Bragança, *Benzinho* (2018), de Gustavo Pizzi, e *Ferrugem* (2018), de Aly Muritiba. *Mormaço* (2018), de Marina Meliande, que

⁶⁴ Sobre o debate de *Vazante* no *Festival de Brasília* de 2017 e suas repercussões, ver Sales (2019). Novamente nessa edição, o *Festival de Brasília* revelou-se como epicentro das disputas de poder do cinema brasileiro, desta vez em torno do cinema das “pautas identitárias”.

concorreu ao *Tiger* em Rotterdam, e *A febre* (2019), de Maya Da-Rin, que estreou na principal mostra competitiva do *Festival de Locarno*, utilizam questões de fundo de grande relevância social em torno de minorias (as remoções na Vila Autódromo no Rio de Janeiro para a realização das Olimpíadas e os paradoxos da integração dos indígenas na civilização branca em Manaus) para legitimar suas dramaturgias, sob um risco cuidadosamente arquitetado para se inserir, sem grandes tensionamentos, aos padrões das curadorias internacionais. Em seguida, *Mormaço* teve sua estreia nacional no *Festival de Gramado*, e *A febre* recebeu o prêmio de Melhor Filme no *Festival de Brasília* de 2019.

5.2 AS TRANSFORMAÇÕES NA POLÍTICA PÚBLICA

Um ponto merece especial atenção: os realizadores dessa cena começaram a realizar seus filmes com baixíssimos orçamentos, em sua grande maioria sem financiamento público. O caminho de institucionalização dessa geração passou também pelas transformações na política pública, de modo que, por volta de meados dos anos 2010, essa geração já assumia tal reconhecimento que seus novos projetos passaram a ser financiados pelas políticas públicas existentes. Esta seção, portanto, pretende passar em revista esse longo trajeto, analisando as transformações dessas políticas que tornaram possíveis que essa geração também se tornasse beneficiária do modelo hegemônico de financiamento às produções cinematográficas no país.

* * *

Como vimos na seção 1.5, o modelo estatal de financiamento do cinema brasileiro a partir dos anos 1990 era o principal alicerce da ideia de *cinema da retomada*. A captação de recursos por meio das leis de incentivo fiscal, em que empresas produtoras com projetos previamente aprovados no Ministério da Cultura deveriam buscar potenciais patrocinadores, pessoas físicas ou jurídicas que abatiam os recursos aportados nos projetos audiovisuais em suas declarações anuais do imposto de renda, estimulava a realização de projetos com vocação comercial, visto que as empresas buscariam ampliar o alcance de suas marcas para o maior número de espectadores, potenciais consumidores de seus produtos. Esse modelo, que transferia a escolha de projetos a serem financiados para empresas que não tinham o cinema como sua principal atividade, privilegiava projetos “sem riscos”, que espelhavam a transparência da narrativa clássica em torno de atores de grande visibilidade, de preferência da teledramaturgia.

Esse modelo foi fruto de um longo processo de mobilização de grupos hegemônicos da classe cinematográfica brasileira junto aos bastidores da política pública em Brasília para garantir sua subsistência. É preciso lembrar que o setor cinematográfico é o único que possui uma lei de financiamento própria, para além da Lei Rouanet: a Lei 8.685/93, também conhecida como Lei do Audiovisual. Liderado informalmente por Luiz Carlos Barreto, com a interlocução política de Gustavo Dahl, que posteriormente se tornou o primeiro diretor-presidente da Agência Nacional do Cinema, o modelo representou os anseios de produtores e realizadores já estabelecidos, que conseguiram legitimidade para, em nome de uma classe, articular politicamente as condições de construção de um modelo de política pública possível, dado o cenário político a nível macro do país naquele período – o de estimular o desenvolvimento dos setores produtivos com base na iniciativa privada, sem a tutela direta do Estado.

Esse modelo claramente colocava dificuldades para os jovens realizadores que buscavam o cinema como uma forma de experimentação de linguagem ou fonte de expressão artística autoral, em contraste com um projeto industrialista e cosmopolita. As alternativas para os jovens realizadores que procuravam realizar seu primeiro longa-metragem a partir desse modelo eram basicamente três: i) os editais de empresas públicas, em especial a Petrobras, ou, em menor grau, o BNDES, que formavam suas comissões de cinema com membros do setor cinematográfico e aportavam recursos pelos mecanismos de incentivo fiscal; ii) os editais de baixo orçamento (BO), por meio de recursos diretos da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura; iii) os arranjos locais, com editais estaduais ou municipais, que envolviam recursos diretos dos entes locais, ou parcerias com empresas (em geral públicas) locais para o aporte de recursos via leis de incentivo.

Nos três casos, a escolha dos projetos ocorria pela formação de comissões que, em geral, era composta por representantes do setor audiovisual indicados pelas principais entidades setoriais, ou ainda, por indicações dos líderes políticos do setor que contribuíram para a realização desses editais. Um dos produtos imediatos das leis de incentivo foi a formação de uma “política de editais”, já que boa parte dos recursos permanecia oriundo de órgãos ou instituições da administração pública, direta ou indireta. Nesse primeiro momento, entre meados dos anos 1990 e o início dos anos 2000, a formação dessas comissões acabava, em muitos casos, por privilegiar os próprios membros das principais associações de cinema.

De fato, as associações tiveram papel fundamental na defesa dos instrumentos que permitiram a sobrevivência do cinema brasileiro. Nesse período, as associações mais representativas eram a ABRACI (*Associação Brasileira de Cineastas*) e a APACI

(*Associação Paulista de Cineastas*). Ainda que a ABRACI tivesse representação nacional, por ser sediada no Rio de Janeiro, acabava sendo dominada pelos produtores e cineastas cariocas. Dessa forma, as duas principais associações do país, que assumiram legitimidade para falar em nome de toda a classe, representavam os anseios de produtores e cineastas estabelecidos, oriundos do eixo Rio-São Paulo. O setor independente era representado principalmente pela ABD&C (*Associação Brasileira dos Documentaristas e Curta-Metragistas*), histórica associação com fundamental participação em vários momentos do cinema brasileiro, como, por exemplo, na implementação da *Lei do Curta*, nos anos 1970⁶⁵.

No entanto, a jovem geração de cineastas nunca buscou participar dessas associações, mesmo da ABD&C, que, a princípio, estaria mais próxima de suas “visões de mundo”. Essa era uma das principais diferenças da geração de cineastas autorais do imediato retomada em relação à jovem geração de cineastas surgidas a partir dos anos 2000. Se a primeira geração da retomada percebeu a importância da militância política em torno das associações para pressionar o Estado pela garantia de políticas públicas para o setor, estabelecendo a “política de editais” em detrimento da “política de balcão”, a nova geração, que ingressou no setor vendo o modelo com suas bases já estabelecidas, não se sentiu estimulada a participar dessas discussões. Havia um sentimento que as associações serviam apenas “para debater política e não cinema”. Havia uma crítica à institucionalização das associações, seu engessamento como modelo de representação, e uma percepção de que havia um círculo vicioso em que as associações acabavam indicando representantes para as comissões dos editais que elegiam projetos que representavam, em última instância, os vícios do *cinema da retomada* – projetos “mornos” ou “corretos”, ou seja, sem grandes riscos ou ousadias formais e temáticas, que agradavam aos patrocinadores e à opinião pública, mas que não apresentavam elementos de inovação e criatividade, representando, na verdade, instâncias conservadoras tanto em relação ao cinema quanto às estruturas sociais brasileiras. O desconforto aumentava pela percepção de que diversos dos mais importantes cineastas da tradição do cinema de invenção do país, como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Andrea Tonacci, Luiz Rosemberg Filho, e mesmo aqueles ligados ao cânone do *Cinema Novo*, como Nelson Pereira dos Santos e Paulo César Sarraceni, não conseguiam ou apresentavam enormes dificuldades para viabilizar seus novos projetos.

Após a redemocratização, com a ressaca do *impeachment*, com a percepção de que a abertura política resultou num sentimento de frustração quanto às esperadas conquistas sociais de nossa sociedade, surgia também um misto de desencanto e desinteresse por parte dos

⁶⁵ Sobre o papel histórico da ABD, inclusive na Lei do Curta, ver Caetano (2005).

jovens dos anos 2000 sobre o processo político em geral. Para essa geração, havia uma percepção de que o poder público não iria atendê-los. Procuraram, portanto, viabilizar seus projetos independentemente do poder público, por meio de arranjos produtivos informais, como as cooperativas e os coletivos.

No entanto, houve uma mudança a partir de 2003, com o governo Lula. O Ministério da Cultura, sob a gestão do Ministro Gilberto Gil, tendo Orlando Senna como Secretário do Audiovisual, promoveu o ingresso de jovens gestores que transformaram o curso da política pública para o audiovisual. Enquanto a *Agência Nacional do Cinema (Ancine)*, comandada por Gustavo Dahl, se restringia a administrar os mecanismos de incentivo fiscal previamente existentes, atendendo às bases de uma política industrialista, a Secretaria do Audiovisual (SAv) sob a gestão de Senna iniciou um processo de criação de diversas políticas de forma a oxigenar o audiovisual em todo o país.

Num estudo anterior (IKEDA, 2015), analisei detalhadamente a criação e o impacto dessas políticas, além dos conflitos e choques entre SAv e Ancine, especialmente entre 2003 e 2006, como, por exemplo, no fatídico projeto da Ancinav. No entanto, aqui cabe ressaltar apenas alguns dos pontos principais como exemplos desse contexto de mudanças.

Um dos principais exemplos é o *Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário (DOCTV)*⁶⁶, criado em 2003, fruto de uma parceria entre a SAv/MinC e a FPA (*Fundação Padre Anchieta/TV Cultura*) que previa a realização de documentários de produção independente para serem exibidos na televisão pública. Em consonância com os princípios de produção independente e regionalização da produção, previstos na Constituição Federal mas nunca efetivados de fato, o DOCTV previa a seleção dos projetos por cada estado da federação. Ainda, os projetos aprovados passavam por oficinas de consultoria com profissionais renomados, de modo a aperfeiçoar as premissas do projeto. O projeto foi inovador por vários pontos, entre eles o de estimular no formulário de inscrição a apresentação do projeto mediante modos mais criativos, estimulando um pensamento sobre a linguagem do documentário e não apenas sobre o tema ou os personagens abordados. Um dos pontos mais conhecidos desse formulário era o que previa a apresentação das “estratégias de abordagem”, algo inédito em relação aos demais editais do país, que se baseavam na articulação entre roteiro e justificativa.

O baixo valor do edital (R\$90mil na primeira edição e R\$100mil nas duas edições seguintes, para um produto de 50 minutos – de modo a ocupar o intervalo de uma hora nas

⁶⁶ Para mais informações sobre o programa DOCTV, ver Holanda (2013).

grades de programação dos canais de televisão) tornou o edital não atrativo para as principais empresas beneficiárias das leis do incentivo, estimulando um conjunto de novos produtores e realizadores a participarem do edital. O DOCTV teve importante contribuição para a produção independente em vários estados do Brasil. Por exemplo, no Ceará, *Vilas volantes – o verbo contra o vento* (2004), de Alexandre Veras, foi um importante precursor do *Coletivo Alumbramento*, um dos mais importantes coletivos de audiovisual da nova geração de realizadores.

Nas primeiras edições do programa, alguns dos documentários tiveram uma versão ampliada para longa-metragem e foram exibidos com destaque em festivais de cinema brasileiros, representando primeiros esforços dessa geração de realizadores no longa-metragem. Entre outros casos, destaco as obras *Acidente* (2006), de Cao Guimarães e Pablo Lobato, *Sábado à noite* (2007), de Ivo Lopes Araújo, *Morro do céu* (2009), de Gustavo Spolidoro, e *Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaro.

O DOCTV publicou manuais para orientar os futuros projetos inscritos nas edições posteriores do edital. *Vilas volantes* era comumente utilizado como exemplo. Trechos da apresentação do projeto (DOCTV, s.d.) deixam claro o tipo de abordagem adotado pelo realizador, que se afastava completamente do pragmático discurso oficial, ou do modelo de previsibilidade, adotado como parâmetro na maior parte dos editais até então existentes.

Propõe-se um ensaio audiovisual enfocando o universo das narrativas orais em torno de cinco pequenas vilas pesqueiras do litoral norte do estado do Ceará. Nossa idéia é construir imagens que funcionem como canais de acesso a uma experiência do imaginário (sonoro e imagético) que atravessa o universo dos contadores de história desses lugarejos.

Há quinze anos atrás, li a dissertação de mestrado de um amigo que tinha o seguinte título: *As vilas volantes, o verbo contra o vento*. Tratava-se de uma tentativa de trazer para os estudos sociológicos uma escuta poética, através das narrativas orais. Cinco pequenas cidades do litoral norte cearense analisadas a partir da fabulação de seus habitantes. Desde então dou voltas em torno desse tema, tentando encontrar uma forma audiovisual possível.

O termo vilas volantes apareceu na boca de um dos entrevistados, e faz referência a essas pequenas vilas que vão mudando de lugar, fugindo da ação dos ventos, que desloca dunas inteiras cobrindo casas, ruas e às vezes cidadelas. Nossa intenção é usar esse fenômeno como cenário para encontrarmos nossos personagens, os contadores de história, mestres da narrativa oral, que funcionam como mediadores e intérpretes da consciência e da memória coletiva, armazenada em pequenas histórias que têm a força daquelas sementes que, mesmo depois de séculos, mantêm intactas a capacidade de germinar.

Dois figuras arquetípicas atravessam o universo dos contadores de história, como escreveu Walter Benjamin (“O Narrador”): aquele que permanece e aquele que voltou de longe, porque um dia partiu. Um jogo de distâncias no tempo e no espaço. Ouvimos com prazer as histórias de quem nunca partiu, dando testemunho de uma distância temporal. O que

permanece resiste, atravessando o tempo, afirmando algo em relação ao presente, algo que já foi e que tece a teia da experiência, transposta nas narrativas como forma de dar consistência ao vivido. Por outro lado, aquele que veio de longe (ou que partiu e voltou) traz no corpo as marcas das aventuras vividas e das histórias ouvidas nos confins do mundo. É o novo (travestido em experiências narradas) se insinuando no meio da tradição. Buscaremos essas figuras entre nossos potenciais personagens.

Outra iniciativa do MinC foi a criação dos *Núcleos de Produção Digital* (NPD), que simplesmente disponibilizavam gratuitamente, em parceria com alguma instituição estadual ou municipal, equipamentos básicos (câmeras digitais, microfones e gravadores, etc.) e ilhas de edição não lineares. Diversos curtas-metragens foram viabilizados a partir dessa simples iniciativa, tendo um resultado muito positivo como forma de impulsionamento de projetos independentes.

Esses são exemplos de políticas do Ministério da Cultura que estimularam a produção independente de jovens cineastas em todo o país, num contexto de difusão das novas tecnologias digitais. Além dessas políticas a nível federal, em vários estados e municípios, houve uma maior abertura de gestores para a realização de editais específicos para a área cultural. Nos editais locais, os novos realizadores começaram apresentando projetos de curta-metragem, conseguindo recursos públicos, ainda que em menor escala, para realizar suas produções.

Os editais do DOCTV abriram um precedente considerado perigoso para os setores industrialistas: era possível produzir um longa-metragem com um orçamento de R\$100mil. Como os jovens realizadores dominavam as tecnologias digitais e estavam acostumados a trabalhar de forma colaborativa, com seus próprios equipamentos, esse montante, apesar de bastante inferior aos padrões estabelecidos mesmo para as produções consideradas “de baixo orçamento”, era mais que o suficiente para realizar seus primeiros filmes. Além disso, o reduzido montante não implicava em latente precariedade técnica, já que vários desses trabalhos foram exibidos com destaque em festivais de cinema no país e até mesmo no exterior, e, ainda, outros, como o já citado *Vilas volantes*, apresentavam nitidamente um olhar cinematográfico – ainda que o edital fosse voltado para obras para televisão.

De forma análoga, os jovens realizadores contemplados em editais locais de curta-metragem (editais com valores entre R\$20 e 80mil) acabavam produzindo longas-metragens com os recursos de um curta. Esta acabou sendo a estratégia de alguns realizadores para poder realizar seu primeiro longa-metragem, visto que a categoria longa, extremamente concorrida,

era quase sempre preenchida por produtores e realizadores de maior experiência prévia. Obras que tiveram um destaque no circuito de festivais, como *Pacific* (2009), de Marcelo Pedrosa, *Eles voltam* (2012), de Marcelo Lordello e *Doce Amianto* (2013), de Guto Parente e Uirá dos Reis, foram realizados a partir dessa estratégia.

A repercussão de alguns trabalhos de baixíssimo orçamento era preocupante para os setores industrialistas, pois poderia sinalizar para o setor público que os orçamentos das grandes produções estavam superdimensionados. As associações do setor audiovisual lutavam para o aumento do valor dos projetos, argumentando que o mercado só poderia ser ocupado com produções que apresentassem maior padrão técnico. Assim, faziam uma associação implícita entre o orçamento do projeto e sua perspectiva comercial.

As associações ressaltavam que um longa-metragem só poderia ser realizado com um montante de R\$100mil por meio de uma produção colaborativa, ou ainda semiprofissional, em que os profissionais não são adequadamente remunerados, recebendo inclusive valores inferiores aos pisos salariais estabelecidos pelo STIC (*Sindicato dos Técnicos da Indústria Cinematográfica*). Os jovens cineastas muitas vezes ignoravam regras como o seguro dos equipamentos e dos profissionais envolvidos, limite da jornada de trabalho, devida contratação e formalização dos processos de realização, entre outros requisitos básicos das produções profissionais. Havia uma ideia de que esses atos contribuiriam para uma precarização das condições de trabalho para a atividade cinematográfica em geral – e que o setor público não poderia endossar a realização de obras audiovisuais sob essas condições.

No entanto, o fato é que, com a transição para o digital, diversos custos puderam ser reduzidos de uma produção audiovisual. Na verdade, essa é uma discussão em aberto, já que não são poucos os produtores que defendem que não há de fato uma considerável redução de custos com a implementação do digital, em se tratando de grandes produções. De qualquer forma, mesmo se desconsiderarmos os prós e contras de cada lado da argumentação, o fato é que um grupo significativo de jovens cineastas conseguia realizar filmes de considerável padrão técnico com uma quantia muito pequena de recursos. E essas estratégias eram a forma possível de viabilizar seus projetos, ainda que não contassem com o aval dos principais representantes do setor audiovisual. Uma vez que alguns desses filmes de “baixíssimo orçamento” começaram a ser exibidos com destaque em festivais nacionais e até internacionais de prestígio, abriu-se um debate sobre a própria conformação do modelo de política pública.

É preciso lembrar que o *Edital de Baixo Orçamento* (BO), realizado com recursos diretos pelo Ministério da Cultura, e que teve uma função primordial de revelar novos

realizadores, parecia um tanto defasado diante dessas transformações. O edital, que começou com aportes de R\$600mil por projeto, passou para R\$1 milhão, e depois para R\$1,2 milhão. Num contexto em que alguns filmes eram realizados com R\$100mil, o montante destinado ao edital de baixo orçamento passou a se tornar não tão baixo assim. No entanto, a estratégia das associações de classe era que o valor por projeto desse edital deveria ser majorado – por exemplo, como ocorreu no aumento de R\$1 para R\$1,2 milhão por projeto – e não uma redução do valor por projeto, de modo que mais projetos pudessem ser contemplados.

Com o gradual reconhecimento dessa geração de realizadores no Brasil e no exterior, os jovens cineastas passaram a mudar sua estratégia, para buscar sensibilizar os gestores de política pública que era preciso mudar a lógica de formulação dos editais para permitir que projetos de outra natureza também fossem contemplados nos editais públicos. Houve, então, um primeiro movimento de politização dessa geração de cineastas. Esse movimento foi feito de duas formas. Em primeiro lugar, diversos cineastas passaram a participar das reuniões das associações de classe a nível regional, espaços privilegiados de interlocução com as secretarias de cultura locais para a realização dos editais em seus respectivos estados e municípios. Essa mudança ocorreu num momento em que as lideranças locais estavam naturalmente cansadas ou desgastadas, visto que, em geral, um mesmo grupo participava há muitos anos dessa interlocução. Ainda, mudanças nos governos estaduais ou municipais representavam, em alguns casos, uma oportunidade para propor outros discursos e projetos. A boa repercussão de curtas-metragens e dos primeiros longas dessa geração de produtores e cineastas acabou naturalmente contribuindo para um maior empoderamento de suas demandas junto ao poder público local.

A segunda estratégia foi sensibilizar os gestores a nível federal da necessidade de abertura das políticas para além do viés industrialista que permeava as leis de incentivo fiscal. Como vimos, a Ancine, principal órgão de fomento do audiovisual brasileiro, permanecia inteiramente voltada a um projeto industrialista de cinema.

Em 2005, a situação pareceu mudar quando Manoel Rangel se tornou diretor da Ancine, e no ano seguinte, assumiu a presidência do órgão. Rangel é um dos membros da nova geração de jovens gestores convidados por Orlando Senna para integrar o Ministério da Cultura a partir de 2003. Essa geração, que conta também com Alfredo Manevy, Maurício Hirata, entre outros, teve como base o curso de graduação em Cinema na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e os membros da *Revista Sinopse*. Mereceria um estudo à parte como essa geração expressou suas ideias embrionárias sobre as políticas públicas para o cinema brasileiro nas páginas dessa revista, que também

contava com membros como Leandro Saraiva, Newton Cannito e Paulo Alcoforado, entre outros. Além de uma filiação partidária direta, como membro do Partido Comunista do Brasil (PC do B), e militância universitária como membro da direção da *União Nacional dos Estudantes* (UNE), Rangel foi presidente da ABD&C de São Paulo e depois da ABD&C Nacional.

Desse modo, quando Rangel assumiu a presidência da Ancine em dezembro de 2006, houve na verdade uma passagem de bastão, de uma geração de políticos que comandava o curso da política cinematográfica brasileira desde a época da *Embrafilme*, como parte do grupo do *Cinema Novo*, do qual Gustavo Dahl era representante direto, para uma nova geração de gestores, da qual Rangel fazia parte, como parte dos movimentos do primeiro partido de esquerda a ocupar a Presidência do país após a redemocratização.

No entanto, após a derrocada do projeto da Ancinav, em que teve uma participação estratégica, Manoel Rangel ocupou a Ancine com um projeto apenas moderado de abertura da Agência para além de um projeto industrialista. Sua primeira medida efetiva foi a articulação política para a aprovação da Lei 11.437/06, que criava o *Fundo Setorial do Audiovisual* (FSA) e ampliava os mecanismos de incentivo fiscal, com outros mecanismos como o Art. 1º-A e 3º-A da Lei do Audiovisual.

O FSA representou uma profunda transformação nos cursos do fomento aos projetos audiovisuais brasileiros, visto que era um mecanismo de fomento direto, ou seja, a própria Ancine estabelecia critérios para a seleção direta dos projetos, em torno de uma análise de mérito definida pela própria agência. No entanto, as primeiras linhas do FSA foram formatadas de modo a contemplar projetos de vocação tipicamente industrial, não modificando de forma significativa a estrutura de poder do cinema brasileiro.

A jovem geração de realizadores, que começava a se destacar nos festivais nacionais e internacionais, ressentia-se, portanto, que, mesmo com a posse de Manoel Rangel na Ancine e com a implementação do FSA, pouco havia mudado na natureza dos financiamentos aos projetos cinematográficos.

5.2.1 A Carta de Tiradentes

A *Mostra de Tiradentes* de 2011 acabou se tornando o local estratégico em que diversos agentes expressaram novos horizontes de visibilidade e reconhecimento dessa nova geração de realizadores.

É preciso observar que 2010 havia sido um ano de grande visibilidade dessa cena. Em janeiro de 2010, *Estrada para Ythaca* (2010), realizado pelo *Coletivo Alumbramento*, sediado em Fortaleza, conseguiu uma verdadeira aclamação ao vencer a *Mostra Aurora* em Tiradentes. Em maio, *A alegria*, de Felipe Bragança e Marina Meliande, foi selecionado para a Mostra *Un Certain Regard* do *Festival de Cannes*. Em novembro, *O céu sobre os ombros* (2010), de Sérgio Borges, do *Coletivo Teia* (MG), de Belo Horizonte, recebeu o prêmio de Melhor Filme no *Festival de Brasília*. A seleção no principal festival de cinema do mundo e a premiação no mais tradicional festival de cinema do país mostravam o caminho de amadurecimento dessa nova geração de realizadores. Depois do reconhecimento da crítica e dos festivais nacionais e internacionais, o próximo passo a ser dado era o reconhecimento pelos gestores públicos, ou ainda, que os projetos dessa geração comessem a ser contemplados nos editais públicos federais.

Vimos, nas seções 4.5.1 e 3.12, como a edição da *Mostra de Tiradentes* de 2011 foi um importante passo de legitimação dessa cena, visto que a edição anterior havia sido de grande visibilidade dessa produção, com filmes exibidos e premiados em festivais de relevo, no Brasil e no exterior, como *Estrada para Ythaca* (2010), *A alegria* (2010) e *O céu sobre os ombros* (2010), entre outros. Nessa edição do evento, comentamos como expressões como *cinema de garagem* (IKEDA E LIMA, 2011) e *cinema pós-industrial* (MIGLIORIN, 2011) foram propostas por pesquisadores como forma de reunir a experiência isolada dos filmes para a formação da ideia de um conjunto geracional.

Houve, ainda, outro fato marcante nesse evento, como gesto político que fortaleceu o discurso de que os realizadores formavam um grupo coeso que representava as ideias de novidade e inovação no cinema brasileiro contemporâneo: a elaboração da chamada *Carta de Tiradentes* – um texto assinado por mais de 50 agentes, entre realizadores, críticos e curadores – que expressava as demandas de uma geração por também ser incluída como beneficiária das principais linhas de financiamento da Ancine. A *Carta de Tiradentes*, portanto, representou o passo explícito em que essa geração apresentou-se como um grupo homogêneo, reivindicando seu espaço na política pública do cinema brasileiro.

Alguns trechos da *Carta* merecem ser reproduzidos para destacar esses pontos. Em resumo, a carta expressa a afirmação de que há algo de novo no cinema brasileiro que não pode ser ignorado. O texto, hábil politicamente, sugere que a eclosão dessa novidade foi também estimulada pelas políticas de descentralização implementadas pelo Ministério da Cultura que, por sua vez, foram frutos da visão estratégica da cultura e do audiovisual gestadas por um novo governo – argumento estratégico, visto que Rangel chegou ao posto de

diretor-presidente da Ancine justamente como resultado direto dessas mesmas políticas. Ainda assim, a carta aponta que é preciso reconhecer a existência de privilégios e da concentração de recursos e que a política pública deve se abrir para novos modelos de produção no audiovisual brasileiro.

Amanhece um novo tempo no horizonte. Novas paisagens, novas questões, novos agentes, novas imagens e sons se multiplicam por todas as regiões do país, refletindo a imensa diversidade cultural do Brasil.

(...) A construção de políticas públicas inclusivas, descentralizadas e transparentes – aliadas às facilidades trazidas pelas novas tecnologias de produção audiovisual – favoreceram o surgimento dessa nova realidade do cinema brasileiro.

(...) Entretanto, é preciso reconhecer que, apesar das elevadas somas investidas através de políticas de renúncia fiscal, a indústria cinematográfica nacional ainda não conquistou sua independência do fomento público; que a maior parte desses recursos continuam concentrados nas mãos de poucos agentes; que nossa presença no mercado internacional é tímida frente ao potencial do setor e aos montantes investidos.

(...) É urgente ultrapassar o bloqueio imposto por estruturas historicamente consagradas à manutenção de privilégios no acesso à produção e ao consumo dos bens culturais. Estes novos filmes já funcionam como farol da nossa cultura no intercâmbio simbólico entre os povos. Eles afirmam nosso lugar no mundo. Compreendem novos modelos de produção – muitas vezes, mais baratos. São filmes inovadores que não podem mais ser ignorados.

(...) É chegada a hora de questionar privilégios cristalizados e de se criar mecanismos de inclusão para que a novidade, a invenção, novos agentes e novas paisagens possam emergir no cenário audiovisual nacional.

(...) Queremos uma política pública que reconheça os novos modelos de produção, que distribua melhor os recursos já existentes de modo a ampliar o escopo do fomento, que desenvolva políticas efetivas de distribuição e exibição, que avance na estruturação comercial do setor, na democratização da produção e do consumo dos bens culturais, e que aposte no cinema como janela privilegiada para o desenvolvimento e a soberania.

Na semana seguinte ao evento, o grupo, com a participação efetiva do pesquisador Cezar Migliorin, participou de uma reunião na Ancine em que entregou formalmente a *Carta* ao Diretor-Presidente Manoel Rangel – um gesto simbólico aos moldes da etiqueta da política pública. É interessante percebermos que o grupo era estruturado informalmente, sem líderes formais e sem nenhuma representatividade formal, como as associações de classe do cinema brasileiro. Era um gesto também de evidenciar o esvaziamento e a discordância da política promovida por essas associações, sugerindo implicitamente que acabavam por corroborar os privilégios a que a *Carta* se referia.

Poucos meses depois, Eduardo Valente foi convidado por Rangel para assumir o cargo de Assessor Internacional da Ancine. Valente, que era relativamente próximo de Rangel desde

a época da *Revista Sinopse*, mas nunca fez diretamente parte do grupo, tornava-se o primeiro membro dessa geração a ocupar um cargo estratégico na gestão pública. Dessa forma, coroa-se um passo adicional: se anteriormente falávamos da relação entre realizadores, críticos e curadores, agora adiciona-se mais um elo – o da gestão pública.

Apesar de ser nomeado na Ancine como Assessor Internacional, Valente acabou por se ocupar de outras funções para além de sua área direta de atuação. No entanto, não é possível afirmar até que ponto a implementação de novas linhas de financiamento que abriram espaço para a produção independente teve a influência ou a intervenção direta de Valente na formulação dessas linhas. É claro que a decisão final veio de Rangel, mas há indícios que sim.

Quanto à atuação direta de Valente como Assessor Internacional, sua principal contribuição foi a criação do *Programa Encontros com o Cinema Brasileiro*⁶⁷. Trata-se do convite feito a curadores de festivais internacionais de prestígio para que, durante uma semana no Brasil, assistam reservadamente a um conjunto de filmes pré-selecionados como candidatos à seleção nesses festivais. Curadores de festivais como Cannes, Veneza, Locarno, Rotterdam, San Sebastian, Havana, Sundance, Roma, entre outros, participaram do Programa. É difícil precisar quais filmes brasileiros foram diretamente beneficiados por esse Programa, mas filmes como *Brasil S/A* (2014), de Marcelo Pedroso, e *Beira-Mar* (2015), de Marcio Reolon e Felipe Matzembacher, foram selecionados para o *Festival de Berlim* após terem sido vistos em uma de suas edições.

Após a nomeação de Eduardo Valente, considero que a formulação de três linhas de ação do FSA representou uma mudança nas políticas públicas implementadas pela Ancine, que permitiram que a nova geração de realizadores passasse a se sentir contemplada pela Agência.

A primeira e principal delas foi o PRODECINE 05 – a criação de uma linha específica do FSA para o fomento de projetos de obras de longa-metragem “com linguagem inovadora e relevância artística”⁶⁸. Dessa forma, nessa linha, critérios como o currículo prévio da empresa produtora e os parâmetros de narratividade e comunicabilidade e a aderência de um plano de negócios acabavam em segundo plano em relação a critérios artísticos de criatividade e inovação. No entanto, um ponto merece destaque e sugere a contribuição decisiva de Valente: a pontuação de projetos “com potencial de participação e premiação em festivais”. Dessa forma, os festivais passam a ser um critério objetivo de aferição da qualidade artística de uma

⁶⁷ Para mais detalhes sobre esse programa, ver o site da Ancine em <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/internacional/encontros>. Acessado em 17 dez 2020.

⁶⁸ As informações sobre as linhas de ação do FSA e seu histórico foram obtidas em <https://fsa.ancine.gov.br/>.

obra. Com isso, o edital aumentou consideravelmente as possibilidades que a jovem geração de realizadores, destacada nos festivais de cinema no Brasil e no exterior, pudesse ser contemplada nessa linha específica. Em quatro anos de existência (2013 e 2016), foram investidos R\$100,3 milhões nessa linha de ação⁶⁹.

O primeiro edital foi aberto em dezembro de 2013 (PRODECINE 05/2013)⁷⁰. A comissão de seleção foi composta por dois servidores da Ancine (o próprio Eduardo Valente e o crítico Luciano Trigo) e cinco especialistas do setor (dois realizadores de diferentes origens - Anna Luiza Azevedo e Cao Guimarães, dois críticos-pesquisadores, Cleber Eduardo e Richard Peña, e um realizador mas também gestor, Orlando Senna). Note-se, portanto, a participação de Eduardo Valente e de Cleber Eduardo na composição dessa comissão – representando indiretamente a nova cena, dadas suas contribuições como críticos da *Revista Cinética* e curadores da *Mostra de Tiradentes*. Entre os contemplados, diversos realizadores ligados à nova geração foram contemplados pela primeira vez em editais da Ancine, como Gabriela Amaral Almeida, Sérgio Borges (*Teia*), membros do *Coletivo Alumbramento* (CE), Marcelo Caetano, Marina Meliande, Júlia Murat e a dupla Cláudio Marques e Marília Hughes.

No edital seguinte (PRODECINE 05/2014)⁷¹, a comissão de seleção restringiu-se a cinco membros, sendo dois da Ancine (o servidor Daniel Tonacci e Eduardo Valente) e três convidados externos, estes últimos todos membros da comissão anterior (Anna Azevedo, Cleber Eduardo e Orlando Senna). Novamente vemos que Eduardo Valente e Cleber Eduardo permaneceram como parte da Comissão. Realizadores como Felipe Bragança e Maria Clara Escobar foram contemplados nessa segunda edição.

O segundo programa foi o edital de Núcleos Criativos (PRODAV 03). Esse edital fornecia a quantia de R\$1 milhão para que uma empresa produtora, mediante um líder de núcleo, gerisse o desenvolvimento de cinco projetos audiovisuais, que poderiam ser de obras seriadas ou de longas-metragens. Desse modo, o valor seria destinado não à produção em si dos projetos, mas à etapa de desenvolvimento (escrita do roteiro, aquisição dos direitos, formação do plano de negócios e das estratégias de financiamento, etc.).

⁶⁹ Ver ANCINE. Recursos disponibilizados para Ações e Programas – 2008 a 2018. Disponível em: <https://fsa.ancine.gov.br/?q=resultados/investimentos/valores-investidos>. Acessado em 17 dez 2020.

⁷⁰ Ver <https://www.brde.com.br/chamada-publica-brde-fsa-prodecine-05-2013/>. Acessado em 17 dez 2020.

⁷¹ Ver <https://www.brde.com.br/chamada-publica-brde-fsa-prodecine-05-2014/>. Acessado em 17 dez 2020.

O primeiro resultado desse edital (PRODAV 03/2013)⁷² privilegiou, em geral, grandes produtoras, como a *O2 Cinema* (SP), *Gullane* (SP), *Casa de Cinema* (RS), *Videofilmes* (RJ), *Giros* (RJ), entre outras. Uma única produtora ligada à nova cena foi contemplada: a *Vermelho Profundo*, de Campina Grande (PB). No entanto, no edital seguinte (PRODAV 03/2014)⁷³, o resultado foi francamente favorável aos cineastas da nova geração dos anos 2000: foram contempladas produtoras como *Anavilhana* (Clarissa Campolina e Marília Rocha/MG), *Cinco da Norte* (Adirley Queirós/DF), Cinemascópio (Kleber Mendonça Filho/PE), *Filmes de Plástico* (André Novais Oliveira, Gabriel e Maurílio Martins/MG), *Heco Produções* (Eugenio Puppo/SP), *Tardo Filmes* (Guto Parente/CE), *Trincheira Filmes* (Marcelo Lordello, Tião/PE), *Tu i Tam* (Rafael Urban, Larissa Figueiredo/PR). *Anavilhana* e *Tardo* são produtoras abertas por membros de coletivos como a *Teia* e o *Alumbramento*. Em cinco edições (2013 a 2017), foram destinados R\$ 125 milhões para os projetos dessa linha de ação⁷⁴.

O terceiro programa foram os chamados *Arranjos Regionais*. Trata-se de uma política da Ancine que complementa os recursos aportados pelos governos dos estados e municípios em seus editais locais. O aporte do governo federal variava percentualmente segundo a região geográfica do ente federativo. No caso de projetos da Região Nordeste, por exemplo, a cada R\$1 aportado pelo governo local, a Ancine acrescentava outros R\$2, triplicando, portanto, o montante do edital. Esse edital teve um papel fundamental para estimular a regionalização dos investimentos. Vários estados do Brasil, como Alagoas, Amapá e Maranhão realizaram seus primeiros editais de audiovisual mediante o estímulo dessa linha de financiamento. Os editais eram organizados e acompanhados pelos próprios entes locais. A Ancine, portanto, não participava da formulação nem da seleção dos projetos, apenas entrava com o aporte financeiro complementar. Com isso, como vimos que, no contexto regional, os realizadores da nova cena já começavam a ser contemplados com seus projetos, infiltrando-se nos espaços políticos locais de decisão das políticas setoriais, houve um cenário favorável à aprovação de projetos da nova geração de realizadores, ainda mais porque, com o aporte da Ancine, o número de projetos selecionados cresceu substancialmente. Entre 2014 e 2018, foram aprovados cerca de R\$461 milhões para investimentos nessa modalidade.

⁷² Ver <https://www.brde.com.br/chamada-publica-brde-fsa-prodav-03-2013/>. Acessado em 17 dez 2020.

⁷³ Ver <https://www.brde.com.br/chamada-publica-brde-fsa-prodav-03-2014/>. Acessado em 17 dez 2020.

⁷⁴ Além dos R\$97 milhões diretamente envolvidos nos editais do Prodav 03, incluí adicionais R\$28 milhões destinados para a renovação dos núcleos criativos (Prodav 13), que vigorou em 2016 e 2017.

Outra alteração na política pública merece destaque. Com a aprovação da Lei 12.485/11, houve, entre outras medidas regulatórias, a alteração da arrecadação da Condecine, um tributo que é a principal fonte de receita do *Fundo Setorial do Audiovisual*. A partir da referida lei, as empresas de telecomunicações passaram a ser contribuintes da Condecine, o que representou um aumento na arrecadação da ordem de R\$40 milhões por ano para cerca de R\$800 milhões a partir de 2012⁷⁵. Com o considerável aumento de recursos, houve a possibilidade de ampliação das linhas e dos valores disponíveis para o FSA. Com isso, houve naturalmente uma maior abertura para outros tipos de projeto e uma desconcentração dos recursos, ampliando a base de contemplados para um maior número de empresas produtoras, espalhadas em todas as regiões do país, dado que há um dispositivo nesta lei em que pelo menos 30% dos recursos do FSA devem ser destinados a projetos oriundos das Regiões Norte, Nordeste ou Centro-Oeste (o chamado “CONNE”) e 10% de projetos da Região Sul.

* * *

Por esses exemplos, podemos observar que, em 2011, quando foi escrita a *Carta de Tiradentes*, já havia uma sólida carreira internacional desse conjunto de realizadores, primeiro com seus curtas-metragens e, em seguida, com seus primeiros longas. Era um momento em que o cinema brasileiro era cobrado por não conseguir emplacar filmes nas competitivas dos principais festivais de cinema, apesar de algumas premiações importantes, como *Central do Brasil* e *Tropa de elite*, vencedores do *Urso de Ouro* no *Festival de Berlim*. Mas esses exemplos eram considerados como exceções diante de um panorama de pouca participação do cinema brasileiro nos festivais internacionais. Assim sendo, a contínua seleção desse conjunto de jovens realizadores, mesmo com filmes de orçamento bastante reduzido em relação à média da produção cinematográfica brasileira, abria uma perspectiva de legitimação da própria política pública. Dessa forma, o caminho gradual de inserção desse conjunto de realizadores entre os beneficiários dos editais da Ancine passa pela estratégia promovida pela Agência em aumentar a base de projetos com potencial de seleção nesse circuito específico de festivais internacionais de prestígio, como forma de oferecer resultados sobre essa política.

Desse modo, a partir do reconhecimento em festivais nacionais e especialmente internacionais, que funcionaram como sementes de legitimação, as políticas públicas passaram a acolher os projetos dos novos realizadores. A Ancine passou a estabelecer linhas

⁷⁵ Para os valores arrecadados pela Condecine, ver ANCINE. Condecine – Valores Arrecadados 2006 a 2019. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2901.pdf>. Acessado em 17 dez 2020. Considerei os valores arrecadados após abatimento da DRU.

específicas do *Fundo Setorial do Audiovisual*, como o PRODECINE 05, os *Núcleos Criativos* e os *Arranjos Regionais*, especialmente a partir da entrada de Eduardo Valente no órgão, que inseriam características mais favoráveis à desconcentração de recursos em grandes produtoras já estabelecidas. Na verdade, o FSA contou com um grande aumento de recursos, fruto das modificações da Lei 12.485/11, que permitiu que as empresas de telecomunicações passassem a ser contribuintes da Condecine, principal fonte de recursos do FSA, aumentando em mais de vinte vezes os valores anuais arrecadados pelo Fundo. Com recursos abundantes, passava a ser possível diversificar as ações da Ancine, já que o incentivo às produções da nova cena, que se destacavam em festivais internacionais expressivos, também conferia legitimidade às políticas empreendidas pelo órgão. Como o cinema brasileiro ainda patinava em termos de sua participação no mercado de salas de exibição, não conseguindo avançar para além dos 15%, a participação e premiação em festivais internacionais passava a ser um indicador alternativo da eficiência das políticas empreendidas pela Agência.

5.3 O CINEMA DAS “PAUTAS IDENTITÁRIAS”: UM NOVO CINEMA BRASILEIRO?

Em paralelo ao movimento de consolidação da geração de cineastas surgida na primeira década dos anos 2000, começava a operar uma mudança em curso no campo do cinema brasileiro. Se é possível afirmar que, a partir de meados dos anos 2000, surgiu um conjunto de filmes que promoveram uma “virada afetiva”⁷⁶ no cinema brasileiro, começava a despontar uma geração com outros valores, em torno das “pautas identitárias”, problematizando os lugares de fala e a representatividade de questões associadas ao gênero, etnia e orientação sexual não apenas dos personagens mas também de seus realizadores.

A principal crítica é que o novo campo de poder do cinema brasileiro acabava corroborando uma conformação que concedia o acesso a um grupo fechado de realizadores em torno de uma posição de privilégio – eram sobretudo homens cis brancos heterossexuais. Esse movimento, de contestação às estruturas sociais que buscam naturalizar as relações sociais baseadas no racismo, no sexismo e na misoginia, se manifestou não apenas no cinema brasileiro, mas em toda a sociedade mundial, em movimentos como o *#metoo*, entre outros⁷⁷.

⁷⁶ Uso o termo “virada afetiva” dialogando com uma proposta para certo recorte do cinema contemporâneo brasileiro a partir de uma noção de afeto, conforme apresentado por Denilson Lopes (2016), que, por sua vez, desenvolve pontos de seus dois livros anteriores (Lopes, 2012 e 2007).

⁷⁷ Sobre o movimento *#metoo* e suas repercussões a nível mundial, ver, por exemplo, Hillstrom (2018) e Kantor e Twohey (2019).

A nova geração de cineastas dos anos 2000, ao retratar os universos periféricos, buscava romper com os estereótipos de representação dessas populações vistos no *cinema da retomada*: a representação exótica em torno da espetacularização da miséria, como vimos na seção 1.5 ao analisar a crítica de Ivana Bentes à “cosmética da fome”, ou ainda, na composição de personagens-tipo que refletissem simplesmente sua posição de classe, numa sociologização dos personagens, vistos simplesmente como peças de um discurso que os retratavam meramente como vítimas de um sistema opressor, do qual elas não encontram saída.

De outro modo, a “nova cena” buscava um olhar afetivo sobre as periferias, indiretamente influenciada pelo tipo de abordagem de Pedro Costa em *No quarto da Vanda* (2000). Ainda que retratando todo o cotidiano ligado à ausência, tornava-se fundamental vê-las não somente como vítimas passivas mas encontrar uma potência latente mesmo sob condições tão adversas. Ainda assim, era possível ver corpos que resistiam, afirmando seus modos de ser, buscando espaços afetivos possíveis, comunidades que se fortaleciam em torno de laços de sociabilidade e amizade. Talvez seja possível intuir que esses filmes expressem uma política conciliatória típica dos governos do Partido dos Trabalhadores⁷⁸, ou melhor, que revelem, de forma singela, a ascensão dos sonhos das classes desprivilegiadas a também poderem sonhar e fabular as suas existências, sem que seja necessário confrontar diretamente o *status quo*.

No entanto, algo mudou no país a partir das manifestações de protesto de junho de 2013. É cada vez mais claro que não estava em jogo apenas o discurso contra o aumento das tarifas de transporte público, liderado pelo *Movimento Passe Livre*, mas uma insatisfação, expressa por um conjunto bastante heterogêneo de agentes, quanto às formas de representação política no campo social. À medida que a posição política e econômica brasileira foi se fragilizando ao longo do governo Dilma, o acirramento político se manifestou numa cada vez mais explícita divisão do país em dualidades explicitamente demarcadas, formando um terreno que instaurava um visível conflito direto⁷⁹.

Começava a surgir um conjunto de filmes que cobrava um engajamento mais frontal do realizador diante do contexto sociopolítico do país. A abordagem em torno da sutileza e do comum passava a ser substituída por um cinema de ação direta, em contato próximo com os movimentos sociais e as manifestações de rua.

⁷⁸ Sobre a ideia de que os governos do PT foram fundados numa política conciliatória, ver Castro (2017) e Nascimento Neto (2017).

⁷⁹ Sobre os impactos das Jornadas de junho de 2013 no movimento político do país, ver Ellwanger (2018) e Pinheiro-Machado (2019).

Ao mesmo tempo, os movimentos sociais contemporâneos mudaram sua configuração, deixando de se estabelecer somente a partir de questões em torno das classes sociais. Organizando-se muitas vezes de modo horizontal, sem lideranças formalmente estabelecidas, passa a ser cada vez mais presente nos movimentos sociais uma linha que Gohn (2008) denomina de culturalista-identitária, calcada na afirmação da identidade de grupos sociais relegados pela sociedade a uma posição de subalternidade ou mesmo marginalização, em especial os indígenas, quilombolas, LGBTQI+, negros e mulheres, entre outros grupos identitários.

A “virada afetiva” reconfigurou as representações dos universos periféricos, afastando-se dos modelos sociológicos, conforme descritos pelo estudo clássico de Bernardet (1985), e aproximando-se da abordagem das micropolíticas, em torno das dramaturgias do comum. Os indivíduos em situação de vulnerabilidade buscam resistir formando uma comunidade de afetos, como uma rede afetiva que imprime potência aos seus modos de ser. No entanto, suas ações não são direcionadas para um confronto direto contra as estruturas sociais que os colocam nessa situação de vulnerabilidade.

Para o cinema das pautas identitárias, é como se a “virada afetiva” representasse um olhar romântico e elitista sobre as condições sociais das populações periféricas, criando um imaginário a partir de imagens produzidas, em sua grande maioria, por indivíduos em posição de privilégio que reproduzem, consciente ou inconscientemente, as estruturas de poder e de opressão, em geral concentradas em cineastas machos cis brancos de classe média. Tornava-se preciso, portanto, dar voz às populações periféricas para que elas próprias possam articular, por meio de suas próprias imagens, o tom dos seus discursos.

Com o acirramento do confronto político na própria sociedade brasileira, surgiram filmes que propunham um modelo de engajamento mais frontal do cineasta nos contextos sociais em que estava inserido. Os artigos da professora Amaranta Cesar (2017a, 2017b) defendem essa virada, demarcando o papel de um novo cinema político brasileiro em prol de um cinema militante. O cerne da crítica de Amaranta é que, nos contextos críticos sobre cinema político, existe uma oposição excludente entre engajamento militante e invenção formal. Assim, a autora busca jogar luz para os mecanismos em torno de obras gestadas em contextos de luta política e em consonância com as pautas dos movimentos sociais. O cineasta engendra mecanismos formais para responder a questões postas em regime de urgência.

Tomando como base os escritos de Nicole Brenez sobre o *cinema de intervenção*, Cesar irá propor que esses filmes urgentes não correspondem a meros registros dos atos, mas

envolvem opções de encenação articuladas por seus realizadores, seja em relação à posição da câmera na tomada, ou ainda na montagem. Na contramão de autores como Jacques Rancière⁸⁰, Amaranta procura então realizar uma guinada metodológica e pensar “o estético a partir do político” (CESAR, 2017a), e não vice-versa, a partir de uma defesa explícita não apenas do cinema político mas mais propriamente uma revalorização do cinema militante ou engajado.

Victor Guimarães (2016), crítico da Revista *Cinética*, expressa gesto análogo, afirmando, também em diálogo com Brenez, que existe uma tendência da crítica hegemônica a estimular uma “ojeriza ao cinema de militância”, quando busca afirmar que o cinema comprometido ou engajado nas emergências materiais da história permanece indiferente a questões estéticas, atrelando-se a uma “concepção meramente decorativa da ambição formal” de um filme.

O gesto de Amaranta e de Guimarães é o de buscar reinscrever esses filmes no campo institucionalizado de forças do cinema brasileiro. Os autores argumentam como esses filmes acabam por serem invisibilizados do curso da história porque os circuitos de difusão e de legitimação não conseguem compreender as interpelações desses novos sujeitos históricos. Cesar (2017b) questiona como obras como *Na missão com Kadu* (2016), de Aiano Benfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito, ou *Kbela* (2015), de Yasmin Thayná, foram recusados nos principais festivais de cinema voltados ao debate de novos valores para o cinema brasileiro.

A revalorização do cinema militante tem em comum com o movimento das pautas identitárias o gesto de apontar os atuais limites de conformação da crítica e da curadoria em torno da formação de cânones. Se a “nova crítica” propôs um ataque aos métodos do jornalismo cultural, dialogando com uma cultura da cinefilia diretamente herdada das influências da geração dos jovens turcos da *Cahiers du Cinéma*, chegava o momento de apontar os limites dessa visão de cinefilia, ou ainda, o quanto ela contribui para produzir apagamentos na escritura de uma história do cinema.

Se a geração de realizadores e críticos da “nova cena” propôs uma revalorização dos cânones do cinema brasileiro, para além do *Cinema Novo*, era preciso prosseguir e aprofundar esse movimento, resgatando a importância de outros autores que permanecem invisibilizados, como os negros Zózimo Bulbul e Adélia Sampaio, ou ainda, Helena Solberg, única mulher

⁸⁰ Ver a noção de “regime estético” estabelecido por Rancière (2005).

próxima ao grupo do *Cinema Novo* brasileiro cuja trajetória permanecia praticamente ignorada.

Mas o que estava em jogo não era apenas a inclusão de novos nomes mas os próprios métodos da crítica ao eleger os seus cânones. A perspectiva historiográfica permanece contaminada por uma perspectiva eurocêntrica, em que a história do cinema privilegia as tendências em torno do “cinema de autor” europeu, deixando à margem outras formas de abordagem, envolvendo cineastas latino-americanos ou africanos. Essa perspectiva dialogava com autores que, desde os anos 1970, integravam o campo dos estudos pós-coloniais, como Franz Fanon e Homi Bhabha. Não se trata, no entanto, somente de uma questão geográfica: acima de tudo, é preciso abrir o campo da história do cinema para incorporar a sensibilidade de outros corpos e de outras subjetividades, apartados da construção do imaginário simbólico do cinema brasileiro.

Carol Almeida (2017) escreve *Contra a velha cinefilia: uma perspectiva feminista de filiação ao cinema*, intitulando-o como uma reação ao texto de Louis Storecki (2014/2015 [1978]) intitulado *Contra a nova cinefilia*⁸¹. Almeida parte de uma frase de Antoine de Baecque (2010 [2003]) em seu livro *Cinefilia* – “O amor pelo cinema é consubstancial ao amor dirigido às atrizes” – para mostrar como a “velha cinefilia” camufla o fato de que seu suposto amor ao cinema na verdade expressa um olhar voyeurista dirigido às mulheres, como meros objetos de fetiche do olhar masculino. Na linha de abordagens como as da teórica Laura Mulvey⁸², ainda que sem citá-la nominalmente, Almeida revela como a cinefilia estimula uma erotomania do cinema, que promove um culto a filmes de maneira desenfreada, como uma prática sexista. Em seguida, Almeida retoma o texto de Storecki, quando o próprio autor confirma que a cinefilia é um culto essencialmente masculino, mas que, para ele, “o porquê das mulheres não fazerem parte da cinefilia me interessa menos que a explicação de como os homens a vivem”.

Almeida então reforça que é preciso abrir o campo da crítica para um questionamento dos modelos que reforçam as posições de poder, permitindo a apreensão de outras subjetividades na apreensão de uma obra artística. Diz a autora:

É para a subjetividade de sermos nós também o cinema que amamos ou odiamos que me interessa olhar. Perceber, por exemplo, o quanto da minha

⁸¹ O texto de Storecki foi publicado originalmente na *Cahiers du Cinéma* n° 293, outubro 1978, pp. 31-52. No entanto, passou a reverberar no Brasil a partir da tradução para o português publicado pela Revista FOCO na edição (não numerada) de dez 2014/jan 2015. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/contraanovacinefilia.htm>.

⁸² Sobre um ótimo resumo da contribuição de Mulvey no debate entre psicanálise e feminismo, ver Maluf, Mello e Pedro (2005).

própria paixão pelo cinema surgiu e foi durante muito tempo mediada pelos mesmos mecanismos dessa estrutura masculina do olhar e observar como isso passou batido por mim diz muito sobre o pressuposto de que a cinefilia só existe quando a minha subjetividade de ser mulher e não apenas isso, de ser uma mulher lésbica, não pode ser uma questão para quem verdadeiramente “ama o cinema”. Porque a instituição sagrada do cinema deveria estar acima de tudo e acima de todos, acima inclusive da dignidade de mulheres, crianças, das pessoas negras, dos indígenas, dos LGBTs e de qualquer pessoa que esteja longe dessa figura que nunca é marcada na sua especificidade de ser homem branco hétero. (ALMEIDA, 2017)

Outro texto marcante sobre a afirmação das pautas identitárias foi o de Heitor Augusto (2017), baseado em sua palestra na *Mostra de Tiradentes* do mesmo ano. No texto, Heitor parte de um pressuposto próximo ao de Amaranta: a da relação entre cinema e política, visto que a crítica e a curadoria privilegiam a forma fílmica abstratamente em relação aos temas abordados. Para Heitor, esse olhar seria a imposição de um “pretensso lugar universal de percepção”, utilizando categorias universalistas para corroborar o lugar de um certo sentimento de cinefilia sobre o triunfo de formas potentes como critério para avaliar o suposto sucesso de um filme.

A partir disso, o autor identifica que uma série de filmes não encontra seu devido reconhecimento no campo crítico não somente por fatores internos às obras mas pela existência de agenciamentos que naturalizam apagamentos e que, em última instância, impedem que o campo confira legitimidade a um conjunto de questões abordadas por outros sujeitos. Nesse aspecto, o lugar de fala do realizador acaba provocando zonas de invisibilidade.

Olho essa questão a partir do meu lugar de homem gay e negro que trabalha como crítico, o que, evidentemente, é um lugar para lá de minoritário no panorama de circulação de ideias, especialmente no Brasil – e isso sim, é um problema, e já passou da hora de desnaturalizar essa subrepresentação. Percebo que conforme surge o desconforto surge também um desejo de ver outros filmes, de me encontrar nos filmes ou encontrar outros “eus”, outros sujeitos nos filmes que assisto e nos filmes sobre os quais escrevo, descobrir outros sujeitos atrás das câmeras. De levantar outras questões, de experienciar por meio de outras portas e atravessar os filmes por outras questões. Fui encontrando aos trancos e barrancos uma série de filmes merecedores desse lugar digno de “escrever sobre”. E também fui percebendo que pouca gente ouviu falar desses filmes, menos gente ainda escreveu sobre eles e uns gatos pingados acham esses filmes imprescindíveis, inevitáveis de se passar para se pensar o cinema. (AUGUSTO, 2017)

No caso do cinema brasileiro contemporâneo, Heitor Augusto, assim como o já citado artigo de Amaranta Cesar (2017a), destaca que o curta-metragem *Kbela* (2015), de Yasmin

Thayná, praticamente não foi selecionado para os festivais de curtas-metragens brasileiros. A partir disso, o autor lança uma pergunta provocativa: “A praticamente inexistente circulação de *Kbela* pelos festivais coloca uma questão séria: o problema é o filme ou somos nós?” (AUGUSTO, op. cit). Augusto, portanto, procura deslocar a questão das características internas da obra para um debate sobre o perfil dos próprios críticos e curadores, cuja origem contribuiria para aprofundar certas distorções presentes no campo cinematográfico.

Em entrevista a Garrett (2017), Heitor Augusto afirma que é preciso perceber que há “outros corpos, outras cores, outros gêneros” buscando seu espaço na sociedade.

Passa a ser o centro da questão o entendimento de que a gente lida com filmes de formas diferentes, e de como a ausência dessas pessoas nesses espaços muitas vezes implica a inexistência de circulação de certos filmes.

As questões colocadas por pesquisadores, críticos e curadores são reflexos das transformações não apenas do cinema brasileiro mas de questões sociais mais amplas que atravessam toda a sociedade não apenas brasileira mas também a nível mundial. Essas questões reverberaram de diversas formas, em palestras, textos, mas também em organizações, mostras de cinema, projetos de curadoria, e também evidentemente nos filmes.

Um momento histórico de legitimação desse novo campo de forças foi a realização de uma mostra de cinema negro brasileiro contemporâneo no *Festival de Rotterdam*, em 2019. A curadora Janaína Oliveira, liderança da *Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro* (APAN), selecionou 4 longas e 24 curtas para integrar a programação, intitulada *Alma no olho - O legado de Zózimo Bulbul e o cinema negro brasileiro contemporâneo*.

No texto escrito para o catálogo do evento, a curadora expressa um ideário de formação do novo cinema negro brasileiro (OLIVEIRA, 2019 [2018]). Assim como Glauber Rocha (2003[1963]) elegeu Humberto Mauro como um precursor do *Cinema Novo*, ancorando o movimento com uma tradição do cinema brasileiro, Janaína refere-se a Zózimo Bulbul e seu curta-metragem *Alma no olho* (1973) como a principal referência de referência prévia a uma tradição, ainda que invisibilizada.

Parte dos filmes selecionados foi realizado por cineastas ligados à nova cena, como *Temporada* (2018), de André Novais Oliveira, *Nada* (2017), de Gabriel Martins, ambos do Coletivo Filmes de Plástico, ou mesmo realizadores de uma geração anterior, como o já citado Zózimo Bulbul e Joel Zito Araújo. No entanto, é surpreendente o número de jovens realizadores negros com curtas-metragens no evento, como Vinícius Silva, Yasmin Thayná, Sabrina Fidalgo, Safira Moreira, Bruno Ribeiro, Irmãos Carvalho, Everlane Moraes, Lorrán Dias, Viviane Ferreira, Ana Pi, entre outros.

* * *

Diversas são as iniciativas, criadas a partir dos anos 2000, para dar maior visibilidade às questões feministas no campo do cinema brasileiro.

Sarmet e Tedesco (2017) elencam um conjunto de iniciativas importantes para marcar o crescente papel da mulher no cinema contemporâneo brasileiro a partir de 2015, entre os quais destaco os seguintes.

Em 2015, foi criado pela jornalista Luíza Pécora o site *Mulher no Cinema*⁸³, com críticas, matérias e reportagens exclusivamente dedicadas ao espaço da mulher no cinema contemporâneo. Em setembro do mesmo ano, foi criada a comunidade no facebook *Mulheres do Audiovisual Brasil*⁸⁴, atualmente com mais de 20 mil membros.

Em agosto de 2016, foi criado o *Coletivo das Diretoras de Fotografia do Brasil (DAFB)*⁸⁵. O Coletivo surgiu como uma reação à conformação do mercado profissional de cinema, em que as mulheres acabam relegadas a funções técnicas específicas, como a direção de arte ou a produção, sendo que, em outras funções, como a fotografia, existe uma grande exclusão dessas profissionais, conforme apontado por Garret, Queirós e Oliveira (2016). O Coletivo foi motivado por uma reação a uma matéria da produtora *O2 Filmes*, em que elencava os novos talentos da jovem geração de diretores de fotografia no país, com uma foto que agregava quinze fotógrafos exclusivamente homens. Em sua fundação, a DAFB levantou dados que mostram que 78% das equipes de fotografia de longa-metragem de ficção no Brasil não têm nenhuma mulher como integrante e 84% dos longas metragens são fotografados por homens brancos. Fundada com 33 membros, a DAFB também mostrava que, entre os 172 diretores de fotografia filiados à *Associação Brasileira de Cinematografia (ABC)*, apenas 9 eram mulheres (DAFB, 2016).

Em maio de 2016, foi criado por Samantha no Rio de Janeiro o *Cineclube Delas*⁸⁶, promovendo sessões de filmes realizado por mulheres. Uma das iniciativas do grupo fundador do Cineclube foi o de realizar uma lista de *100 Melhores Filmes Dirigidos Por Mulheres No Século XXI*, como uma forma de problematizar a construção do cânone, aproveitando a elaboração de listas de melhores para dar visibilidade ao cinema feminino.

⁸³ Para mais informações, ver <https://mulhernocinema.com/>.

⁸⁴ Para mais informações, ver <https://www.facebook.com/groups/918407701567133>.

⁸⁵ Para mais informações, ver <https://www.dafb.com.br/>.

⁸⁶ Para mais informações, ver <https://cineclubedelas.wordpress.com/>.

Em Recife, em 2016 foi criado o FINCAR – *Festival Internacional de Cinema da Realizadoras*⁸⁷. O festival de cinema passou a ocupar o espaço deixado pelo FEMINA, maior e mais antigo festival brasileiro dedicado às mulheres, que realizou sua décima primeira e última edição em 2014, por falta de patrocínio. No entanto, ao contrário do FEMINA, o FINCAR dedica-se exclusivamente a filmes realizados por mulheres.

Na *Mostra de Tiradentes* 2017, foi lançado o *Coletivo Elviras – Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema*⁸⁸, composto de críticas de cinema do gênero feminino. O Coletivo, fundado já com 60 mulheres, critica as associações de crítica existentes, com pouca representação de mulheres em seus quadros. O nome Elviras é uma homenagem à Elvira Gama, que escreveu sobre imagem e movimento na coluna *Kinetoscópio*, veiculada pelo *Jornal do Brasil* entre 1894 e 1895.

O estudo de Evangelista (2016) lista uma série de ações realizadas em Pernambuco por mulheres, como a mostra *Cinema de mulher*, em março de 2015, e o conjunto de reações machistas despertados a partir de seu título; as reações ao debate na *Fundaj* com Anna Muylaert, em que as intervenções de Cássio Assis e Lírio Ferreira foram vistas como machistas, impedindo a realizadora convidada de se expressar; a criação do grupo *Mulheres do Audiovisual Pernambucano* (MAPE)⁸⁹ em junho de 2016, entre outros.

* * *

O cinema negro e as estéticas feministas são exemplos de outras abordagens para a crítica e curadoria de cinema, que visam a ampliar o escopo do cinema brasileiro contemporâneo para outros modos de ser para além dos modelos sociais hegemônicos. Outros exemplos poderiam ser apontados, quanto a maior visibilidade do cinema indígena e das comunidades quilombolas, ou ainda, das estéticas queer, camp ou cuir voltadas às identidades LGBTQI+.

Um exemplo dessa maior visibilidade pode ser vista num amplo dossiê sobre o cinema brasileiro publicado na prestigada revista norte-americana *Film Quarterly* em dezembro de 2020, organizado por B. Ruby Rich e João Luiz Vieira. Intitulado *O novo cinema brasileiro* (*The new Brazilian cinema*), o dossiê possui um conjunto de artigos que apresenta a nova

⁸⁷ Para mais informações, ver <http://www.fincard.com.br/>.

⁸⁸ Para mais informações, ver <https://www.facebook.com/coletivoelviras/>.

⁸⁹ Para mais informações, ver <https://www.facebook.com/mulheresnoaudiovisualpe/>.

geração do cinema brasileiro privilegiando o enfoque relativo às pautas identitárias⁹⁰. Além do artigo panorâmico introdutório, assinado pelos dois organizadores, dos oito artigos que compõem o dossiê, sete envolvem questões identitárias – um artigo sobre o papel das mulheres no cinema (Karla Holanda), três sobre cinema negro (os artigos de Janaína Oliveira, Juliano Gomes e Kênia Freitas) e dois incluindo o cinema indígena (os de André Brasil e o de Fábio Andrade). A única exceção é o artigo de Ivone Margulies sobre o *Coletivo Filmes de Plástico*, curiosamente uma autora cujo trabalho de pesquisa é prioritariamente desenvolvido em língua inglesa.

Desse modo, no final da década de 2020, os debates sobre as “pautas identitárias” já estavam suficientemente amadurecidos para se institucionalizarem num certo campo no interior do cinema brasileiro. O crítico Adriano Garrett, no site *Cine Festivals*, convidou 45 agentes do campo do cinema brasileiro contemporâneo, entre críticos, realizadores e curadores, para selecionar três curtas e médias-metragens brasileiros incontornáveis produzidos entre 2010 e 2020 (CINE FESTIVALS, 2020). Apesar do grande número de obras citadas (79 obras distintas entre 135 votos), os filmes no topo da lista de votações expressam a marcante presença de filmes regidos pelos regimes identitários, como *NoirBlue* (2018), de Ana Pi, *Kbela* (2015), de Yasmin Thayná, *República* (2020), de Grace Passô e *A Morte Branca do Feiticeiro Negro* (2020), de Rodrigo Ribeiro, entre outros. Ou seja, os membros da geração dos anos 2000 acabaram sendo minoritários em relação aos novos cineastas identitários. Curtas-metragens marcantes na primeira metade dos anos 2010 como os realizados pelos coletivos de cinema, como o *Alumbramento* e a *Teia*, sequer foram citados entre os incluídos.

Ou seja, se Amaranta Cesar em 2017 reclama que *Kbela* e *Na missão com Kadu* foram apartados do principal circuito de legitimação do cinema brasileiro, a incorporação desse debate no interior de certo campo institucionalizado do cinema brasileiro ocorreu de forma extremamente rápida. *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* (2018), o curta seguinte de Pedro Maia de Brito e demais colaboradores, recebeu o prêmio de Melhor Curta-Metragem no *Festival de Brasília* em 2018, selecionado para o evento por uma comissão de seleção em que a própria Amaranta foi uma de suas integrantes. E *Kbela* ficou em terceiro lugar na supracitada lista dos “curtas e médias metragens incontornáveis” de sua década, eleito por um *pool* abrangente de críticos e curadores.

⁹⁰ O artigo que introduz o dossiê pode ser visto em Vieira e Rich (2020). Além dos oito artigos citados, o dossiê também é composto de um minidossiê com três textos sobre *Bacurau*, e resenhas sobre dois livros brasileiros, escritos em português.

Esses elementos nos mostram que já está curso – e em alto estágio de amadurecimento – um novo movimento de transformação das estruturas de legitimação do cinema brasileiro. Ou seja, identifico uma institucionalização do movimento de realizadores que venho analisando nesta tese, que despontaram em meados dos anos 2000, e vejo surgir uma nova geração, pautada com outros valores, dez anos depois, surgida em meados dos anos 2010, em torno do que, na falta de termo mais adequado, provisoriamente denomino de “cinema das pautas identitárias”.

Evidentemente nenhum movimento cultural ou artístico se encerra e outro começa de forma abrupta ou estanque. São processos fluidos de transição, em que observamos a contaminação entre estilos, que representam mudanças graduais e sutis. Em filmes como *Temporada* (2018) e *Sete anos em maio* (2019), o “cinema afetivo” já incorpora elementos que possuem aspectos tangenciais com o cinema das pautas identitárias. Em *Temporada*, André Novais dá visibilidade ao cotidiano dos moradores negros da periferia das cidades, mas opta por uma abordagem ainda mais próxima do cinema afetivo, em torno de uma dramaturgia do comum. No média-metragem de Affonso Uchoa, o depoimento de Nequim explicita as marcas de sua vida com o abuso policial mas seu estilo austero se opõe ao cinema de ação direta.

Começa a surgir a nova geração de críticos e curadores que legitimará os valores dessa cena. Será que esses agentes escreverão nas páginas da *Cinética* e *Contracampo* ou serão criados outros veículos para expressar sua voz? Esses filmes serão legitimados pelo atual circuito dos festivais de cinema, seja a *Mostra de Tiradentes*, o *Festival de Brasília* ou o *Festival de Rotterdam*, ou surgirão outros espaços de legitimação? Ou esses filmes buscarão questionar o próprio contexto dos festivais de cinema e buscarão outros espaços para além dos festivais para sua sustentação? Outros espaços como o *Encontro Brasil-África Zózimo Bulbul* e o *Cachoeira.doc* apresentam-se no momento como lugares privilegiados desse debate.

Essa certamente é uma história a ser contada, por outra tese, de um autor de outra geração, em outro momento do tempo. No atual momento de turbulência não só do cinema mas da sociedade brasileira, as transformações são pautadas com urgência, numa implícita pressão para impor pautas e estabelecer novos campos de disputa, elegendo os novos representantes e as lideranças desse mo(vi)mento. É curioso perceber como, num espaço de dez anos, uma geração considerada “novíssima” passa a ser vista como “velha”.

Nesse contexto, poucos parecem se lembrar da importância de dois coletivos cinematográficos como *Teia* e *Alumbramento* – como se fizessem parte de um longínquo passado, ou de uma certa filiação ao cinema que seria mais coerente esquecer ou superar. Os

filmes mais recentes de Sérgio Borges (*A Torre*, 2019) ou de Clarissa Campolina e Luiz Pretti (*Enquanto estamos aqui*, 2019) foram exibidos sem maior destaque no panorama dos festivais de cinema no país. Hoje, quando frequento os festivais de cinema, agora como professor, e converso com os novos agentes dessa cena, poucos parecem conhecer os coletivos acima mencionados. Se essa geração possui os seus atores mais consagrados, uma série de outros movimentos permanece esquecida, ignorada, desconhecida. De outro lado, realizadores que desenvolvem uma estética intimista, apartada do mais típico recorte das “pautas identitárias”, como Taciano Valério, Frederico Machado ou Petrus Cariry, passam a ser invisibilizados por não aderirem plenamente às pautas do momento. Ou seja, reivindicando reduzir os apagamentos, essa nova geração de críticos e curadores acaba por indiretamente exumar outro conjunto de filmes.

Nesta tese, procurei, na verdade, oferecer um olhar crítico sobre o “romance de formação” da geração de críticos, realizadores e curadores dos anos 2000 da qual faço parte. Foi possível escrever esta tese, por meio de uma ampla reflexão mas também a partir da minha própria presença nos eventos e espaços dedicados a essa cena, o que me fez perceber mais de perto não apenas as características dos discursos mas suas fissuras e tensões implícitas. Ao final, espero que esta pesquisa estimule outros olhares sobre o cinema brasileiro dos anos 2000 – especialmente pela abordagem metodológica em examinar as confluências de outras instâncias para além das obras, seja a crítica cinematográfica ou o circuito dos festivais de cinema.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno Cesar. **Boca do Lixo**: cinema e classes populares. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

ALLEN, Robert C., GOMERY, Douglas. **Film history**: theory and practice. New York: Knopf, 1985.

ALLEN, Michael. Digital cinema: virtual screens. In: CREEBER, Glen; MARTIN Royston (orgs.). **Digital cultures**: understanding new media. Maidenhead: McGraw-Hill/Open University Press, p. 61-75, 2009.

ALMEIDA, Carol. Contra a velha cinefilia: uma perspectiva feminista de filiação ao cinema. In: **fora de quadro**, 19 set 2017. Disponível em: <https://foradequadro.com/2017/09/19/contra-a-velha-cinefilia-uma-perspectiva-feminista-de-filiacao-ao-cinema/>. Acessado em: 19/12/2020.

ALMEIDA, Paulo Sérgio; BUTCHER, Pedro. **Cinema, desenvolvimento e mercado**. Rio de Janeiro: BNDES/Filme B, 2003.

ALVES, Marta Pinho. **Cinema 2.0**: modalidades de produção cinematográfica do tempo do digital. Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2017. Disponível em: https://labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/201711091353-201711_cinema20_mpalves.pdf. Acessado em 17 dez 2020.

ALVES, Rubem. **Filosofia da ciência**: introdução ao jogo e as suas regras. São Paulo: Brasiliense, 1981.

ALVIM, Alessandra. **Um tardio sonho hippie em Porto Alegre**: a cidade de super-8 em “Deu pra ti, anos 70” (1981) e “Coisa na roda” (1982). Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/168134>. Acessado em 17 dez 2020.

AMPAS. **O dilema digital**: questões estratégicas na guarda e no acesso a materiais cinematográficos digitais. Academy of Motion Picture Arts and Sciences/Cinemateca Brasileira, 2009. Disponível em: http://cinemateca.org.br/wp-content/uploads/2016/08/Dilema_Digital_1_PTBR.pdf. Acessado em 17 dez 2020.

ANDERSON, Chris. **A cauda longa**: do mercado de massa para o mercado de nicho. São Paulo: Ed.Campus, 2006.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

ARTHUSO, Raul. O ilustre estranho: sobre a “tiradentização” do cinema brasileiro. In: **Revista Cinética**, 12 ago 2015. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/o-ilustre-estranho-sobre-a-tiradentizacao-do-cinema-brasileiro/>. Acessado em 17 dez 2020.

_____. **Cinema independente e realismo acanhado**: ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro. Dissertação (Mestrado), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-13032017-135431/pt-br.php>. Acessado em 17 dez 2020.

ASSIS, Gabriela Lima de. Hayden White entre a história e a literatura. **Albuquerque**: Revista de História, Campo Grande, MS, v. 4 n. 8 p. 131-151, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/AlbRHis/article/view/4015>. Acessado em 17 dez 2020.

AUGUSTO, Heitor. Balanço do CINE PE: Chuvas, celebração e premiação controversa são protagonistas. **Cineclick**, 08 mai 2011. Disponível em: <https://www.cineclick.com.br/noticias/balanco-do-cine-pe-chuvas-celebracao-e-premiacao-controversa-sao-protagonistas>. Acessado em 17 dez 2020.

_____. O Cine PE 2011 não acabou. **Urso de lata**, 12 mai 2011. Disponível em: <https://ursodelata.com/2011/05/12/o-cine-pe-2011-nao-acabou/>. Acessado em 17 dez 2020.

_____. Problema só dos filmes ou o problema também somos nós? **Urso de lata**, 9 fev 2017. Disponível em: <https://ursodelata.com/2017/02/09/problema-so-dos-filmes-ou-o-problema-tambem-somos-nos-mostra-de-tiradentes/>. Acessado em 17 dez 2020.

AUMONT, Jacques; GAUDREAU, André e MARIE, Michel (orgs.). **L'Histoire du cinema**: nouvelles approches. Paris: Colloque de Cerisy/Publications de la Sorbonne, 1989.

AUTRAN, Arthur. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. **Alceu**, v. 7, n. 14, Jan/Jun de 2007, p. 17-30. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n14_Autran.pdf. Acessado em 17 dez 2020.

_____. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. **Alceu**, v. 10, n.20, jan/jun 2010, p.116-125. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu20_Autran.pdf. Acessado em 17 dez 2020.

BAMBOZZI, Lucas. Novo e digital. **Folha de São Paulo**, Mais!, 3 out 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0310199906.htm>. Acessado em 17 dez 2020.

BARRETO, Rodrigo Ribeiro. **Parceiros no clipe**: a atuação e os estilos autorais de diretores e artistas musicais no campo do videoclipe a partir das colaborações Mondino/Madonna e Gondry/Björk. Tese (Doutorado): Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Salvador, Universidade Federal da Bahia (POSCOM-UFBA), 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/5210>. Acessado em 17 dez 2020.

BARROS, José Costa. Jacques Le Goff – considerações sobre contribuição para a teoria da história. **Cadernos de História**, Belo Horizonte, v. 14, n. 21, 2º sem. 2013. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/5074>. Acessado em 17 dez 2020.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1968].

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro, Editora Graal, 1983.

BECKER, Howard. **Outsiders**: estudos da sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008 [1963].

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: foto, cinema, vídeo. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

BELTON, John. **Digital Cinema**: a false revolution . In: October n. 100, p. 98-114, Spring 2002. Disponível em: <https://english.rutgers.edu/images/documents/faculty/belton-ja-2002a.pdf>. Acessado em 17 dez 2020.

BELTRAME, Alberto; FIDOTTA, Giuseppe; MARIANI, Andrea (orgs.) **At the borders of (film) history**: temporality, archaeology, theories : Atti di XXI Convegno internazionale di studi sul cinema. Udine: Forum, 2015.

BENTES, Ivana. Vídeo nos anos 90 (O meio é a massagem). In: **Revista USP**, n. 19, p.147-151, 1993. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26890>. Acessado em 17 dez 2020.

_____. Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo. In: MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil**: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, p. 113-132, 2003.

_____. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Alceu**, v. 7, n. 15, jul/dez 2007, p. 242-255. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf. Acessado em 17 dez 2020.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **O autor no cinema**: a política dos autores - França, Brasil nos anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **Cinema – repercussões em caixa de eco ideológica**: as ideias de ‘nacional’ e ‘popular’ na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BEZERRA, Julio. O mundo próprio de Eduardo Nunes. **Revista de Cinema**, 04 set 2011. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2011/09/o-mundo-proprio-de-eduardo-nunes/>. Acessado em 17 dez 2020.

BILHARINHO, Guido. **O cinema brasileiro nos anos 90**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2000.

BONDANELLA, Peter . **Italian cinema from Neorealism to the present**. New York: Frederick Ungar Publishing Company, 1983.

BORDWELL, David. **Making meaning**: inference and rhetoric in the interpretation of cinema. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.

_____. **Pandora's box**: films, files, and the future of movies. Madison, WI: Irvington Way Institute Press, 2012.

BOSMA, Peter. **Film programming**: curating for cinemas, festivals, archives. Chichester: Wallflower, 2015.

BOUILLET, Rodrigo. Panorama sobre o cineclubismo fluminense e os acervos em película do Estado do Rio de Janeiro. **Anais...** XI Encontro Socine - Rio de Janeiro - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - 17 a 20 de outubro de 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/12759153/Panorama_sobre_o_cineclubismo_fluminense_e_os_acervos_em_pel%C3%ADcula_do_Estado_do_Rio_de_Janeiro. Acessado em 17 dez 2020.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BRAGANÇA, Felipe. Cinema brasileiro hoje. In: **Cinética**, ago 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/raizesdebates.htm>. Acessado em 17 dez 2020.

_____. Meu último texto de cinema. In: **O Globo**, Caderno Prosa e Verso, 12 mar 2011. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/meu-ultimo-texto-de-cinema-por-felipe-braganca-368213.html>. Acessado em 17 dez 2020.

BRASIL, André. (org.) **Teia 2002-2012**. Belo Horizonte: Teia, 2012.

BRUM, Alessandra. Alternativas de produção com baixo orçamento: o caso de *O Invasor*. **Revista Universitária do Audiovisual** (RUA), 15 mar. 2009. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/alternativas-de-producao-com-baixo-orcamento-o-caso-de-o-invasor/>. Acessado em: 17 dez 2020.

BURKE, Peter. **A revolução francesa da historiografia**: a Escola dos Annales (1929-1989). São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.

_____. Brésil: le Nordeste à l'assaut de Tiradentes. **Cahiers du Cinéma**, n. 655, abr. 2010.

CAETANO, Maria do Rosario. Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada. **Alceu**, v.8, n.15, pg. 196-216, jul./dez. 2007. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Caetano.pdf. Acessado em: 17 dez 2020.

_____. (org.). **ABD 30 anos**: mais que uma entidade, um estado de espírito. São Paulo, Instituto Terra em Transe, 2005.

_____. **Festival 40 anos**: a hora e a vez do filme brasileiro. Brasília: Secretaria da Cultura, 2007.

_____. Festival brasiliense premia “Branco sai, preto fica”. **Revista de Cinema**, 24 set 2014. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2014/09/festival-brasiliense-premia-branco-sai-preto-fica/>. Acessado em 17 dez 2020

CARNEIRO, Gabriel. O ser do sertão. **Revista de Cinema**, 27 fev 2015. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2015/02/o-ser-do-sertao/>. Acessado em: 17 dez 2020.

CARREIRO, Rodrigo. **O gosto dos outros**: consumo, cultura pop e *internet* na crítica de cinema de Pernambuco. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2003. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3292>. Acessado em: 17 dez 2020.

CARVALHO, Victa de. **O dispositivo na arte contemporânea**: relações entre cinema, vídeo e novas mídias. Porto Alegre: Editora Sulina, 2020.

CASTELLO BRANCO, Carlos Eduardo et alii. Setor de shopping center no Brasil: evolução recente e perspectivas. **BNDES Setorial**, Rio de Janeiro, n. 26, p. 139-190, set. 2007
Disponível em:
https://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/export/sites/default/bndes_pt/Galerias/Arquivos/conhecimento/bnset/set2606.pdf. Acessado em: 17 dez 2020.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. vol.1 – A era da informação: economia, sociedade e cultura. São Paulo: Paz e terra, 1999.

CASTRO, Juliana Magalhães de. **PT: dos trabalhadores às ordem** – uma análise da política de conciliação de classes a partir da Carta aos Brasileiros (2002). Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/24986>.
Acessado em: 17 dez 2020.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CESAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. **Revista Eco-Pós** (online), v. 20, n.2, p. 101-121, 2017 a. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/12493 .
Acessado em: 17 dez 2020.

_____. Cinema como ato de engajamento: documentário, militância e contextos de urgência. **Ciberlegenda** (UFF, online), v. 35, p. 11-25, 2017 b. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/37001>. Acessado em: 17 dez 2020.

CHAPMAN, James; GLANCY, Mark; HARPER, Sue (orgs.). **The new film history: sources, methods, approaches**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

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

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Revista Estudos Históricos**, v.8, n.16, p.179-192. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1995. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005/1144>. Acessado em: 15 jan 2021.

CHRISTOFOLI, Eduardo Pires. **Transformações tecnológicas no cinema contemporâneo: um estudo sobre a primeira década do século XXI**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/4461/1/430699.pdf>. Acessado em: 17 dez 2020.

CINE FESTIVAIS. Curtas e Médias Brasileiros Incontornáveis – 2010-2020. **Cine Festivais**, 16 dez 2020. Disponível em: <https://cinefestivais.com.br/curtas-e-medias-brasileiros-incontornaveis-2010-2020/>. Acessado em 21/12/2020.

CINETICA. Carta aberta à organização da Mostra de SP, e respostas. **Cinética**, out 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cartamostrarespostas.htm>. Acessado em: 17 dez 2020.

CINECLICK. CINE PE: Música de Paulo Vanzolini disputa com futebol em Recife. **Cineclick**, 30 abr 2009. Disponível em: <https://www.cineclick.com.br/noticias/cine-pe-musica-de-paulo-vanzolini-disputa-com-futebol-em-recife>. Acessado em: 17 dez 2020.

CORRÊA, Paulo Vitor Luz. **Os Festivais Audiovisuais em 2018: Geografia e Virtualização**. Associação Cultural Kinoforum, Guia Kinoforum de Festivais Audiovisuais. Santos, 2018. Disponível em: <http://www.kinoforum.org.br/guia/panorama-do-audio-visual-apresentacao>. Acessado em: 17 dez 2020.

COSTA JÚNIOR, Hélio Moreira da. **O onírico desacorrentado: o movimento cineclubista brasileiro do engajamento estético à resistência política dos anos de chumbo – 1928-1988**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em História Social. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-31072015-153224/pt-br.php>. Acessado em: 17 dez 2020.

CRAIG, Benjamin. What is a pilot tone. **Filmmaking.net**, 21 mar 2005. Disponível em: <https://www.filmmaking.net/filmmakers-faq/173/what-is-pilot-tone>. Acessado em: 17 dez 2020.

CRUZ, Álvaro André Zeini. **A crítica cinematográfica na internet**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284512>. Acessado em: 17 dez 2020.

D'AIUTO, Melissa Ferraz. **O desenvolvimento do setor de shopping centers no Brasil**. Monografia de Bacharelado em Economia, Instituto de Economia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/1991/1/MFD%27Aiuto.pdf>. Acessado em: 17 dez 2020.

DAFB. Apresentação do coletivo DAFB no 27º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo. **Coletivo DAFB**, 31 ago 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/coletivodafb/videos/1078459538870016>. Acessado em 19/12/2020.

DE BAECQUE, Antoine. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DE VALCK, Marijke. **Film festivals**: From European geopolitics to global cinephilia. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

DHIR, Amit. **The Digital Consumer Technology Handbook**: A Comprehensive Guide to Devices. Amsterdam: Newnes, 2004.

DITZLER, Andy. **Curation and Cinema**. Tese (PhD) - Graduate Institute of the Liberal Arts, Emory Laney Graduate School, Georgia, Estados Unidos, 2015.

DOCTV. **Oficina para formatação de projetos – DOCTV Brasil IV**. S.d. Disponível em: <http://www.agencia.ufpb.br/doctv/Manual.pdf>. Acessado em: 17 dez 2020.

DOSSE, François. **A História em migalhas**: dos Annales à Nova História. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

DUBOIS, Phillipe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

EDUARDO, Cléber. Ody Fraga – esculhambação crítica. **Contracampo**, n. 61. <http://www.Contracampo.com.br/61/odyfraga.htm>. Acessado em: 17 dez 2020.

EDUARDO, Cleber, VALENTE, Eduardo, MECCHI, Leonardo. Adeus à “nova crítica”. **Cinética**, n.30, Editorial, jan 2009. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/editorial30.htm>. Acessado em: 17 dez 2020.

ELIAS, Norbert e SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2000.

ELSAESSER, Thomas. The New Film History. **Sight and Sound**, vol. 55, n. 4, p. 246-251, 1986.

_____. Film festivals networks. In: ELSAESSER, Thomas. **European cinema**: Face to face with Hollywood. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005

ELLWANGER, Tiana Maciel. **Jornadas de junho**: 5 anos depois. Rio de Janeiro: Autografia, 2018.

EVANGELISTA, Janaína Guedes Monteiro. **Mulheres, trabalho e cinema: a representatividade de gênero no Funcultura audiovisual.** Monografia (Curso de Aperfeiçoamento) - Curso de Formação de Gestores Culturais dos Estados do Nordeste, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, da Universidade Federal da Bahia. Recife, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/22386>. Acessado em: 17 dez 2020.

FECHINE, Yvana. O vídeo como projeto utópico da televisão. In: MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro.** São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

FELDMAN, Ilana. **Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo.** Tese (Doutorado), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-22052013-110822/pt-br.php>. Acessado em: 17 dez 2020.

FELIPE, Leo. **A fantástica fábrica.** Porto Alegre: Publicato editora, 2014.

FERRO, Marc. **Cinema e História.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992 [1977].

FIGUEROA, Alexandre. **Cinema Novo: A onda do jovem Cinema e sua recepção na França.** Campinas, SP: Papirus, 2004.

FONSECA, Eduardo Dias. **Mundialização no cinema da retomada: hibridação cultural e antropofagia como enunciação da identidade e alteridade.** Dissertação (Mestrado) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-8ZBQ9Z>. Acessado em: 17 dez 2020.

FONSECA, Rodrigo. Mostra de cinema de Tiradentes divulga concorrentes e abre circuito de festivais brasileiros. **O Globo**, 07 fev 2011. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/mostra-de-cinema-de-tiradentes-divulga-concorrentes-abre-circuito-de-festivais-brasileiros-2841150>. Acessado em: 17 dez 2020.

FREY, Mattias. **The permanent crisis of film criticism: the anxiety of authority.** Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.

FRIEDBERG, Ann. **The End of Cinema: Multimedia and Technological Change.**
GLEDHILL, Christine e WILLIAMS, Linda (orgs.). **Reinventing Cinema Studies.** Hodder Education, 2000.

G1. 'Sou loura, sou povo e sou vencedora', diz Xuxa em Gramado. **G1**, 13 ago 09. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL1266357-7086,00-SOU+LOURA+SOU+POVO+E+SOU+VENCEDORA+DIZ+XUXA+EM+GRAMADO.htm>
| Acessado em: 17 dez 2020.

GAINES, Jane. Why We Took the “Historical Turn”: The Poisons and Antidotes Version. In: BELTRAME, Alberto; FIDOTTA, Giuseppe; MARIANI, Andrea (orgs.) **At the borders of (film) history: temporality, archaeology, theories** : Atti di XXI Convegno internazionale di studi sul cinema. Udine: Forum, pg. 179-190, 2015.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema**: o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.

GAMO, Alessandro e ROCHA MELO, Luís Alberto. Histórias da Boca e do Beco. In: RAMOS, Fernão e SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, 2018, p. 322-360.

GARDNIER, Ruy. O despertar da besta – ou questão de crítica. **Contracampo**, n. 24, dez 2000 (a). Disponível em: <http://www.Contracampo.com.br/24/odespertardabesta.htm>. Acessado em: 17 dez 2020.

_____. Cinema Esquema Novo? A produção da geração dos anos 90. **Contracampo** n. 14, fev 2000 (b). Disponível em: <http://www.Contracampo.com.br/13-14/novageracaobrasil90.htm>. Acessado em: 17 dez 2020.

_____. Esquema *Cinema Novo!* A produção das gerações de 50, 60 e 70 nos anos 90. **Contracampo** n. 14, fev 2000 (c). Disponível em: <http://www.Contracampo.com.br/13-14/cinemanovo90.htm>. Acessado em: 17 dez 2020.

_____. Rio-São Paulo, itinerário do cinema mundial (19-21 out 2000). **Contracampo**, n.22, out 2000 (d). Disponível em: <http://www.Contracampo.com.br/22/riosp.htm>. Acessado em: 17 dez 2020.

_____. Disponível em: Editorial. **Cinética** n.83, out. 2006. Disponível em: <http://www.Contracampo.com.br/83/>. Acessado em: 17 dez 2020.

_____. Jean Garrett, artesão da Boca do Lixo. **Contracampo**, n. 36. <http://www.Contracampo.com.br/36/jeangarrett.htm>. Acessado em: 17 dez 2020.

_____. Ghost Story — Uma História de Fantasmas. **Contracampo** n. 14, fev 2000 a. Disponível em: <http://www.Contracampo.com.br/13-14/ghoststory.htm>. Acessado em: 17 dez 2020.

GARRETT, Adriano Ramalho. **A curadoria em cinema no Brasil contemporâneo**: festivais de cinema e o caso da Mostra Aurora (2008-2012). São Paulo: Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, 2020.

GARRETT, Adriano; QUEIRÓS, Amanda; OLIVEIRA, Ivan. “Pinto não é fotômetro”: um relato sobre mulheres diretoras de fotografia no Brasil. **Cine Festivais**, 03 jul 2017 (atualizado em 03 nov 2019). Disponível em: <https://cinefestivais.com.br/pinto-nao-e-fotometro-um-relato-sobre-mulheres-diretoras-de-fotografia-no-brasil/>. Acessado em 19/12/2020.

GAUDREAU, André; MARION, Phillipe. **O fim do cinema?** Uma mídia em crise na era digital. Campinas: Papyrus, 2016.

GAUTHIER, Philippe, L’Histoire amateur et l’histoire universitaire : Paradigmes de l’historiographie du cinema. In: **CiNéMAS** : revue d’études cinématographiques, vol. 21, nos. 2-3, pg. 87-105, 2001. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2011-v21-n2-3-cine1815110/1005585ar/>. Acessado em: 17 dez 2020.

GATTI, André Piero. **O consumo e o comércio cinematográficos no Brasil vistos através da distribuição de filmes nacionais**: Empresas distribuidoras e filmes de longa-metragem (1966-1990). 1999. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 1999.

_____. Cineclube. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luis Felipe (orgs). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, p.128, 2000.

_____. **Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira**. Tese (Doutorado) em Multimeios. Campinas, Universidade de Campinas, 2004. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284789>. Acessado em: 17 dez 2020.

_____. A comercialização de um filme internacional: Central do Brasil. **Estudos de Cinema – Sessões do Imaginário**, n°23, pp. 26-25, Porto Alegre: FAMECOS/PUCRS, 2010. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/7785>. Acessado em: 17 dez 2020.

GERBASE, Carlos. **Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

O GLOBO. No PE, cineastas repudiam indicação de novo Secretário do Audiovisual. **O Globo**, 01 jun 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/no-pe-cineastas-repudiam-indicacao-de-novo-secretario-do-audiovisual-19419240>. Acessado em: 17 dez 2020.

GOMES, Cleber Fernando. **A produção de bens culturais no Brasil**: um estudo sobre o polo cinematográfico de Paulínia/SP. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em História da Arte. Guarulhos: Universidade Federal de São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.repositorio.unifesp.br/handle/11600/50027>. Acessado em: 17 dez 2020.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GONRING, Gabriel Menotti (O que) pode a curadoria inventar? **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 29, p. 276-288, jun. 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015119480>. Acessado em: 17 dez 2020.

_____. **Curadoria autoral** – o papel dos arranjos expositivos na comunicação do trabalho de arte. Tese (Doutorado) em Comunicação e Semiótica. Programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4409>. Acessado em 17 dez 2020.

GUIMARÃES, Victor. Ressurgentes, um filme de ação direta. **Cinética**, 1 set 2016. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/ressurgentes-um-filme-de-acao-direta-de-dacia-ibiapina-brasil-2014>. Acessado em 17 dez 2020.

HANSON, Matt. **The end of celluloid**: film futures in the digital age. UK: Rotovision, 2004.

HARBORD, Janet. **Film cultures**. London: SAGE Publications, 2002.

_____. Film Festivals-Time-Event. In: IORDANOVA, Dina e RHYNE, Ragan (orgs.), **Film Festival Yearbook** n. 1: The Festival Circuit. St Andrews, St Andrews Film Studies, pp. 40-46, 2009.

HILLSTROM, Laurie Collier. **The #metoo movement**. 21st. Century Turning Points. Santa Barbara, California: ABC-Clio, 2018.

HING-YUK, Cindy. **Film festivals: Culture, people, and power on the global screen**. New Jersey: Rutgers University Press, 2011.

HINGST, Bruno. **Projeto ideológico cultural no regime militar: O caso da Embrafilme e os filmes históricos / Adaptações de obras literárias**. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-23082013-092350/pt-br.php>. Acessado em: 17 dez 2020.

HIRATA FILHO, Maurício. **A imagem digital e o cinema de ficção contemporâneo: duas possibilidades estéticas a partir do Dogma 95**. São Paulo, 2004. 228 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

HOINEFF, Nelson. **A Nova televisão: desmassificação e o impasse das grandes redes**. Rio de Janeiro: Comunicação Alternativa: Relume Dumará, 1996.

HOLANDA, Karla. **DOCTV: a produção independente na televisão**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói/RJ, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/6182>. Acessado em 17 dez 2020.

IFFR. The impact of the Hubert Bals Fund on Helvécio Marins Jr., 20 nov 2012. **IFFR**. Disponível em: <https://iffr.com/en/blog/the-impact-of-the-hubert-bals-fund-on-helv%C3%A9cio-marins-jr>. Acessado em 17 dez 2020.

IKEDA, Marcelo. Plantando sonhos. In: _____ (org.) **Filme Livre!** Curando, mostrando e pensando filmes livres. Rio de Janeiro: WSET multimídia, 2011a.

_____. **Lei da Ancine comentada: Medida Provisória 2228-1/2001**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2011b.

_____. **Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos**. São Paulo: Summus Editorial, 2015.

_____. **Fissuras e fronteiras: o Coletivo Alumbramento e o cinema contemporâneo brasileiro**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2019a.

_____. As políticas públicas de apoio ao curta-metragem. In: CARNEIRO, Gabriel; SILVA, Paulo Henrique (orgs.). **Curta brasileiro: 100 filmes essenciais**. Belo Horizonte: Editora Letramento, Canal Brasil, Abraccine, p. 267-268, 2019b.

IKEDA, Marcelo e LIMA, Dellani. **Cinema de garagem**: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI. Fortaleza/Belo Horizonte: Suburbana Co., 2011. Disponível em: http://www.mediafire.com/file/sdjguu7777sts16/Cinema_de_Garagem_Dellani_lima_Marcelo_Ikeda.rar/file. Acessado em 17 dez 2020.

_____. **Cinema de garagem**: panorama da produção brasileira independente do novo século. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012. Disponível em: <http://cinemadegaragem.com/2012/download/catalogo-cinemadegaragem.pdf>. Acessado em 17 dez 2020.

IODANOVA, Dana. The Film Festival Circuit. In: IORDANOVA, Dina and RHYNE, Ragan (orgs.). **Film Festival Yearbook** vol. 1. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2009.

JENKINS, Tricia (org.). **International Film Festivals**: contemporary cultures and history beyond Venice and Cannes. London/New York, I.B. Tauris, 2018.

JOAQUIM, Luiz. 8º Janela (2015) – Amigos de Risco. **Cinema escrito**, 10 nov 2015. Disponível em: <https://www.cinemaescrito.com/2015/11/8o-janela-2015-amigos-de-risco/>. Acessado em: 17 dez 2020.

JORGE, Marina Soler. **Cinema Novo e Embrafilme**: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas/SP, 2002. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/278912>. Acessado em 17 dez 2020.

KANTOR, Jodi e TWOHEY, Megan. **Ela disse** – os bastidores da reportagem que impulsionou o #metoo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019.

LA FERLA, Jorge. **Cine (y) digital**: aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora. Buenos Aires: Manantial, 2009.

LACERDA JÚNIOR, Luiz Francisco Buarque de. **Impacto da tecnologia digital de captura de imagens em movimento na produção curta-metragista de ficção/experimental de Pernambuco no período de 2000 a 2007**. Monografia (Especialização em estudos cinematográficos) –Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2007.

_____. **Cinema gay brasileiro**: políticas de representação e além. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife/PE, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/15772>. Acessado em 17 dez 2020.

LAGNY, Michèle. **De l'histoire du cinema**. Paris: Armand Colin, collection “Cinéma et audiovisuel”, 1992.

LATENIK, Anderson. **O uso da câmera 5D Mark II no meio independente e profissional**. Monografia (Especialização) – MBA em Gestão e Produção em Rádio e Televisão da Universidade Tuiuti do Paraná. Curitiba, 2013. Disponível em: <http://tconline.utp.br/media/tcc/2015/04/TCC-Anderson-Latenik.pdf>. Acessado em: 17 dez 2020.

LE GOFF, Jacques. Idades míticas. **Enciclopedia Einaudi** vol 1. Memória – História. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

_____, Jacques. **A Nova História**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). **História: novos problemas novas abordagens, novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

LEAL, Antonio; MATTOS, Tetê. **Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial 2007: indicadores 2006**. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais, 2008

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática**. Tradução Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

_____. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LOPES, Denílson. **A delicadeza – estética, experiência e paisagens**. Brasília: Editora UnB, 2007.

_____. **No coração do mundo**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2012.

_____. **Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos**. São Paulo: Hucitec Editora, 2016.

LOPES, Denise. **Cinema brasileiro pós-Collor**. Niterói: Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em Comunicação Social. Niteroi: Universidade Federal Fluminense, 2001.

LOTTELLI, Bruno Vieira. **Por um cinema corsário: rotas cinematográficas de Carlos Reichenbach**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-16052019-113908/publico/BrunoVieiraLottelli.pdf>. Acessado em 17 dez 2020.

LUCA, Luiz Gongaga Assis de. **A hora do cinema digital: democratização e globalização do audiovisual**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

_____. **Cinema digital: um novo cinema?** São Paulo: Editora Campus, 2012.

LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson (orgs.). **Cinema de Bordas**. 1ª edição. São Paulo: Editora A Lápis. 2006.

MACEDO, Felipe. **O cineclubes contemporâneo**. Disponível em: https://www.academia.edu/37058390/O_cineclubes_contemporaneo [s.d]. Acessado em: 19/12/2020.

_____. **Cem Anos de cineclubismo ou a presença do público no cinema.** [2013]. Disponível em: https://www.academia.edu/35215466/Cem_Anos_de_Cineclubismo.docx. Acessado em: 17 dez 2020.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. O diálogo entre cinema e vídeo. **Revista USP**, n. 19, 1993, p. 123-135. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26888>. Acessado em 19/12/2020.

_____. **A televisão levada a sério.** São Paulo: Editora do Senac, 2000.

_____. **Arte e mídia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MACHADO, Rubens. O cinema paulistano e os ciclos regionais Sul-Sudeste (1912-1933). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro.** São Paulo: Círculo do Livro, p. 97-128, 1987.

MAGER, Juliana Muylaert. **É tudo verdade:** cinema, memória e usos públicos da história. Niterói: Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, 2019. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/2106.pdf>. Acessado em 19/12/2020.

MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecília Antakly de; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Revista Estudos Feministas**, v.13, n.2, mai/ago 2005. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200007. Acessado em 19/12/2020.

MANOVICH, Lev. **The language of new media.** Massachusetts: MIT Press, 2001.

MARGARIDO, Orlando. "Homenagem tem gosto azedo", diz o cineasta Júlio Bressane. In: **Terra**, 13 ago 2008. Disponível em: <http://cinema.terra.com.br/gramado/2008/interna/0,,OI3088296-EI12073,00-Homenagem+tem+gosto+azedo+diz+o+cineasta+Julio+Bressane.html>. Acessado em: 17 dez 2020.

_____. Curta-metragem brasileiro quer "alumbrar" Veneza. **Terra**, 29 ago 2010. Disponível em: <http://cinema.terra.com.br/curta-metragem-brasileiro-quer-quotalumbrarquot-veneza,acca319019a3d310VgnCLD200000bbceeb0aRCRD.html>. Acessado em: 17 dez 2020.

MARIE, Michel. **A Nouvelle Vague e Godard.** 3ª edição. Campinas, SP: Papyrus, 2009.

MARINHO, Mariana Paiva. **Tradições e contradições:** a representação do Nordeste no Cinema Brasileiro Contemporâneo. Dissertação (Mestrado) – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/16286>. Acessado em: 17 dez 2020.

MARSON, Melina. **O cinema da retomada:** Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da ANCINE. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em

Sociologia – IFCH/Unicamp, 2006. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281517>. Acessado em: 17 dez 2020.

MATELA, Rose Clair. **Cineclubismo** – Memórias dos Anos de Chumbo. Rio de Janeiro: Luminária Academia, 2008.

MATTELART, Armand. **História da sociedade da informação**. São Paulo: Loyola, 2002.

MATTOS, Carlos Alberto. Cinco notas sobre o cinema de Eduardo Nunes. **Críticos**, 11 dez 2004. Disponível em: <http://criticos.com.br/?p=791>. Acessado em: 17 dez 2020.

_____. **Carla Camurati: luz natural**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

_____. Menos silêncio, por favor. **O Globo**, Caderno Prosa e Verso, 19 mar 2011. Disponível em: <https://carmattos.com/2011/03/19/menos-silencio-por-favor/>. Acessado em: 17 dez 2020.

_____. **Sete faces de Eduardo Coutinho**. São Paulo: Editora Boitempo, Itaú Cultural, Instituto Moreira Salles, 2019.

MATTOS, Maria Teresa (Tetê). Festivais para quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros. In: BAMBÁ, Mahomed. **A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos**. Salvador, Edufba, pg. 115-130, 2013.

_____. **O Festival do Rio e as configurações da cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política**. Petrópolis: Vozes, 2002.

MCDONALD, Paul; WASKO, Janet (orgs.). **The contemporary Hollywood film industry**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2008.

MCKERNAN, Brian. **Digital Cinema: The revolution in cinematography, Post-Production, and Distribution**. McGraw-Hill, 2005.

MEILI, Angela Maria. **Cinema na internet: espaços informais de circulação, pirataria e cinefilia**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2015. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/7433>. Acessado em: 17 dez 2020.

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

MELO, Luís Alberto Rocha. Ody Fraga, a dama e a filha. **Contracampo**, n. 36. <http://www.Contracampo.com.br/36/sexomoraaolado.htm>. Acessado em: 17 dez 2020.

MIGLIORIN, Cezar. **Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

_____. Por um cinema pós-industrial: Notas para um debate. **Cinéctica**, fev 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acessado em: 17 dez 2020.

MIRANDA, Marcelo. O que acontece com nossos festivais? **Filmes Polvo**, 11 jul 2009 a. Disponível em: <http://blogpolvo.blogspot.com/2009/07/o-que-acontece-com-nossos-festivais.html>. Acessado em: 17 dez 2020.

_____. Paulínia I. **Filmes Polvo**, 11 jul 2009 b. Disponível em: <http://blogpolvo.blogspot.com/2009/07/o-que-acontece-com-nossos-festivais.html>. Acessado em: 17 dez 2020.

_____. Paulínia II: filmes para o cinema. **Filmes Polvo**, 12 jul 2009 c. Disponível em: <http://blogpolvo.blogspot.com/2009/07/paulinia-ii-filmes-para-o-cinema.html>. Acessado em: 17 dez 2020.

MORAIS, Julierme. **Eficácia política de uma crítica**: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da História do cinema brasileiro. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia/MG, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16374>. Acessado em: 17 dez 2020.

_____. **Paulo Emílio Salles Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica**: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro. 2014. 432 f. Tese (Doutorado) - Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia/MG, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16318>. Acessado em: 17 dez 2020.

_____. **Paulo Emílio historiador**: matriz interpretativa da história do cinema brasileiro. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019. Disponível em: <https://www.pimentacultural.com/paulo-emilio>. Acessado em: 17 dez 2020.

MORAVI, Ana. **Horizontes Transversais** - artistas do som e da imagem em Minas Gerais (2000/2010) - Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2014, 320 p.

MORENO, José Carlos. Do analógico ao digital: Como a digitalização afecta a produção, distribuição e consumo de informação, conhecimento e cultura na Sociedade em Rede. **Observatório** - OBS*, vol.7 no.4 Lisboa set. 2013. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1646-59542013000400006. Acessado em: 17 dez 2020.

MORETTIN, Eduardo e NAPOLITANO, Marcos. História e Audiovisual: formação e percursos de um grupo de pesquisa. **Antíteses**, v.12, n. 23, p. 563-578, jan-jul. 2019. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/37045/25889>. Acessado em 17 dez 2020.

NAGIB, Lucia. **O Cinema da Retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

NASCIMENTO, Fernanda Gomes do. **A voz em estúdio**: o uso audiovisual da dublagem e do diálogo pós-sincronizado no Brasil. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-01062015-153755/publico/FERNANDAGOMESDONASCIMENTOVC.pdf>. Acessado em: 17 jan 2021.

NASCIMENTO NETO, Valderí Teles do. **O governo do Partido dos Trabalhadores e sua política de conciliação de classes**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Serviço Social. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/2977>. Acessado em: 17 dez 2020.

NAZIR, Sajid e KALEEM, Mohammad. Optical Network Technologies for Future Digital Cinema. **IETE Journal of Research**. 2016.

NEALE, Steve. **Cinema and technology**: image, sound, colour. London: BFI, 1985.

NEGROPONTE, Nicholas. **A vida digital**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NEIVA, Humberto Carneiro. **Muito além de uma realização cinematográfica**: a importância do Espaço Unibanco de Cinema no cenário cinematográfico nacional e sua resistência na exibição de filmes independentes brasileiros e estrangeiros no Brasil. Dissertação (Mestrado) – Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-19082015-094959/publico/HumbertoCarneiroNeiva.pdf>. Acessado em: 17 dez 2020.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **A brodagem no cinema em Pernambuco**. Tese (Doutorado), Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13147>. Acessado em: 17 dez 2020.

NOGUEIRA, Cyntia. Anotações sobre a crítica brasileira de cinema na *internet*. In: SOARES, Luiz Cláudio Cajaíba; RESENDE, Marcelo. (orgs.). **Escrítica**: o lugar e o papel do pensamento crítico agora. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, p. 112-134, 2014. Disponível em: http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/arquivos/File/imagenswordpress/2014/11/livro_escritica_2014.pdf. Acessado em: 17 dez 2020.

NOGUEIRA, Lisandro. Central do Brasil e o melodrama. **Comun. Inf.**, v. 3, n. 2, p. 155-159, jul./dez. 2000. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/download/22870/13611>. Acessado em: 17 dez 2020.

NORONHA, Jurandir Passos. **No tempo da manivela**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1987.

OLIVEIRA, Bernardo. Tudo é Central! Mas como, se são dois Brasis?. **Contracampo** n. 2, fev 1999. <http://www.Contracampo.com.br/01-10/centraltudoebrazil.html>. Acessado em: 17 dez 2020.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. **“Novíssimo” cinema brasileiro**: práticas, representações e circuitos de independência. Série: Produção Acadêmica Premiada. Faculdade

de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: http://spap.fflch.usp.br/sites/spap.fflch.usp.br/files/DO_Maria%20Carolina%20Vasconcelos%20Oliveira.pdf. Acessado em 17 dez 2020.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. A publicidade venceu. **Contracampo**, n. 92, out 2008. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/92/pgpublicidadevenceu.htm>. Acessado em: 17 dez 2020.

_____. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papyrus, 2013.

ORTEGA, Vicente Rodriguez. Identificando o conceito de cinema transnacional. In: FRANÇA, Andrea; LOPES, Denilson (org): **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, pg. 67-89, 2010.

ORTIZ RAMOS, José Mário. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

OTTONE, Giovanni. O renascimento do cinema brasileiro nos anos 1990. **Alceu**, v.8, n.15, pg. 271-296, jul./dez. 2007. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Ottone.pdf. Acessado em: 17 dez 2020.

PALIS, Joseph. Film Festivals, The globalization of images and post-national cinephilia. **Pennsylvania Geographer**, v. 53, n. 2, pg. 35-47, 2015.

PARENTE, André (org.). **A imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Editora 34, 1993.

PEREIRA, Luiz Otávio. Balanço de um festival - Cine PE 2007. **Cinética**, <http://www.revistacinetica.com.br/cinepe07.htm>. Acessado em: 17 dez 2020.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. **Amanhã vai ser maior: O que aconteceu com o Brasil e possíveis rotas de fuga para a crise atual**. São Paulo: Editora Planeta, 2019.

PONTES, Heloísa. **Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940 – 1968)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo: colônia**. São Paulo: Martins Fontes, 1942.

PRYSTHON, Ângela. Rearticulando a tradição: rápido panorama do audiovisual brasileiro nos anos 90. **Contracampo**, n. 7, p.65-78, 2002. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/Contracampo/article/view/17336>. Acessado em: 17 dez 2020.

_____. Transformações da crítica diante da cibercinefilia. **Celeuma**, v. 1, n. 1, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/celeuma/article/view/68021>. Acessado em: 17 dez 2020.

_____. O real e o banal no cinema pernambucano contemporâneo. In: Actas del II Congreso de Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, AsAECA, Buenos

Aires, 2010. Disponível em: http://www.asaeca.org/aactas/prysthon_angela.pdf. Acessado em: 17 dez 2020.

_____. Paisagens em desaparecimento. Cinema em Pernambuco e a relação com o espaço. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação** (e-Compós). Brasília, v.20, n.1, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1348>. Acessado em: 17 dez 2020.

RAMOS, Alcides Freire. Apontamentos em torno do cinema brasileiro da década de 1990. **Nuevo Mundo/Mundos Nuevos**, Débats, 23 jan 2007. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/3378>. Acessado em: 17 dez 2020.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal**, 1968-1973: a representação em seu limite. Rio de Janeiro: EMBRAFILME/Ministério da Cultura, 1987.

_____. Mas afinal, o que sobrou do cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim. **Galáxia** (São Paulo) n.32, p.38-51, ago 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/gal/n32/1982-2553-galaxia-32-00038.pdf>. Acessado em: 17 dez 2020.

_____. A ascensão do novo jovem cinema. In: RAMOS, Fernão e SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, 2018, p. 16-115.

RAMOS, Fernão e SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). **Nova história do cinema brasileiro**. 2 vols. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

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

REIS, Francis Vogner dos; FOSTER, Lila. Configurando um panorama - a curadoria da Mostra de Tiradentes. **Cinética**, Olho no Olho, jan 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistatiradentes1.htm>. Acessado em: 17 dez 2020.

REIS, Francis Vogner dos. Retaguarda da vanguarda - Ou quando e porque defender uma postura de cinema. **Cinética**, nov 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/mostra08francis.htm>. Acessado em: 17 dez 2020.

_____. Dia 3: Surpresa nenhuma - O Bebê de Rosemary. **Cinética**, julho de 2009. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/paulinia09dia3.htm>. Acessado em: 17 dez 2020.

REZENDE FILHO, Luiz. "Brasil Brasileiro", Cinema Internacional e Resignação.... **Contracampo** n. 14, fev 2000. Disponível em: <http://www.Contracampo.com.br/13-14/brasilbrasileiro.htm>. Acessado em: 17 dez 2020.

RIBEIRO, Marcos Buccini Pio. **Trajatória do cinema de animação em Pernambuco**. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/25104>. Acessado em 17 dez 2020.

RIBEIRO, Odil Miranda. **Limite, Sudoeste e as vanguardas europeias: uma análise comparativa**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e

Linguagens, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2015. Disponível em: <https://tede.utp.br/jspui/handle/tede/1415>. Acessado em 17 dez 2020.

ROCHA, Flávio Rogério. Dinafilmes e o Cineclubismo: a distribuição alternativa de curtas-metragem durante a década de 1970 no Brasil. **Domínios da Imagem**, Londrina, ano V, n. 9, p. 83-94, novembro 2011. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/23385>. Acessado em: 17 dez 2020.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1963]

RODOWICK, David. **The virtual life of film**. Cambridge, MA, and London: Harvard University Press, 2007.

RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. **A primazia da palavra e o refúgio da memória: o cinema de Eduardo Coutinho**. 2012. 331 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284405>. Acessado em: 17 dez 2020.

ROMBES, Nicholas. **Cinema in the Digital Age**. London & New York: Wallflower Press, 2009.

RUST, Leonardo. A “terceira geração dos Annales” e o exorcismo do tempo. **BIBLOS** - Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação, v. 22, n. 1, p. 47-60, 2008. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/v/22893>. Acessado em 17 dez 2020.

SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial: das origens a nossos dias**. 2 vols. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

SALES, Michelle. Novos parâmetros para a crítica de arte no Brasil: análise sobre a recepção do filme *Vazante*. In: SALES, Michelle; CUNHA, Paulo; LEROUX, Liliane. **Cinemas pós-coloniais e periféricos**, vol. 1. – Guimarães : Nós por cá todos bem - Associação Cultural; Rio de Janeiro: Edições ICV, p. 82-99, 2019.

SALT, Barry. **Film style and technology: history and analysis**. London: Starword, 1983.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da historiografia**, Ouro Preto, v. 5, n. 8, p. 151-173, abril 2012. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/270> . Acessado em 17 dez 2020.

SARACENI, Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo: minha viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SABADIN, Celso. “No Coração do Mundo”, retrato humano e despojado de vidas sem futuro. **Planeta Tela**, 2019. Disponível em: <http://www.planetatela.com.br/critica/no-coracao-do-mundo-retrato-humano-e-despojado-de-vidas-sem-futuro/>. Acessado em 17 dez 2020.

SCHWEITZER, Ariel. Les jeunes visages du cinema brésilien. **Cahiers du Cinéma**, n. 714, sept 2015.

_____. Le cinéma brésilien à l'ère Bolsonaro. **Cahiers du Cinéma** n. 758, sept 2019.

SEVÁ, Augusto. Sonhar um sonho. **Revista do Cinema** - 8º CBC e os novos desafios do audiovisual, Edição especial, set. 2010, pg. 32-33. Disponível em: http://blogs.utopia.org.br/cbc/files/2010/09/Revista-de-Cinema_Especial-CBC.pdf. Acessado em 17 dez 2020.

SHTROMBERG, Elena. **Art systems: Brazil and the 1970s**. Austin : University of Texas Press, 2016.

SILVA, Denise Tavares da. **Vida longa ao curta**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes da Universidade de Campinas, Campinas/SP, 1999. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285095/1/Silva_DeniseTavaresda_M.pdf . Acessado em 17 dez 2020.

SILVA, Francine Nunes da. **Prática do dizer, prática do fazer: cineclubismo, imagens e política**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Santa Maria/RS: Universidade Federal de Santa Maria, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/6221>. Acessado em 17 dez 2020.

SILVA, Vanderli Maria da. **A construção da política cultural no regime militar: Concepção, diretrizes e programas (1974-1978)**. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-02072002-100601/pt-br.php> Acesso em: 17 dez 2020.

SILVEIRINHA, Patrícia. A arte vídeo. In: **Biblioteca online de Ciências da Comunicação (BOCC)**, 2005. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/silveirinha-patricia-Arte-Video.html>. Acesso em: 17 dez 2020.

SORLIN, Pierre. **Sociologie du cinéma**. Paris: Aubier Montaigne, 1977.

SOUZA, Adriana Carneiro de. **Cineclubismo no Brasil: visões de ontem e perspectivas do contemporâneo**. Trabalho de conclusão de curso (Monografia) – Curso de Graduação em Estudos de Mídia, Departamento de Estudos Culturais e Mídia. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2011.

SPOLIDORO, Gustavo. **O cineasta errante: caminhos e encontros na realização de um filme de um homem só**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUC-RS. Porto Alegre, 2013. Disponível em: <http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/5490>. Acessado em 17 dez 2020.

STORECKI, Louis. Contra a nova cinefilia. **Foco**, dez 2014/ jan 2015. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/contraanovacinefilia.htm>. Acessado em 19/12/2020.

STRINGER, Julian. Global Cities and the International Film Festival Economy In: SHIEL, Mark, and FITZMAURICE, Tony (orgs.). **Cinema and the city: film and urban societies in a global context**. Oxford: Blackwell Publishers, pp.134-144, 2001.

SWARTZ, Charles. **Understanding digital cinema: a professional handbook**. Boston: Focal Press, 2005.

TAVARES, Mirian. Cinema digital: novos suportes, mesmas histórias. **ARS**, v. 6, n.12. São Paulo, Julho/Dezembro, 2008.

TURAN, Kenneth 2002. **Sundance to Sarajevo: Film festivals and the world they made**. Los Angeles and Berkeley: University of California Press.

TZIOUMAKIS, Yannis. From the Business of Cinema to the Business of Entertainment: Hollywood Cinema at the Age of Digital Technology. In SICKELS, Robert (org.). **American cinema in the digital age**. New Haven: Praeger Press, 2010.

VALE, Marco Antônio Pereira do. **O cinema brasileiro na era das imagens eletrônicas: uma possível miscigenação entre a linguagem do cinema e do vídeo nos filmes de Guel Arraes**. São Paulo, 2005, 120p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

VALENTE, Eduardo. Fé e Santo Forte e as caras do documentário brasileiro. **Contracampo** n. 14, fev 2000 (a). Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/13-14/santoforteeefe.htm>. Acessado em 17 dez 2020.

_____. Afinal, para que serve o crítico? **Contracampo**, n. 24, dez 2000 (b). Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/24/critica.htm>. Acessado em 17 dez 2020.

_____. Estudos de caso - em busca da definição de uma patologia. **Contracampo**, n. 24, dez 2000 (c). Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/24/estudosdecaso.htm>. Acessado em 17 dez 2020.

_____. Diário de Cannes II. **Contracampo**, n. 71, mai 2005. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/71/cannes2.htm>. Acessado em 17 dez 2020.

_____. Onde estão as alternativas? **Cinética**, 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/alternativas2006.htm>. Acessado em 17 dez 2020.

_____. Paris, hoje? **Cinética**, jun jul 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/blocojunhojulho07.htm>. Acessado em 17 dez 2020.

_____. Dores da maioria. **Cinética**, set 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/festcurtas2007panorama.htm>. Acessado em 17 dez 2020.

VALENTE, Eduardo e KOGAN, Lis. O que é o Novíssimo Cinema Brasileiro?. In: **Novíssimo Cinema Brasileiro**, 20 jul 2009. Disponível em: http://novissimocinemabrasileiro.blogspot.com/2009/07/sessao-inaugural_19.html. Acessado em 17 dez 2020.

VALENTE, Eduardo et alii. Carta de fundação da *Semana dos Realizadores*. **Semana dos Realizadores**, 10 set 2009. Disponível em: http://semanadosrealizadores2009.blogspot.com.br/2009/09/carta-de-fundacao-da-semanados_10.html. Acessado em 17 dez 2020.

VALLEJO, Aida Vallejo. Festivales cinematográficos: en el punto de mira de la historiografía fílmica. **Secuencias**. n. 39, primer semestre 2014. Disponível em: <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5838>. Acessado em 17 dez 2020.

VASCONCELOS, José Antonio. A história e a sedução da narrativa. **Uniandrade**, v.11, n.02, jul-dez 2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/277632796_A_Historia_e_a_Seducao_da_Narrativa. Acessado em 17 dez 2020.

VEIGA, Roberta; MAIA, Carla; GUIMARÃES, Victor (Orgs.). **Limiar e partilha: uma experiência com filmes brasileiros**. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2015. Disponível em: <https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/novo/wp-content/uploads/2019/08/Limiar-e-Partilha.pdf>. Acessado em 17 dez 2020.

VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

VIEIRA, João Luiz e RICH, B. Ruby. The new aesthetics of discovery and emergency in the new Brazilian cinema. **Film Quarterly**, Winter 2020, vol 74 (2). Disponível em: <https://filmquarterly.org/2020/12/10/the-new-aesthetics-of-discovery-and-emergency-in-the-new-brazilian-cinema>. Acessado em: 17 dez 2020.

WEIS, Elisabeth, BELTON, John. **Film sound: theory and practice**. New York: Columbia University Press, 1985.

WHEELER, Paul. **High Definition Cinematography**. Oxford: Focal Press/ Elsevier, 2nd edition, 2007.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: Edusp, 1994

_____. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

_____. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell**. Petrópolis: Vozes, 2011 [1958].

_____. O Círculo de Bloomsbury. In: _____. **Cultura e materialismo**. São Paulo: UNESP, 2011 [1980].

WILLIS, Holly. **New digital cinema: reinventing the moving image**. London: Wallflower Press, 2005.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência, São Paulo: Paz e Terra, 1977.

XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel. **O desafio do cinema**: a política do estado e a política dos autores. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ZANIN, Luiz. **Cinema de novo**: um banho crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. Filmes em Tiradentes. **O Estado de São Paulo**, Blogs – Luiz Zanin, 26 jan 2007 a. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/filmes-em-tiradentes/>. Acessado em 17 dez 2020.

_____. Tiradentes: entre o popular e o experimental. **O Estado de São Paulo**, Caderno 2, 30 jan 2007 b. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/tiradentes-entre-o-popular-e-o-experimen/>. Acessado em 17 dez 2020.

_____. Jovem guarda no *Festival de Brasília*. **O Estado de São Paulo**, 23 nov 2007. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/jovem-guarda-no-festival-de-brasilia/>. Acessado em 17 dez 2020.

_____. Saem selecionados para o *Festival de Brasília* 2014. **O Estado de São Paulo**, 31 jul 2014 a <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/saem-selecionados-para-o-festival-de-brasilia-2014/>. Acessado em 17 dez 2020.

_____. Branco Sai, Preto Fica ganha o *Festival de Brasília*. **O Estado de São Paulo**, 24 set 2014 b. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/branco-sai-preto-fica-ganha-o-festival-de-brasilia/>. Acessado em 17 dez 2020.

_____. Algumas palavras finais sobre o *Festival de Brasília* de 2014. **O Estado de São Paulo**, 24 set 2014 c. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/algumas-palavras-finais-sobre-o-festival-de-brasilia-de-2014/>. Acessado em 17 dez 2020.