



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

ANA ELISABETE FREITAS JAGUARIBE

**“OS INCOMPREENDIDOS”: AS NOVAS PRÁTICAS E POÉTICAS DO
AUDIOVISUAL DO CEARÁ, A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DO ALUMBRAMENTO**

**FORTALEZA – CEARÁ
2017**

ANA ELISABETE FREITAS JAGUARIBE

**“OS INCOMPREENDIDOS”: AS NOVAS PRÁTICAS E POÉTICAS DO
AUDIOVISUAL DO CEARÁ, A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DO ALUMBRAMENTO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Sociologia.

Orientadora: Profa. Dra. Irlys Alencar Firmo Barreira.

**FORTALEZA - CEARÁ
2017**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

J23" Jaguaribe, Ana Elisabete Freitas.

"Os incompreendidos" : as novas práticas e poéticas do audiovisual do Ceará, a partir da
experiência do Alumbramento. / Ana Elisabete Freitas Jaguaribe. – 2017.
196 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa
de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2017.
Orientação: Profa. Dra. Irlys Alencar Firmo Barreira.

1. Cinema e sociedade. 2. Cinema cearense. 3. Coletivo Alumbramento. I. Título.

CDD 301

ANA ELISABETE FREITAS JAGUARIBE

**“OS INCOMPREENDIDOS”: AS NOVAS PRÁTICAS E POÉTICAS DO
AUDIOVISUAL DO CEARÁ, A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DO ALUMBRAMENTO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Sociologia.

Orientadora: Profa. Dra. Irlys Alencar Firmo Barreira.

Aprovada em: ____ / ____ / ____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Irlys Alencar Firmo Barreira (orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Júlia Maria Pereira de Miranda Henrique
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Kadma Marques Rodrigues
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Profa. Dra. Grace Trocolli
Universidade de Fortaleza (UNIFOR)

À presidente Dilma Rousseff, afastada da presidência da
República do Brasil, em 2016, por um golpe parlamentar.

Em nome de Dilma Rousseff, ofereço este trabalho a todas as mulheres do país,
vítimas diárias dos mais bárbaros e odientes atos de violência (física e simbólica),
patrocinados por uma cultura machista e misógina que marcam a história do país.

AGRADECIMENTOS

Estamos no ano de 2017. No Brasil, os números mostram que uma em cada três mulheres sofreram algum tipo de violência em 2016. No Ceará, houve um aumento de 45% do total de mulheres assassinadas até abril de 2017, em relação ao mesmo período de 2016. O Brasil é também o país que mais mata a população LGBT (lésbicas, gays, bissexuais e transexuais). Em 2016, foram 347 casos de mortes por homofobia. Assassinato é a principal causa de morte da população jovem de 15 a 29 anos no Brasil, com um crescimento de 17,2% da taxa de homicídios nesta faixa etária entre os anos de 2005 a 2015.

Esse trabalho de tese foi desenvolvido nesse contexto nacional de violência, cujas principais vítimas integram as populações tradicionalmente fragilizadas do Brasil. É uma tragédia que revela um país historicamente ancorado numa radical cultura de desigualdades sociais. Mas revela também a capacidade de sobrevivência do povo brasileiro.

Meus agradecimentos são para as mulheres, comunidade LGBT e jovens brasileiros que nos ensinam diariamente as artes da sobrevivência. Meus agradecimentos mais próximos e pessoais são para as mulheres que estiveram comigo nessa trajetória: minha orientadora Irlys Barreira; minhas amigas de todas as horas: Carla Escóssia (minha irmã do coração, que me faz menos dura), Maninha Morais, Ana Quezado, Simone Lima, Beatriz Lindenberg; minhas irmãs: Francisca Marta, Vicência Maria e Eleonora; minhas sobrinhas: Anna Myrna, Natasha, Diana, Clara e Mirian. Minha nora querida Fabienne Socin. Minhas companheiras de trabalho que são muitas e que estão comigo na aventura do Porto Iracema das Artes e da Universidade de Fortaleza. E as outras tantas mulheres da ‘pedra dura’ deste mundo afora.

Agradeço a duas exceções masculinas: ao Davi Jaguaribe, meu filho, um homem de coração feminino, que não suporta violência, e que sempre me acalma com seu riso aberto. Ao meu irmão Raimundo Jaguaribe, que nos deixou de forma tão breve, no início de 2017. Agradeço pelos dias que convivemos juntos.

Por fim, agradeço a Ilná Escóssia, minha prima querida, irmã de coração, que também nos deixou de forma breve, em 2016. Ela me ensinou a resistir com grandeza.

RESUMO

Esta pesquisa investiga o cinema no Ceará, com os objetivos de compreender as novas práticas e poéticas que se instauram no campo audiovisual cearense e qual a suas contribuições para a produção nacional de cinema. O objeto de investigação é o coletivo *Alumbramento*, grupo de jovens realizadores que emergem no cenário cultural do país em 2006, no âmbito do movimento de renovação, nomeado como o 'novíssimo cinema brasileiro' e/ou 'cinema de garagem'. A investigação trabalha a relação cinema e sociedade, num diálogo com os referenciais teóricos de Pierre Bourdieu e Raymond Williams, filiando-se assim a uma perspectiva sociológica que considera as práticas culturais como formas materiais e simbólicas.

Palavras-chave: Cinema e sociedade; Cinema cearense; Coletivo Alumbramento.

ABSTRACT

This research investigates the cinema in Ceará, with the objectives of understanding the new practices and poetics that are established in the cearense audiovisual field and what are their contributions to the national cinema production. The object of research is the coletivo *Alumbramento*, a group of young directors who emerge in the cultural scene of the country in 2006, within the scope of the renovation movement, named as the 'new Brazilian cinema' and / or 'garage cinema'. The research works the relation cinema and society, in a dialogue with the theoretical references of Pierre Bourdieu and Raymond Williams, thus joining to a sociological perspective that considers the cultural practices as material and symbolic forms.

Key words: Cinema and society; Cearense cinema; Coletivo Alumbramento.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: O ENCONTRO COM O CINEMA.....	08
2 O CAMPO AUDIOVISUAL NO CEARÁ.....	19
2.1 A sociologia e a arte.....	21
2.2 Sociologia da cultura no Brasil.....	24
2.3 As tramas da oposição.....	27
2.4 A ideia de indústria como tradição do campo.....	35
2.5 A constituição de uma cultura cinematográfica no Ceará.....	37
2.6 Contextos de produção	43
2.7 Os jovens do Cariri	44
2.8 A ideia do polo de cinema.....	49
2.9 Situando o <i>Alumbramento</i>.....	56
2.10 A reflexão sobre os coletivos.....	58
3 CINEMA E AS ARTES DO FAZER COLETIVO.....	62
3.1 O cinema da invenção coletiva.....	70
3.2 A ideia de grupo no cinema moderno	77
3.3 O cinema moderno no Brasil.....	80
3.4 A ideia de grupo no cinema contemporâneo.....	87
4. OS MODOS DE FAZER DO ALUMBRAMENTO.....	92
4.1 A amizade e o fazer coletivo como capitais simbólicos.....	95
4.2 O mantra da amizade.....	105
4.3 Arte e vida no coletivo.....	109
4.4 Sabiaguaba: o lugar da utopia	118
4.5 O <i>ethos</i> alumbrado.....	125
5 POÉTICAS DO ALUMBRAMENTO.....	133
5.1 Os rumos da autoria	144
5.2 O diálogo com o público.....	149
5.3 Os ciclos de consagração.....	154
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	166
Referências.....	182

1 INTRODUÇÃO: O ENCONTRO COM O CINEMA

Costumo dizer que entrei no cinema pela porta dos fundos. Essa afirmação não é metafórica. É literal. Cresci num enorme casarão no interior do Ceará em que uma parede conjugada ligava a parte de trás da casa à única sala de cinema de Jaguaruana. Para ir ao cinema, bastava sair pela porta dos fundos e entrar no vizinho *Cine Teatro Ideal*, gerenciado com mãos de ferro pela primeira irmã do meu pai, que, por causa de sua longevidade, deixou de ser tia e, com o passar dos tempos, virou avó de uma penca de sobrinhos.

Meus primeiros contatos com o cinema foram marcados por essa proximidade espacial. Assim, antes das imagens chegarem a mim, foram os sons dos gritos de Tarzan, os tiroteios de velhos *westerns* e o rock de Elvis Presley que construíram meu repertório cinematográfico. Na casa do lado, eu imaginei um mundo fantástico, a partir dos ruídos que me atrasavam o sono, numa época em que a minha ida ao cinema ainda não estava autorizada por causa da forte disciplina materna. O cinema chegou a mim, portanto, através do que se costuma nomear de *extrafílmico*, tudo aquilo que cerca a experiência do cinema, mas que não aparece na tela.

Numa época em que televisão ainda não havia chegado na praça principal, o cinema funcionava como uma espécie de um relógio do tempo, criando rotinas sociais que quebravam a monotonia do sertão. A chegada das latas dos filmes agitava a cidade a partir das 18 horas. Uma rodoviária improvisada numa casa de esquina, a agência – como chamávamos – localizava-se em frente ao casarão dos meus pais, virando o ponto de convergência das pessoas a partir desse horário. Os velhos ônibus da Expresso Vale do Jaguaribe tinham o atraso como hora, sempre estacionando na parada final, com muitos minutos a mais do tempo previsto, o que só aumentava as dúvidas sobre a confirmação das sessões de cinema da noite. Com uma programação recheada de velhos filmes da indústria americana de cinema e das ingênuas chanchadas brasileiras, o *Cine Teatro Ideal* (que nunca funcionou como teatro, vale lembrar) foi o principal formador de novos repertórios culturais da

cidade, mesmo que com um atraso de no mínimo dez anos em relação a centros urbanos mais desenvolvidos. Lembro que, enquanto o mundo já enlouquecia com os *Beatles*, os jovens de Jagaruana estavam em contato com o *rock* de Elvis Presley. Claro, eu só me dei conta desse descompasso de tempo anos depois, quando parti para Fortaleza e me deparei com outras referências culturais.

Boca de ouro foi o primeiro filme brasileiro que me tomou do ilusionismo¹ do cinema clássico americano. Um mês antes da data de exibição, o autofalante do *Cine Teatro* passou a anunciar a data de estreia do filme. Naquele momento, o que mais seduziu da divulgação intensa foi que o longa-metragem era proibido para menores de 18 anos. Falava-se de cenas de nus explícitos e violência, raridade na programação do cinema da cidade. As informações sobre o filme chegaram à minha casa com uma forte dose de exagero, o que me tirou qualquer possibilidade autorizada de assisti-lo. Mas o clima estabelecido na cidade não me deixou dúvidas. Entrei e me mantive escondida na sala. Mas, quando a exibição já ia pela metade, fui surpreendida com uma luz na minha cara. Minha tia Sinhazinha - que, além de proprietária da sala, fazia as vezes de lanterninha - interditou minha ousadia e me arrastou da sala. O fato repercutiu dias na pequena cidade. Anos depois, conheci o diretor do filme, o cineasta Nelson Pereira dos Santos, a quem relatei o ocorrido, entre gargalhadas, num dos inúmeros encontros que a vida me favoreceu com cineastas de uma geração que construiu as narrativas de fundação do que se legitimou como cinema brasileiro².

A exemplo de *Boca de Ouro*, outros filmes foram protagonistas de histórias engraçadíssimas em Jagaruana. Como as cópias das películas chegavam, na maioria das vezes, em péssimo estado de conservação, era comum a fita quebrar no meio da exibição. A luz voltava à sala, enquanto o projecionista fazia as emendas necessárias. Nesse processo, sumiam-se cenas inteiras. O filme retornava sem o

¹ Ilusionismo: o efeito de ilusão do real, produzido pelo sistema de montagem do cinema clássico americano.

² Refiro-me aqui à geração do *Cinema Novo*, que, a partir dos anos 60, revolucionou a estética do cinema brasileiro, em sintonia com as vanguardas modernas da Europa, como o *neorealismo* e a *nouvelle vague*.

fechamento das sequências anteriores, prejudicando muitas vezes a compreensão das narrativas. E aí a sala de cinema virava uma loucura: gritos, risadaria, restituição do dinheiro dos ingressos. Enfim, o filme gerava outros filmes, estendendo a experiência para outras esferas da vida social da cidade.

O movimento da cidade, o autofalante agendando a rotina dos moradores, a performance da minha tia no controle da bilheteria, da projeção, da venda de pipoca e da minha própria vida de espectadora, as referências de outras culturas se incorporando nos hábitos da cidade. A dimensão social do cinema tornou-se, portanto, a minha primeira experiência cinematográfica, numa percepção objetiva de que a cultura não é uma parte extraordinária da vida social, mas integra a vida cotidiana.

Optei por iniciar esta introdução com esses relatos prosaicos por duas razões. Em primeiro lugar, como exercício de significação pessoal deste processo a que dediquei minha atenção nestes últimos anos. Em que medida o cinema agendou minha vida até se transformar em objeto de uma tese de doutorado, considerando toda a complexidade que envolve esta definição? Mergulhei num verdadeiro *flashback*, para usar os termos da gramática cinematográfica. Nas memórias que me vieram, recuperei pontos de virada pessoal radicalmente ligados ao cinema. Lembrei-me, por exemplo, de um segundo filme que me causou, em outros termos, o impacto que anos atrás o *Boca de Ouro* proporcionara.

Ainda na ditadura militar, em plena reunião proibida da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), em 1978, em São Paulo, assisti, de forma clandestina, *Iracema – uma transa Amazônica*, filme dirigido por Jorge Bodanski e Orlando Senna. Numa sala superlotada, imagens impactantes de um país vítima de uma lógica de desenvolvimento que atravessou a grande floresta, em nome de um projeto modernizante do regime militar instaurado em 1964 no Brasil. Naquela sala apertada no campus da Universidade de São Paulo (USP), as imagens realistas de Bodanski e de Senna antecipavam a denúncia ecológica, que se instauraria no país somente no decorrer dos anos de 1980. Uma experiência estética definitiva.

Depois de alguns anos na prática jornalística, entrei no campo da gestão cultural, com atuação na área do cinema. É aqui que os pontos da narrativa pessoal se encontram. Na coordenação de programas públicos de desenvolvimento do audiovisual, nas esferas estadual e federal, conheci e/ou trabalhei com Nelson Pereira dos Santos, Orlando Senna, Maurice Capovilla, Cacá Diegues e outros artistas, cujas obras constituíram o cinema moderno brasileiro e são consideradas chaves para compreensão da cultura nacional (XAVIER, 2012). A partir desse encontro, acontecido nos anos de 1990, o cinema entrou definitivamente na minha vida, ocupando um lugar central na atuação profissional, nos meus interesses acadêmicos e nas minhas práticas de fruição estética.

A segunda razão que justifica os relatos prosaicos da abertura desta introdução é inscrever este estudo de doutorado, na perspectiva de uma sociologia que comprehende a cultura enquanto uma *prática comum ou ordinária*, como um modo de vida em condições de igualdade de existência com o mundo das artes (WILLIAMS, 1992). Neste texto introdutório, relatar o entrelaçamento entre o cinema e a vida cotidiana funciona também como estratégia narrativa para reforçar a opção por um referencial teórico que considera o sentido ampliado do termo *cultura*, entendendo que as práticas culturais são, ao mesmo tempo, formas materiais e formas simbólicas.

A perspectiva de Raymond Williams (1992) inspirou esta pesquisa de doutoramento, num diálogo com o que se costumou chamar de “terceira geração dos sociólogos da arte”, a qual superou os tradicionais estudos que consideravam a arte e a sociedade como esferas distintas; ou que consideravam a arte como reflexo do social (subordinada aos contextos econômicos, sociais, institucional). Essa geração passou a refletir sobre a arte como sociedade, atentando ao meio em que se dá a arte, aos seus autores, às suas interações, como também à estruturação interna da obra. A arte é uma forma, entre outras, de atividade social, possuindo suas próprias características (HEINICH, 2008, p. 63). Nesse registro, foi importante a revisão dos debates teóricos que marcaram os processos de constituição da Sociologia da Cultura, enquanto disciplina, propósito que desenvolvi no Capítulo 1.

Esta tese investiga o cinema³ no Ceará, com os objetivos de compreender os processos geradores das novas práticas e poéticas que se instauraram no campo audiovisual cearense, a partir do *Coletivo Alumbramento*, um grupo de jovens realizadores que emergiu no cenário cultural do país em 2006. A experiência do grupo dialoga com o movimento nacional de coletivos audiovisuais, que contestam a forma mais tradicional de fazer cinema no Brasil, configurando, assim, um novo cenário de produção no país. Esses jovens cineastas gestaram novas práticas coletivas de produção que questionam os parâmetros da realização cinematográfica do Brasil, inspirada no modelo americano e no discurso de industrialização que historicamente conduziram as políticas públicas de fomento do setor.

As primeiras informações sobre o coletivo *Alumbramento* chegaram a mim no período em que eu morava em Brasília, entre 2004 e 2007. Naquele momento, eu ocupava a chefia-de-gabinete da Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura (SAV), na gestão do ministro Gilberto Gil. Para esse órgão, convergiam parte das questões relacionadas às políticas do campo audiovisual do Brasil. Em 2007, as polêmicas⁴ em torno do primeiro filme do grupo, *Sábado à noite* (Direção: Ivo Lopes, 2007), tensionaram as rotinas dos trabalhos, porque foram interpelações que questionaram o processo de seleção do Programa DOCTV, projeto desenvolvido pela SAV, no âmbito do qual o filme fora financiado. A narrativa do filme provocou estranheza no padrão de recepção do campo audiovisual cearense. Na ocasião, procurei ver o filme e entendi que o *Sábado à noite* reunia elementos de uma nova perspectiva de cinema no Ceará.

Na busca por maiores informações sobre os realizadores do filme, deparei-me com outras questões que, no ano anterior, 2006, também tinham chegado à Secretaria do Audiovisual. Refiro-me aqui à ocupação da Vila das Artes, escola de artes da Secretaria de Cultura de Fortaleza. Alunos, professores e artistas

3 No âmbito desta tese, o termo *cinema* será usado alternadamente com o termo *audiovisual*. Ambos significam a mesma coisa, ou seja: uma experiência que não se localiza apenas no objeto filme nem nos profissionais mais diretamente envolvidos na feitura, mas num conjunto de operações das ordens material e simbólica, que inclui uma série de agentes, instituições, modos de fazer. Portanto, não há diferença conceitual entre os dois termos.

4 Discuto a polêmica no Capítulo 4.

da cidade manifestaram-se contra os atrasos nas obras da escola, que provocaram grande instabilidade no campo cultural. Eles buscaram, no contato com o Ministério da Cultura, uma possibilidade de mediação com a então prefeita de Fortaleza, Luizianne Lins. Naquele episódio, estavam os jovens da primeira turma da Escola de Realização Audiovisual da Vila das Artes, que, posteriormente, comporiam o *Alumbramento* em sua segunda fase. O coletivo, portanto, foi formado no combate.

A experimentação de linguagem e a recusa ao padrão de cinema industrial conduziu a trajetória do grupo, que em 2016 completou dez anos de existência. Um dos primeiros curtas-metragens do coletivo, *Vida longa ao cinema cearense*, expressa bem esse espírito de recusa ao cinema estabelecido no campo audiovisual do Ceará. A seguir, recupero rapidamente o filme para situar, nesta introdução, o posicionamento do grupo, que ganhou visibilidade nacional logo nos primeiros longas-metragens.

*Curiosidade.
Conselho aos jovens.
Curiosidade. (Ezra Pound)*

A citação acima abre o curta-metragem *Vida longa ao cinema cearense*, dirigido pelos irmãos Luiz e Ricardo Pretti e lançado em 2008. No final, antes da apresentação dos créditos da equipe, aparece uma dedicatória: o filme é “dedicado ao jovem cineasta filipino Raya Martin”. O trabalho não foi o primeiro da cinematografia do coletivo *Alumbramento*, que entrou na cena criativa com o longa *Sábado à noite* (2007). Entendemos, no entanto, que esse pequeno vídeo de 11 minutos reúne uma série de elementos que, naquele momento, indicavam uma nova configuração do campo audiovisual do Ceará, com referências que tensionaram uma tradição cinematográfica, baseada em conexões regionalistas, representantes de uma certa “cearense” e que se traduziu nas abordagens de temáticas sobre religiosidade, messianismo, cangaço e cultura popular.

A citação a Ezra Pound, a direção conduzida por dois cariocas tematizando o cinema cearense e a dedicação final ao jovem cinema filipino, são

elementos de um repertório globalizado, que indicam um novo *ethos* em torno do qual se articulam os novos realizadores do cinema no Ceará. Aqui, acentuamos que há uma mudança nas condições de pertencimento. Não se fala mais em “cinema cearense”, mas em “cinema realizado no Ceará”, que dialoga com as experiências nacional e internacional, em vários aspectos: nos modos de fazer; nas temáticas abordadas e, muito especialmente, na consciência da relação que o cinema estabeleceu com as outras artes.

O curta *Vida longa ao cinema cearense* flagra o início do embate entre os novos e os velhos agentes do campo audiovisual cearense, nos termos trabalhados por Pierre Bourdieu (2011a, p. 50) como um espaço de lutas e de disputas por posições de mando e de distinção. No filme, um grupo de amigos tenta aprovar um roteiro numa produtora de nome sugestivo - *Cangaço Filmes* -, numa clara alusão ao cinema dito “estabelecido” no campo audiovisual do Ceará. Na cena interna, um grupo de quatro representantes da produtora analisam o roteiro do jovem cineasta para, em seguida, desaprovarem. Os representantes da *Cangaço Filmes* estão vestidos com roupas que sugerem uma estranha representação étnica: um índio, um cangaceiro, um lutador de *kung-fu* e um empresário engravatado.

Os quatro agridem o jovem cineasta que, em seguida, junta-se aos seus amigos e seguem num longo percurso noturno pelas ruas do centro de Fortaleza. Um detalhe cênico faz o contraponto com a caracterização dos personagens que, no caso, representam o cinema “oficial” cearense: os jovens realizadores vestem uma roupa fantasia, com cabeças de animais dos personagens da Disney. O personagem que dialoga com a *Cangaço Filmes* tem a cabeça do *Mickey mouse*. A recusa do roteiro, no entanto, não interdita o desejo de filmar do grupo: eles saem filmando pelas ruas de Fortaleza, com uma pequena câmera, num ritual de encontro com a cidade, que se tornará recorrente nos filmes do coletivo. Ao saírem da produtora oficial, antes da caminhada, os jovens abandonam no chão as fantasias infantis, como se marcassem ali um rito de iniciação ao mundo adulto do cinema.

O jovem cineasta filipino Raya Martin, a quem o filme é dedicado, realizou em 2007 o curta-metragem *Vida longa ao cinema filipino!*, que narra uma história de

sentido próximo ao da história que conta o filme do *Alumbramento*. Também nas Filipinas, um jovem cineasta reage ao cinema estabelecido, num ato de violência que acaba por matar uma rica empresária que controla a indústria de cinema do país. É uma sátira ao poder estabelecido no cinema filipino, que, para abrir lugar para os novos, demanda um ato de violência. Depois de assassinada, a empresária tem seu corpo queimado, e suas cinzas são colocadas dentro de uma lata de filme.

As duas narrativas dialogam no ato simbólico de matar o velho para proporcionar a existência de um outro, novo, num desespero visceral de fazer cinema. No *Longa vida ao cinema cearense*, o grupo de amigos caminha pelas ruas da cidade, com uma câmera na mão, materializando, com o gesto, o desejo que, segundo eles, dá sentido à vida: fazer filmes. “*Sem os nossos filmes não somos nada*”⁵. Podemos considerar esse pequeno curta como uma espécie de manifesto que sinaliza a proposta política estética que, nos anos seguintes, se desenvolveria em torno de uma ação entre amigos. Em 2008, o curta captou os primeiros ensaios da experiência do grupo, ainda num momento de mais indefinições do que de certezas.

É a experiência desse cinema referido anteriormente que procuramos compreender neste trabalho de doutoramento nomeado de “*Os Incompreendidos*” - *as novas práticas e poéticas do cinema do Ceará, a partir da experiência do Alumbramento*. A intenção de tomar como referência o filme de estreia de François Truffaut⁶ para nomear este trabalho não foi a de comparar o *cinema alumbrado*⁷ com a vanguarda francesa, mas de reter como inspiração a desobediência e inquietação que contaminam a saga do personagem principal Antoine Doinel, um adolescente vivido por Jean Pierre Léaud, em sua primeira atuação no cinema. De alguma maneira, eu vejo o cinema do *Alumbramento* através de Antoine, o personagem de

5 Referido no texto de apresentação do grupo, no site do *Alumbramento*.

6 Os *incompreendidos*, lançado em 1959, inaugura a *nouvelle vague*, o movimento que inicia o cinema moderno francês.

7 O *Alumbramento* aparece às vezes com o termo adjetivado, *alumbrado*, no âmbito deste trabalho, repetindo uma referência que circula nas conversas sobre o grupo.

Truffaut, desajeitado, inadequado, que não encontra abrigo no cenário estabelecido do cinema.

A trama de *Os incompreendidos* acompanha um adolescente que, para fugir da opressão da família e da escola, vagueia pelas ruas de Paris, numa jornada de pequenas transgressões, num ato de liberdade. A sala de cinema é um dos lugares que ele escolhe como abrigo. Na cena final do filme, Antoine foge de uma reformatório, em direção à praia. Um longo plano-sequência⁸ acompanha a fuga de Antoine, até que ele chega no mar, brinca com a água e vira-se para a câmera, encarando o espectador. A imagem congela. Numa licença poética, para os interesses deste trabalho, o gesto do personagem configura o espírito do *cinema alumbrado*: o cinema de jornadas, que desafia o público, com pequenas transgressões.

Esta pesquisa construiu um diálogo entre os pensamentos de Pierre Bourdieu e Raymond Williams, no processo de compreensão da experiência do *Alumbramento*, abordando especialmente os conceitos de *campo* e *habitus*, *formações culturais* e *estrutura de sentimentos*. As perspectivas dos dois teóricos nos alimentaram na lida com as férteis interpelações do objeto, num contexto de poucas referências conceituais para compreensão dos coletivos artísticos. Nossa investigação considerou a experiência do *Alumbramento*, no contexto de enfrentamentos simbólicos do processo de inserção do coletivo no audiovisual do Ceará.

Nesse sentido, adotamos o conceito de *campo* (BOURDIEU, 2011a, p. 50), um espaço que é, ao mesmo tempo, um lugar de força, cuja necessidade se impõe aos agentes que nele se encontram envolvidos; e de lutas, no interior do qual os agentes se enfrentam, com meios e fins diferenciados, conforme sua posição na estrutura do campo de forças, contribuindo, assim, para a conservação ou a

⁸ Plano-sequência: como o termo indica, é um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência. Mas a definição é polêmica, como observa AUMONT; MARIE (2003).

transformação da sua estrutura. Na análise das práticas, dos valores e das representações do coletivo *Alumbramento*, apoiamo-nos nos conceitos de *habitus* (Pierre Bourdieu) e *estrutura de sentimento* (Raymond Williams). Os conceitos, com nomeações diferentes – *disposições* e *sentidos*, respectivamente – referem-se a elementos conformadores de uma matriz de ação. Bourdieu prioriza a ideia de permanência desses elementos (as disposições), enquanto Williams observa o que destoa, as emergências que se colocam em oposição à cultura hegemônica.

O diálogo entre os dois conceitos nos ofereceu possibilidades mais amplas de compreensão das práticas do *Alumbramento*, cuja investigação identificou permanências e sinais de mudanças, no processo de inserção do coletivo no campo audiovisual do Ceará. As estratégicas utilizadas pelo grupo indicam apropriações de um certo imaginário do campo maior das artes, além do uso simbólico dos elementos de um *ethos* configurado nos termos de uma amizade idílica. Compreendemos que o lugar de distinção conquistado pelo coletivo no campo audiovisual do país está ancorado no competente/consciente manuseio desses elementos simbólicos.

As considerações que desenvolvemos nesta tese ancoraram-se ainda na ideia de que, no mercado dos bens simbólicos, o conjunto de práticas e representações de um determinado grupo está diretamente relacionado ao posicionamento que ele ocupa no interior do seu contexto específico de interação. Nesse sentido, este trabalho mobiliza a contribuição teórica de Pierre Bourdieu (2011c), com o objetivo de compreender o projeto artístico do coletivo *Alumbramento*, a partir da análise das práticas e poéticas⁹ do grupo, situando-o no que o sociólogo francês definiu como *polo de produção erudita*, no grande sistema de produção simbólica. Caracterizado por uma produção limitada e destinada a um público *culto*¹⁰, esse campo funciona em oposição ao *polo da indústria cultural*, especialmente organizado com vistas à produção de bens culturais para um público amplo, não produtor de bens culturais.

9 Do grego *poiein*, no sentido de criar, inventar, gerar.

10 Nos termos de Pierre Bourdieu, um público com capital cultural capaz de se apropriar da referida produção, um público de produtores culturais (BOURDIEU, 2011c).

Esta tese está organizada em quatro capítulos. O primeiro capítulo, *O campo audiovisual no Ceará*, aborda a trajetória da disciplina Sociologia da Cultura, ao mesmo tempo que assinala os diálogos conceituais entre as matrizes teóricas de Pierre Bourdieu e Raymond Williams, que orientaram a reflexão deste trabalho. Discutimos também o cinema no Ceará, no âmbito do campo audiovisual brasileiro, situando a trajetória do *Alumbramento* nos espaços possíveis desse contexto.

O capítulo 2, *Cinema e as artes do fazer coletivo*, situa o debate das práticas coletivas no campo maior das artes, localizando a realização cinematográfica como elemento constituinte dessa tradição. Detalhamos nesse capítulo os grupos de cineastas que marcaram a cultura moderna, com suas propostas e práticas transgressoras que repercutem até hoje no fazer cinematográfico.

O terceiro capítulo, *Os modos de fazer do Alumbramento*, reúne as reflexões sobre o grupo de realizadores sobre o qual a pesquisa se debruçou, abordando especialmente a constituição do *ethos* do grupo, ancorado na ideia de uma amizade idílica entre os integrantes do coletivo. Nesse capítulo, também identificamos as estratégias utilizadas pelo coletivo no processo da constituição do capital simbólico do grupo, que foi decisivo nas lutas de distinção travadas no âmbito do campo audiovisual do Ceará.

No quarto e último capítulo da tese, *Poéticas alumbradas*, fazemos uma discussão sobre as poéticas do *Alumbramento*, observando questões relacionadas com a experiência do set, a ideia da autoria coletiva, o diálogo com o público e os sistemas de consagração e reprodução, instaurados a partir da experiência criativa dos coletivos de audiovisual no país.

2 O CAMPO AUDIOVISUAL NO CEARÁ

A elaboração teórica em sociologia precisa ser paulatinamente desenvolvida sob uma constante crítica sobre si mesma, ou seja, por um método reflexivo, que permita colocar em evidência os processos de sistematização e construção do modelo teórico pelo qual se busca compreender os *fenômenos sociais investigados* (BOURDIEU, 2001, p. 17-58).

Inicio este capítulo, com um trecho resumo sobre a reflexão desenvolvida por Pierre Bourdieu, que integra a coletânea de textos de *O Poder Simbólico* (2001). Assim, repito um hábito que se alastrou na escrita acadêmica feito um mantra: o de iniciar os capítulos com uma citação. Um gesto que sempre me intrigou, apesar de repeti-lo. Qual o sentido das recorrentes citações nos cabeçalhos dos textos acadêmicos? Sempre penso que funciona como um dispositivo para acionar algum tipo de ação reflexiva. Há muito pouco tempo, me dei conta de que – no meu caso – funciona para marcar os desafios que se apresentam com mais intensidade no percurso de formulação teórica.

O desafio que o objeto deste trabalho impõe é o de construir articulações conceituais, com vistas a trabalhar com um quadro teórico capaz de dar conta de um objeto muito pouco considerado no âmbito da Sociologia, no caso, o cinema. Assim como as outras artes - especialmente as relacionadas com a chamada *indústria cultural*, nos termos de Adorno e Horkheimer (1985) - o cinema sempre ocupou as margens do pensamento social, constituindo-se em interesse de investigação só muito recentemente, no cenário de crise conceitual da virada dos anos de 1960, que introduziu novos interesses de investigação no âmbito da ciência ocidental.

Tentarei recuperar um pouco a trajetória da disciplina à qual estão articuladas as reflexões sociológicas que têm o cinema como objeto, arriscando-me na propositura de que a crise do saber moderno criou condições especiais para o seu reconhecimento acadêmico. A Sociologia da Arte ou Sociologia da Cultura¹¹

11 A nomeação varia de acordo com tendências acadêmicas: o primeiro caso (Sociologia da Arte) é próprio do pensamento francês, enquanto a Sociologia da Cultura tem uma tradição britânica.

busca um lugar de distinção enquanto disciplina, no âmbito de uma Sociologia que enfrenta um esgotamento epistemológico, provocado pela nomeada crise dos paradigmas. A falta de adequação e eficácia das clássicas categorias teóricas para compreensão da instabilidade do mundo, que se apresenta a partir dos anos de 1960, lançou as Ciências Sociais num processo de crítica que só se aprofunda neste mais de meio século de reflexão, mobilizando uma variedade de teóricos e perspectivas analíticas.

As conceituações da nova experiência social, após as transformações que afetaram as regras do jogo da ciência, são diversas. O livro *A condição pós-moderna*, de Jean-François Lyotard (2011), lançado em 1979, incendeia o debate, que se desdobra em múltiplas perspectivas, alimentando com muita especificidade a Sociologia da Cultura. Não é o caso de fazer uma recuperação ampla do debate, mas talvez de acentuar um movimento de invasão da cultura nas demais esferas da vida social, o que estabelece novos desafios de interpretação.

Os ventos que varreram as categorias tradicionais trabalhadas pelas ciências sociais para compreensão da realidade – nação, sociedade, estado, povo e cultura - trouxeram novos termos, além de ressignificar outros. O próprio conceito de cultura expandiu-se, fragmentou-se, seguindo o espírito das novas experiências sociais. Geertz (2001) nos lembra de que, durante todo o século XIX e boa parte do século XX, a cultura, acima de qualquer coisa, era tida como uma propriedade universal da vida social humana que a distingua da vida animal. A visão de cultura, de *uma* cultura, desta cultura como um consenso em torno de elementos fundamentais – concepções comuns, sentimentos comuns, valores comuns parece muito pouco viável, diante de tamanha dispersão e desarticulação – observa Clifford Geertz (2001). “São as falhas e fissuras que parecem demarcar a paisagem da identidade coletiva”, acrescenta o autor, sugerindo que é preciso manter a ordem da diferença.

Assim, no processo de crise das grandes narrativas, problemáticas que não encontravam um lugar central, como a arte, passam a compor os novos repertórios teóricos.

2.1 A sociologia e a arte

Uma questão pertinente de lembrar, nesse percurso de legitimação da disciplina, é que os fundadores da Sociologia concederam um lugar de certa forma marginal à questão da cultura. Não que o conceito estivesse ausente nas reflexões dos fundadores. Ele aparece em Émile Durkheim, em *As formas elementares da vida religiosa* (2000), quando trata das crenças e das práticas constitutivas das *formas simbólicas*. Max Weber e Georg Simmel posicionam o conceito de cultura de forma mais visível em suas respectivas sociologias. Em *Os fundamentos racionais e sociológicos da música* (1995), Weber confere à música o duplo status de tema de pesquisa completamente à parte e de caminho real de acesso à compreensão dos processos de racionalização, características das sociedades ocidentais (FLEURY, 2009). A cultura, definida no sentido estrito de uma esfera artística diferenciada, ideia abordada no livro citado, ainda é tratada em *Sociologia das religiões* (WEBER, 2006). Mas o conceito cultura – no sentido mais amplo – constitui uma temática central na obra do sociólogo.

As contribuições da Escola de Frankfurt de Adorno, Horkheimer e Walter Benjamin, e os Estudos Culturais Britânicos são importantes referências para a Sociologia da Arte. Os frankfurtianos refletem sobre o desenvolvimento da cultura no seio das sociedades industriais, com Adorno e Horkheimer (1985), formulando um conceito central nas discussões culturais: *indústria cultural*. Esse debate em torno da *indústria cultural* é marcado pelo pessimismo da Teoria Crítica, que não reconhece a capacidade de criação do público receptor, concebendo-o como passivamente manipulável. A reflexão crítica é inspirada e alimentada pelas categorias marxistas e assumiu uma posição hegemônica durante um largo período nos estudos da comunicação. Esse fato acabou por reforçar o interesse investigativo de segunda ordem, em se tratando dos objetos da cultura, considerando o primado que os marxistas clássicos conferem à vida material, e o lugar de dependência dos sistemas simbólicos às estruturas.

Talvez o mais instigante texto deste grupo de pensadores alemães seja o clássico *A obra de arte na era da reproduzibilidade técnica* (2012), em que Walter

Benjamin interroga sobre o estatuto da arte. Com um teor menos profético e menos pessimista, Benjamim fala sobre a mudança da sensibilidade a partir das novas formas de reprodução da arte, ao mesmo tempo em que sugere as possibilidades de compartilhar a experiência estética, oferecidas para um público maior. É um texto inspirador para pensar a experiência do cinema.

A partir dos anos de 1960, os Estudos Culturais trouxeram novos olhares sobre a temática, promovendo um forte debate sobre a cultura, pensada como instrumento de reorganização de uma sociedade perturbada pela mecanicidade. Raymond Williams, Edward Thompson, Stuart Hall e Richard Hoggart formaram o grupo que constituiu o arcabouço teórico dessa vertente de pensamento. Ancorados na perspectiva antropológica da cultura, eles superam a ideia do consenso, incorporam o poder da resistência à ordem industrial cultural, além de mudar de uma definição cultural da *nação* para uma abordagem da cultura dos *grupos sociais*. A repercussão dos Estudos Culturais para a consolidação da disciplina Sociologia da Cultura foi definitiva. O interesse dos pesquisadores voltou-se para as experiências das classes populares, passando pelo *design* das publicidades, produtos audiovisuais, indo até as atividades de lazer e turismo. Nessa perspectiva, a cultura deixa de ser uma componente extraordinária da vida social para se misturar com a vida cotidiana.

É ainda no turbilhão dos anos 60, em que a sensação de risco (GIDDENS, 1991), de liquidez (BERMAN, 1986), de dispersão, de particularidades e de descentramento (GEERTZ, 2001), que a chamada terceira geração dos sociólogos da arte (HEINICH, 2008) realiza uma das primeiras aplicações dos métodos de pesquisa estatística para identificar práticas de visitação em museus europeus, inspirados nas práticas do americano Paul Lazarsfeld. O sociólogo Pierre Bourdieu identifica neste trabalho de frequência dos museus, cujos resultados deram forma ao livro *O amor pela arte* (BOURDIEU; DARBEL, 2007), o que ele chamou de hierarquia social das práticas culturais, que estaria diretamente definida pelo capital simbólico do público visitante.

Para Bourdieu (2007), o problema da distribuição social das práticas culturais não estava na ausência de relação do público com a arte, mas na ausência do sentimento de ausência. Esse enunciado pensa o desejo em relação à falta, e preconiza que a ausência de consciência de uma falta provoca a ausência do desejo de cultura. Uma das principais contribuições de Bourdieu à Sociologia da Cultura talvez seja a relação que ele estabelece entre o consumo da cultura e o que ele chama de *capital simbólico*. O obstáculo da fruição cultural, para além de ser exclusividade das barreiras materiais (falta de dinheiro, distância geográfica do lugar da fruição cultural), é um obstáculo simbólico, a falta de um *habitus* cultivado. Adiante, nos deteremos mais profundamente na matriz teórica do sociólogo.

A matriz interpretativa de Pierre Bourdieu inclui conceitos que buscam resolver a dicotomia clássica entre arte e sociedade, que divide, no plano metodológico, as análises em internalistas (focadas na obra) e externalistas (focadas no contexto). Uma tensão que acompanha todo o processo de constituição da disciplina Sociologia da Cultura, reproduzindo o debate que se deu na trajetória da própria Sociologia. Conceitos como *campo*, *capital simbólico* e *habitus* (BOURDIEU, 2001, 2011a, 2011b, 2011c) compõem um repertório analítico que, desde sua concepção, influenciará uma série de trabalhos, tornando-se uma das obras mais influentes da Sociologia contemporânea.

Norbert Elias (2011) e Howard Becker (2010) produzem reflexões teóricas que, em outros termos, situam-se na mesma perspectiva de superar as fronteiras que separam as formas simbólicas do processo social, na análise sociológica do objeto artístico. Ambos situam-se na terceira geração de pensadores da cultura, definidas por Nathalie Heinich (2008), no esforço de recuperar a trajetória de autonomização da disciplina. Elias trabalha com a ideia de redes de relação entre estratos intelectuais e centros de poder, traduzindo-as no conceito de figuração. A teoria de processo e figuração desenvolvida por Elias fundamenta-se na relação funcional de interdependência recíproca, que se estabelece entre os indivíduos em sociedade.

Howard Becker, como Bourdieu, reflete sobre a cultura moderna, reconhecendo como ela se diferencia de todo período anterior, ao constituir-se em espaço autônomo dentro da estrutura social. Ele desenvolve o conceito de *mundos da arte*, com uma perspectiva que questiona a produção da arte a partir de uma descrição das ações e interações de que as obras são resultantes. A reflexão de Becker é diretamente influenciada por sua experiência de músico, sobre a qual se debruçou para apreender os processos coletivos de produção artística. Essa descrição empírica da experiência real faz com que ela se apresente como essencialmente coletiva, coordenada e heteronômica, isto é, submetida a pressões materiais e sociais exteriores aos problemas especificamente estéticos.

2.2 Sociologia da cultura no Brasil

A Sociologia da Cultura no Brasil traz as marcas da institucionalização das Ciências Sociais no país que, segundo Renato Ortiz (2002), foi um processo tardio¹² e caracterizado por uma recorrente porosidade de fronteiras que teve, claro, implicações nos temas e nas análises realizadas. Uma das evidências da fragilidade da referida autonomização seria, na opinião de Ortiz, a linha tênue que embaralhou as fronteiras das Ciências Sociais com outras formas de conhecimento, o que gerou, na América Latina, por exemplo, uma íntima relação entre o pensamento teórico e a política.

Como essa experiência repercute na relação da Sociologia com as artes? Devido à problemática nacional, a arte sempre foi engajada, contaminada de política – observa o sociólogo. O debate em torno do dilema da identidade nacional levou a intelectualidade do continente a compreender um conjunto de temas (subdesenvolvimento, modernização), e, entre eles, a cultura (nacional, imperialista e colonialista) como algo intrinsecamente vinculado às questões políticas. A discussão da identidade encerrava os dilemas e as esperanças relativas à construção nacional (ORTIZ, 2002, p. 23). Mesmo com a autonomia do campo das Ciências Sociais e a

12 O campo só inicia o processo de autonomia na década de 1950, considerando-se o lançamento do texto *O padrão de trabalho científico dos sociólogos brasileiros*, de Florestan Fernandes, em 1958, um marco da referida trajetória.

consequente definição de fronteiras entre as áreas, as marcas dessa porosidade de origem ainda repercutem no debate contemporâneo, evidenciado, por exemplo, na análise do sociólogo, nas dificuldades com que os Estudos Culturais têm de se institucionalizar no Brasil.

Se, no início do processo de institucionalização das Ciências Sociais no Brasil, a porosidade entre as fronteiras de pensamento apresentou-se como uma fragilidade, como observa Ortiz, no contexto da nomeada crise dos paradigmas da segunda metade do século XX, o cenário produziu um quadro de perplexidades, na definição de Maria Arminda do Nascimento Arruda (2001). Tratava-se de institucionalizar um conhecimento, no momento em que as referências encontravam-se nubladas. Neste contexto de crise epistemológica, a Sociologia da Cultura no país talvez tenha sido a área mais tensionada pela chamada virada linguística¹³, considerando que os primeiros movimentos do campo ocorreram no Brasil, exatamente no cenário de revisão teórica.

A tradição da disciplina foi construída com estudos que relacionavam formas simbólicas com vida social. Numa perspectiva em que o primado epistemológico da linguagem ganhou força, a ponto de questionar se haveria algo fora da nomeação linguística, como localizar instâncias externas que pudessem dar sentido a algo constituído simbolicamente? Os novos marcos teóricos redefinem conceitos clássicos da área – como contexto e representação –, além de questionar os modelos explicativos que enfatizavam o caráter dependente da cultura e uma substancialização do social.

A pergunta anterior orienta a reflexão de José Marcelo Ehlert Maia (2006), num esforço de recuperação das principais abordagens teóricas que inspiraram o desenvolvimento da Sociologia da Cultura do país, numa análise de obras como *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária* (CÂNDIDO, 2000); *Um mestre na periferia do capitalismo* (SCHWARZ, 2000); *Metrópole e Cultura*

13 “Virada lingüística” ou “giro lingüístico” (*linguistic turn*) designa o predomínio da *linguagem* como objeto da investigação filosófica.

(ARRUDA, 2011); *Em busca do povo brasileiro* (RIDENTI, 2014) e *Destinos Mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo* (PONTES, 1998), entre outras. A conclusão do sociólogo é a de que, mesmo com as tensões em relação às perspectivas linguísticas, o campo da Sociologia da Cultura do Brasil, de uma forma geral, não foi tão fortemente marcado pelas repercussões mais radicais de ênfase textualista, embora tenha se valido dos cruzamentos com a teoria literária e com a história intelectual.

A recepção das obras de Pierre Bourdieu, e a acolhida das obras de Norbert Elias no Brasil contribuíram, na opinião de José Marcelo Ehlert Maia, para garantir a embocadura sociológica do campo, identificando que a Sociologia da Cultura no país elegeu a própria tradição das ciências e do pensamento ilustrado - com análises mais globais a respeito dos intelectuais, de suas obras e de suas práticas políticas, em detrimento de estudos menos ligados aos problemas da formação moderna do país. Nesses termos, pode-se dizer que a análise sociológica da cultura praticada no Brasil é indissociável de uma hermenêutica a respeito da tradição reflexiva nacional e dos modos pelos quais essa tradição informou (e informa) um questionamento constante a respeito do sentido de nossa experiência periférica, problema não localizado nas sociedades modernas centrais (MAIA, 2006, p.67).

É no âmbito dessa tradição que o cinema, enquanto objeto de reflexão sociológica, tenta encontrar um lugar. No início desta seção, acentuei uma espécie de interesse tardio do campo da Sociologia com os estudos do cinema. Na verdade, poderíamos situar essa dificuldade, no que José de Souza Martins (2005, p.8) identifica como “uma desvalorização da imagem e da imaginação poética no fluxo do iconoclasmo ocidental e, mais significativamente, no século das Luzes”.

Na defesa da experimentação de novos objetos e práticas de pesquisa, o sociólogo observa a importância do deslocamento de procedimentos convencionais de análise, e sugere o envolvimento com novas experiências de pesquisa. “Um modo de nos implicarmos com a imagem, o imaginário, o sonho e a esperança de continuar

instigando o conhecimento, desfazendo representações definitivas e ousando durar na incerteza e na descontinuidade" (MARTINS, 2005, p.10).

Este trabalho dialoga com o desafio que as Ciências Sociais vêm enfrentando desde os últimos anos do século passado, apontando para novas perspectivas de compreensão da cultura contemporânea. No âmbito desse debate sobre os estudos da cultura, esta tese constrói um diálogo entre as matrizes explicativas de Pierre Bourdieu e de Raymond Williams, articulando conceitos como *campo*, *habitus* e *estrutura de sentimentos*, que considero pertinentes para as interpelações que se expressaram no processo de pesquisa.

2.3 As tramas da oposição

A Mostra Tiradentes SP chega à 5^a edição e, desde 2013, ocupa a grande tela com um novo cinema paulistano, precisamente no endereço mais importante para a cinefilia da cidade. A enorme e mítica tela do Cinesesc foi ocupada, não somente, mas sobretudo, por filmes paulistanos da Mostra Aurora, segmento voltado para realizadores em início de filmografia de longas-metragens, quase sempre realizados com condições financeiras restritas.

Essas duas circunstâncias fílmicas da Aurora – o início do percurso no longa de quem dirige e a produção abaixo da linha oficial do B(axi) O(rçamento) – são restritivas à repercussão em qualquer lugar. *Em São Paulo, ainda mais. A capital do profissionalismo e das competências, sempre assombrada pelos fantasmas de ambição industrial dos estúdios Vera Cruz nos anos 1950, oferece resistência de espírito a uma parcela “menos profissional”, que coloca o desejo de filme acima da necessidade de edital.*

São Paulo vive, como a maior parte do cinema brasileiro, a dependência das políticas específicas de governo e de uma política mais estrutural de Estado para a viabilização de dois caminhos complementares: uma parcela com intenções comerciais mais declaradas, embora de resultados tímidos ou modestos na venda dos ingressos, e outra de realizações mais autorais com repercussão crítica circunscrita e moderada, com raras exceções recentes (*Trabalhar cansa, Mataram meu Irmão, Que horas ela volta?, O que se move*).

Nos anos mais recentes, com ou sem dinheiro de edital, surgiu uma nova linha autoral, não apenas mais barata em sua realização, mas também com modos formais mais estranhos à paulistanidade cinematográfica, talvez menos preocupados com a aceitação deste ou daquele segmento do circuito. Não se trata de defender um cinema com menos recursos, mas de defender um espaço de visibilidade para esses filmes menores em tamanho, não em energia e proposição (EDUARDO, 2017, grifo nosso).

O trecho acima integra a apresentação do catálogo da Mostra Tiradentes SP – edição 2017, uma extensão paulistana da Mostra de Cinema de Tiradentes, um evento que nos últimos anos constituiu-se como a mais importante esfera de

reconhecimento simbólico do chamado *novíssimo cinema brasileiro*, um movimento de renovação audiovisual que emergiu no país na última década, cenário em que se insere o coletivo *Alumbramento*, objeto desta tese.

A alusão a Tiradentes serve-nos, aqui, para localizar, logo no início, a que sistema do mercado dos bens simbólicos relaciona-se o cinema sobre o qual nos debruçamos nestes anos de pesquisa de doutoramento. Realizada no interior de Minas Gerais, numa cidadezinha isolada no centro do Brasil, com apenas sete mil habitantes, a Mostra de Cinema de Tiradentes parece reunir, em certa medida, as características que marcam o cinema que acolheu: fora dos grandes centros de poder cultural, acanhado, mas com uma força de resistência que parece evocar o mártir da liberdade que dá nome ao lugar.

A citação também nos serve de recurso para marcar a ironia de que se reveste o primeiro movimento de expansão da Mostra de Cinema de Tiradentes¹⁴. Cumprindo as dinâmicas comuns do mercado dos festivais no país – que tendem a circular com exibições programadas fora da sede do evento – a Mostra escolheu exatamente São Paulo, “a capital do profissionalismo e das competências, sempre assombrada pelos fantasmas de ambição industrial dos estúdios Vera Cruz¹⁵ nos anos 1950” – como cita o texto (com grifo nosso). Essa ironia, na verdade, revela os polos de oposição em torno dos quais tradicionalmente se construiu o pensamento sobre o cinema brasileiro: de um lado, o modelo industrial, inspirado nos padrões da indústria americana que, em síntese, inclui grandes investimentos na infraestrutura de estúdios, além de uma narrativa de fácil comunicabilidade para fazer girar o lucro. O outro lado do polo, um tipo de cinema que se costumou definir de *cinema independente*, que se coloca em oposição ao padrão industrial, e que engloba uma variedade de experiências de produção/criação, que pontuam toda história do cinema nacional. É útil lembrar que essa oposição não é homogênea e se apresenta

14 Abordaremos a Mostra de Cinema de Tiradentes com mais detalhes no Capítulo 4 deste trabalho.

15 Vera Cruz foi um estúdio de cinema inaugurado em São Paulo, em 1949, em mais uma tentativa de implantação de uma indústria de cinema no Brasil, inspirada no modelo americano de produção.

também de forma diferenciada, variando de acordo com os interesses das propostas de cinema que emergem no campo audiovisual.

O termo *independente* é de difícil definição, porque supõe uma posição relacional: *independente* em relação a quê? As respostas são várias. Entretanto, na reflexão cinematográfica, o termo se relaciona tradicionalmente às experiências realizadas fora das grandes estruturas de produção, conservando, portanto, um certo grau de liberdade, porque, em tese, contam com menos pressão de forças externas e menos controle nos processos de criação/produção. Trabalharemos aqui nessa perspectiva do termo, para situarmos o coletivo *Alumbramento* no polo em torno do qual se articula uma diversidade de propostas de cinema, mas que constroem uma certa conexão entre si em torno da oposição ao cinema industrial.

No âmbito desse grande polo de independentes, o *Alumbramento* ocupa um lugar de distinção, porque seu posicionamento envolve uma série de valores e representações que o localizam num lugar específico. Nesse sentido, apoiamo-nos nas categorias definidas por Raymond Williams nos estudos de grupos artísticos, nomeados por ele como *formações culturais*.

Em *Marxismo e Literatura* (WILLIAMS, 1979, p.120), em que desenvolve os termos de seu materialismo cultural, o autor afirma as dificuldades com que a sociologia clássica trata os grupos sociais pequenos, como os que ele define de *formações culturais*, movimentos e tendências efetivos da vida intelectual e artística. Williams acentua a influência significativa e, por vezes, decisiva desses grupos, no desenvolvimento ativo de uma cultura, observando que eles têm uma relação variável e, com frequência, oblíqua, com as instituições formais. Ele defende que os estudos de grupos menos formalizados são de grande importância para a compreensão histórica da cultura moderna.

A primeira incursão do teórico foi em torno do *Grupo de Bloomsbury*, um dos responsáveis pela introdução do modernismo no campo das artes na Inglaterra e que reuniu intelectuais como Leonard e Virgínia Woolf. No já clássico estudo *A fração Bloomsbury*, Williams observa logo na introdução:

Não há dúvidas quanto a importância social e cultural de tais grupos, desde os mais organizados ao menos organizados. Nenhuma história da cultura moderna poderia ser escrita sem se dar atenção a eles. Mas, ao mesmo tempo, tanto a história quanto a sociologia não se sentem à vontade com eles. (...) O grupo, o movimento, o círculo, a tendência parecem ou muito marginais, ou muito pequenos, ou muito efêmeros, para exigir uma análise histórica ou social. No entanto, sua importância como um fato social e cultural geral, principalmente nos últimos dois séculos, é grande: naquilo que eles realizaram, e no que seus modos de realização podem nos dizer sobre as sociedades com as quais eles estabelecem relações, de certo modo, indefinidas, ambíguas (WILLIAMS, 1999, p.140).

O aprofundamento da reflexão em torno das *formações culturais*, Raymond Williams realiza em *Cultura* (1992), onde recupera, numa perspectiva histórica, vários exemplos de grupos artísticos, que seguem diferentes formas de organização. Exemplos como as *corporações de ofícios* da sociedade medieval e as *academias de arte*, ambas com rígidas regras de funcionamento. Somente no século XX aparecem os grupos com menor formalidade de organização, com um modelo mais frouxo de associação, definido primordialmente por uma teoria e uma prática compartilhadas. Muitas vezes não é fácil distinguir suas relações sociais diretas das relações de um grupo de amigos que compartilham interesses comuns. A essas formações culturais que se proliferam no século XX, Williams dá o nome de *independentes* (WILLIAMS, 1992, p.66).

O autor ainda identifica outras características entre os grupos e as associações, relativa ou inteiramente informais, como a rapidez da formação e da dissolução, a complexidade das rupturas internas e das fusões, que trazem situações muitas vezes desconcertantes. Williams propõe um procedimento metodológico para a reflexão desses grupos que inclui as análises da organização interna da formação (em função do grau de formalização dos associados); e das relações que as formações constroem com outras organizações da mesma área e, de modo mais geral, com a sociedade.

Em relação à organização interna, as formações fundamentam-se (a) na participação formal dos associados, com modalidades variáveis de autoridade ou decisão interna, e de constituição e eleição; (b) na participação formal de associados, que se organizam em torno de alguma manifestação pública coletiva, tal como uma

exposição, um jornal ou periódico do grupo, ou um manifesto explícito; (c) as que não se baseiam na participação formal dos associados nem em qualquer manifestação pública coletiva continuada, mas numa *associação consciente e identificação grupal*, manifestada de modo informal ou ocasional, ou, por vezes, limitada ao trabalho em conjunto ou a relações de caráter mais geral (WILLIAMS, 1992, pp. 68-9, grifos do autor).

Em relação ao contexto externo, as formações podem ser:

- a) *especializadas*, como nos casos das que desenvolvem atividades de apoio ou promoção em determinado meio artístico e, em certas circunstâncias, em determinado estilo;
- b) *alternativas*, aquelas que constroem espaços outros de produção, num contexto em que as instituições existentes tendem a excluí-las. Nesse caso, estas formações, mesmo assumindo uma posição crítica em relação às instituições tradicionais, não assumem uma consciente postura de oposição;
- c) *contestadoras*, aquelas que, além de construírem possibilidades de criação, assumem uma clara postura de oposição e ataque às formas de arte e às instituições culturais predominantes e às condições dentro das quais elas existem (WILLIAMS, 1992, p. 70).

Importante acentuar aqui que as posições das formações podem ser alteradas, no contexto da tipificação de Williams, a depender das relações que elas mantêm com as organizações da mesma área e, de modo geral, com a sociedade. Identificamos aqui um forte diálogo com o pensamento teórico de Pierre Bourdieu, na medida em que a análise de Williams reconhece relações de poder na dinâmica das relações entre as formações culturais que, na perspectiva do sociólogo francês, são analisadas no âmbito do que ele nomeou de campo.

Neste amplo leque de formações, não há evidentemente, uma relação regular entre tipos de organização interna e tipos de relação externa. Ocorre, muitas vezes, que os grupos especializados são do tipo (i), com participação formal de associados, mas também têm havido os de tipo (ii) e (iii). A maior parte dos grupos alternativos e contestadores tem sido do tipo (ii), embora haja casos mais antigos do tipo (i) e alguns casos mais recentes do tipo (iii). Porém, o problema da relação entre modalidades internas e externas não

pode ser considerado apenas nesse nível formal. Ele tem que ser reinserido em questões de mudança histórica e caráter da ordem social geral (WILLIAMS, 1992, p.71)

As reflexões de Raymond Williams inspiram as análises do coletivo *Alumbramento*, desenvolvidas nesta pesquisa, especialmente nos limites da primeira fase de atuação do grupo, caracterizada por posicionamentos contestatórios e padrões de organização social menos formalizados e institucionalizados. Após esse primeiro período, o coletivo optou por se institucionalizar, o que repercutiu na configuração do grupo. O interesse maior desta tese centra-se na primeira fase do grupo, compreendida aqui como o período definidor do processo de constituição do capital simbólico do coletivo, que será mobilizado nos embates que o *Alumbramento* enfrenta para se estabelecer no campo audiovisual do país.

As considerações que desenvolvemos nesta tese ancoram-se ainda na ideia de que, no mercado dos bens simbólicos, o conjunto de práticas e representações de um determinado grupo está diretamente relacionado ao posicionamento que ele ocupa no interior do seu contexto específico de interação. Nesse sentido, este trabalho mobiliza a contribuição teórica de Pierre Bourdieu (2011c), com o objetivo de compreender o projeto artístico do coletivo *Alumbramento*, a partir da análise das práticas e poéticas¹⁶ do grupo, situando-o no que o sociólogo francês definiu como *polo de produção erudita*, no grande sistema de produção simbólica. Caracterizado por uma produção limitada e destinada a um público *culto*¹⁷, esse campo funciona em oposição ao *polo da indústria cultural*, especialmente organizado com vistas à produção de bens culturais para um público amplo, não produtor de bens culturais.

O *Alumbramento* foi fundado em torno de um *ethos* comum, nos termos de Raymond Williams (1992), um corpo de práticas e de representações que distinguem os grupos culturais em determinados contextos de criação. Esse *ethos* relaciona-se com uma mesma experiência urbana vivenciada na cidade de Fortaleza; trajetórias

16 Do grego *poiein*, no sentido de criar, inventar, gerar.

17 Nos termos de Pierre Bourdieu, um público com capital cultural capaz de se apropriar da referida produção, um público de produtores culturais (BOURDIEU, 2011c).

pessoais baseadas numa estrutura de família que poderíamos definir de classe-média, além de uma cultura cinematográfica especialmente construída no âmbito da Escola de Realização Audiovisual da Vila das Artes¹⁸. O grupo foi fundado numa relação de amizade¹⁹, que se constituiu em importante capital simbólico na luta do coletivo por reconhecimento no campo do audiovisual.

O processo de inserção do *Alumbramento*, no campo audiovisual do Ceará e, posteriormente, no do país, foi marcado por forte posicionamento de oposição e diferenciação em relação às forças estabelecidas no campo, o que exigiu uma série de estratégias de defesa dos interesses do próprio grupo²⁰. Aqui, compreendemos *campo*, nos termos de Pierre Bourdieu (2011a, p. 50), como um espaço que é, ao mesmo tempo, de força – cuja necessidade se impõe aos agentes que nele se encontram envolvidos – e de lutas – no interior do qual os agentes se enfrentam, com meios e fins diferenciados conforme sua posição na estrutura do campo de forças, contribuindo assim para a conservação ou a transformação de sua estrutura (BOURDIEU, 2011a, p. 54). Abaixo, o depoimento de Luiz Pretti expressa a tensão vivenciada pelos integrantes do grupo:

Na época de Ythaca, houve uma reação escrota, meia babaca que dizia: ah, esses meninos, playboys, podem fazer filme sem dinheiro, porque não precisam sobreviver. E nunca foi isto. É importante deixar claro. Aí começaram a desconfiar desse nosso processo, porque a gente não estava pagando os técnicos. Só que assim: primeiro, a gente não tinha técnicos. Segundo, a gente fazia outras coisas para pagar as nossas contas. E terceiro, o que a gente estava fazendo ali era uma maneira de fazer cinema, de poder fazer cinema. Esse tipo de reação revela a estupidez na qual o cinema estava imerso, que deu naquela porrada da retomada, em que ninguém podia fazer filme, só quem tinha dinheiro. Só podia fazer filme a Carla Camurati ou sei lá quem. Aí você faz, e as pessoas começam a questionar e querem logo restabelecer o processo natural. E todo, todo mundo vai passar por isso. Hoje em dia, a gente tá fazendo filme com dinheiro. Eu só vivo de cinema, porque tem pessoas que ganharam editais e me contratam. Mas têm que tomar cuidado para isto não virar uma amarra, uma prisão, e isso não ser colocado na cabeça dos jovens que mal começaram a fazer cinema e já acham que têm fazer cinema com dinheiro, porque é a maneira certa. Não é, tem mais de uma maneira (LIMA, 2016, p. 187).

18 Escola ligada à Secretaria de Cultura do Município de Fortaleza, criada em 2006.

19 Os termos desta relação de amizade serão aprofundados no capítulo 4.

20 Discutiremos estas estratégias nos capítulos seguintes.

O depoimento é revelador do nível do embate que o grupo enfrentou, quando no início de sua trajetória, ainda como jovens fazedores de cinema, com faixa de idade entre 23 e 25 anos. Organizados numa estrutura de produção não hierárquica, com uma proposta de criação coletiva, o *Alumbramento* entrou no campo audiovisual cearense com um posicionamento de explícita oposição às forças estabelecidas. Em 2006, quando o coletivo foi constituído, as políticas públicas de fomento ao audiovisual no Ceará eram muito reduzidas, resumindo-se aos editais de apoio a curtas-metragens²¹, cujos repasses financeiros enfrentavam permanentes atrasos. A produção de cinema era viabilizada através das leis de incentivos fiscais²², normalmente acessados por produtores já veteranos, já que o uso desses mecanismos supõe uma rede de influências no mundo empresarial²³.

O cenário oferecia, portanto, poucas possibilidades para os realizadores em início da trajetória profissional. A situação era extensiva para todo o país, num momento em que os cursos de graduação formavam novos cineastas, que ficavam sem alternativas de inserção no mercado. O movimento nacional dos coletivos audiovisuais surge nesse cenário, quando grupos de jovens passam a se organizar para criar condições de realização, em várias cidades do país: *Teia* (Belo Horizonte, MG), *Trincheira* (Recife, PE), *Filmes do Caixote* (São Paulo, SP) e *Duas Mariola* (Rio de Janeiro, RJ), entre outros. O *Alumbramento* insere-se neste cenário nacional dos coletivos, que se caracteriza por formas alternativas de produção e criação, realizadas à margem do tradicional sistema de produção.

Os coletivos de audiovisual emergiram no âmbito de um contexto em que o cinema hegemônico do país tinha como referência o *cinema da retomada*²⁴, a produção brasileira normalmente identificada com os filmes lançados a partir de 1995. O momento era de recuperação do campo audiovisual do país, depois do

21Curtas-metragens são filmes com duração de até 30 minutos.

22 Lei Rouanet (criada em 1990) e Lei do Audiovisual (criada em 1993)

23 Com as leis, o estado passou a dividir com os agentes do mercado as responsabilidades com o fomento na cultura, na medida em que, através dos mecanismos de renúncia fiscal, a decisão de investir nos projetos passou para as mãos dos empresários.

24 O filme *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (Direção: Carla Camurati, 1995) normalmente é citado como um marco inicial deste período.

período de estagnação promovido pelos atos do recém-eleito Fernando Collor de Melo²⁵. Ancorado nas leis de incentivos fiscais²⁶, o *cinema da retomada* passou a ser exemplo do cinema *mainstream*²⁷, um certo padrão de produção inacessível para a maioria dos estreantes no campo audiovisual.

Nos anos que se seguiram a 1995, as leis se consolidaram, estabelecendo uma forte concentração dos recursos no eixo Rio – São Paulo. Somente a partir de 2003, houve mudanças nesse cenário, com o estado retomando o papel de agente proposito das políticas públicas de fomento ao setor. O pesquisador Marcelo Ikeda (2015, p.10) observa que, nos governos do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, houve uma reavaliação do modelo estatal anterior. O estado retomou seu poder ativo de proposição das políticas culturais, fortalecendo a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, que liderou a implantação de uma série de programas de incentivo ao setor²⁸, apesar de ter mantido o modelo das leis de incentivos, nos termos em que vinham funcionando desde a década de 1990.

Em 2006, com a implantação do Fundo Setorial do Audiovisual, gerenciado pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE), novos programas foram implementados, com um volume de financiamentos nunca anteriormente executados²⁹. Em decorrência disso, a estrutura de fomento ao campo audiovisual tornou-se mais complexa, com exigências burocráticas que, ao tempo em que fortaleceu as produtoras formais, também problematizou as possibilidades de experiências de caráter mais informal, como os coletivos.

2.4 A ideia de indústria como tradição do campo

O contexto de interdição que os jovens realizadores encontram na década de 2000 é herdeiro de um longo processo de constituição do campo audiovisual do

25 Em 1990, o então presidente anunciou um pacote de medidas que pôs fim aos incentivos governamentais da área da cultura, extinguindo uma série de órgãos, entre eles o Ministério Cultura. A área cinematográfica foi atingida com a dissolução da Empresa Brasileira de Cinema (EMBRAFILME), do Conselho Nacional do Cinema e da Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), estruturas que davam a sustentação das políticas públicas de incentivo ao setor cinematográfico.

26 Lei Rouanet (criada em 1990) e Lei do Audiovisual (criada em 1993).

27 O termo designa um grupo, estilo ou movimento com características dominantes. Esse conceito está relacionado com o mundo das artes, principalmente com cinema e música.

28 Um estudo detalhado sobre o período pode ser encontrado em IKEDA (2015).

29 Segundo dados da ANCINE, foram investidos cerca de R\$ 4 bilhões, no período de 2007 a 2016.

país, ancorado nos parâmetros da indústria americana que prevê, como norma geral, altos investimentos em infraestrutura de estúdios, além de uma produção baseada numa narrativa de fácil comunicabilidade. A busca por esse modelo acompanhou toda a história do cinema nacional, produzindo uma certa unanimidade na corporação cinematográfica em torno da ideia de que a saída para a produção do filme nacional seria torná-lo industrial.

A história do cinema brasileiro é normalmente concebida por pesquisadores e cineastas como uma série de ciclos de produção, que se alternam com períodos de paralisação. Artur Autran (2009) afirma que, se houve uma descontinuidade de produção, não aconteceu o mesmo no que se refere ao pensamento industrial no cinema brasileiro.

Historiadores e cineastas apresentam esta concepção de descontinuidade da história do cinema brasileiro em decorrência da dificuldade em se manter a produção de longas-metragens em níveis quantitativos considerados expressivos e da recorrente falta de acesso do produto ao mercado, tudo isto em decorrência da ação de distribuidores estrangeiros e dos exibidores que açambarcam o mercado com o filme norte-americano. Significativo deste quadro geral é o fato de que o cinema brasileiro nunca conseguiu se industrializar efetivamente, limitando-se a alguns surtos de produção. No que pese tal quadro, se de fato a produção de longas e sua relação com o mercado é descontínua e problemática, o pensamento sobre a indústria cinematográfica brasileira apresenta notável continuidade histórica (AUTRAN, 2009, p. 2).

Essa ideia de industrialização que nunca se materializou no país foi responsável por aventuras que se constituíram nas tentativas de implantação de estúdios de cinema, aos moldes hollywoodianos no Brasil. Refiro-me aos casos dos estúdios da Cinédia, Atlântida e Vera Cruz, na primeira metade do século XX. Sobre essa questão, há uma vasta literatura³⁰. O ideal da industrialização ganha fôlego no

30 ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **O cinema como "agitador de almas" - Argila, uma cena do Estado Novo**. São Paulo, Annablume / Fapesp, 1999. AMÂNCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme - Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)**. Niterói, EDUFF, 2000. GATTI, André Piero. **Cinema brasileiro em ritmo de indústria (1969-1990)**. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1999. GATTI, André Piero. **A política cinematográfica no período de 1990-2000**. In: FABRIS, Mariarosaria; SILVA, João Guilherme Barone Reis e; GATTI, José; et al (org). *Estudos Socine de cinema - Ano III*. Porto Alegre, Sulina, 2003. p.603-612. ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. 5.ed. São Paulo, Brasiliense, 1994. RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais - Anos 50 / 60 / 70**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983. RAMOS, José Mário Ortiz. **Televisão, publicidade e cultura de massa**. Petrópolis, Vozes, 1995. SIMIS, Anita. **Estado e**

período da ditadura militar, instalada no Brasil em 1964, quando o estado brasileiro criou uma série de mecanismos de fomento ao cinema nacional: em 1966, o Instituto Nacional de Cinema e, em 1969, a Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), essa última responsável pela gestão das políticas de fomento ao setor. Não é o caso aqui de recuperar a experiência da EMBRAFILME, mas gostaria de acentuar que a perspectiva de industrialização atravessou o século XX e continua a alimentar as políticas contemporâneas de fomento.

2.5 A Constituição de uma cultura cinematográfica no Ceará

Até os anos 1970, os agentes que integravam o campo audiovisual do estado eram basicamente os exibidores, espectadores, alguns críticos de cinema e alguns realizadores, que por aqui passaram utilizando o cenário natural do estado. Vale a pena recuperar rapidamente a trajetória do campo do cinema no Ceará, pontuando a presença de alguns agentes, responsáveis pelo que chamarei aqui de cultura cinematográfica³¹, um conjunto de práticas formadoras de um certo imaginário, que, nos primeiros anos, dialoga diretamente com o cinema americano.

A historiadora Jane Semeão Silva (2002) recupera o cenário da Fortaleza dos anos da segunda guerra mundial (1939-1945), referindo-se à presença do cinema americano nas rotinas da cidade. No período, não são poucas as intervenções que os porta-vozes da moral e dos bons costumes fazem, no sentido de alertar as “famílias de bem” sobre o perigo do cinema americano, instrumento “difusor de comportamentos não recomendáveis”. O jornal *O Nordeste*, de propriedade da Arquidiocese de Fortaleza, comanda as críticas.

Parte da culpa (pelos maus costumes), recai sobre o cinema americano. A sua influência foi decisiva no caráter da nossa juventude... Precisamos reagir contra esse americanismo paganizante e dar o devido repúdio a quem nos queira apontá-lo como exemplo a seguir – alertava *O Nordeste*, na edição do dia 12.11.1940 (2002, p. 26).

cinema no Brasil. São Paulo, Annablume / Fapesp, 1996. SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância - A censura cinematográfica no Brasil.** São Paulo, Senac, 1999. SOUZA, José Inácio de Melo. **O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945).** São Paulo, Annablume / Fapesp, 2003.

31 Ao invés de campo, no sentido trabalhado por Pierre Bourdieu, considerando que neste período o conceito não se aplica à experiência cinematográfica do estado.

A ideia das salas de cinema de Fortaleza como espaços de interdição é defendida pelo antropólogo Alexandre Vale (1997) e pelo historiador Márcio Inácio da Silva (2007). Os pesquisadores coincidem na ideia de que a relação de Fortaleza com as salas de exibição de cinema é marcada por tensões que reproduzem as contradições da experiência de modernidade que a cidade vivenciava no período. O pesquisador Ary Leite³² lembra que a figura dos *lanterninhas*, surgidos por volta dos anos 30, funcionava como agentes controladores do comportamento das plateias.

O *Clube de Cinema* foi o primeiro espaço ocupado, em Fortaleza, para a promoção de um debate mais qualificado, uma experiência que está para ser desvelada. Criado em 1948 pelo professor Darcy Costa, o Clube reuniu intelectuais e jornalistas como Antônio Girão Barroso, Otacílio Colares e Aderbal Freire Filho, tornando-se a primeira experiência organizada de culto à arte cinematográfica em Fortaleza. Outra experiência de espaço diferenciado de consumo cinematográfico na cidade foi patrocinada pelo exibidor Clóvis Janja, nos anos 50, através da Companhia Cinematográfica do Ceará S.A. – CINEMAR – com a abertura dos cinemas Jangada e Atapu. A empresa, sob a direção do advogado Amadeu Barros Leal, reuniu capital de representantes das elites intelectuais e econômicas da cidade³³, envolvidas com a ideia de operação de um circuito dedicado ao cinema europeu, como opção ao conteúdo exibido pelo Grupo Severiano Ribeiro, que já detinha o controle do circuito de exibição nacional (situação em que permanece até hoje). Essas sessões de cinema criaram novas práticas de consumo de toda uma geração, alimentando a tradição do chamado Cinema de Arte, cujas exibições invadiriam as salas do grupo Severiano Ribeiro, no caso o Cine Diogo, no final dos anos de 1960.

32 Em entrevista concedida para esta tese em fevereiro de 2014.

33 Pedro Coelho de Araújo (300 ações), Rui de Brito Firmeza (166), Álvaro Mello (166), Aprígio Coelho de Araújo (100), Júlio Coelho de Araújo (100), Amadeu Gomes de Barros Leal (56), José Theophilo Gurgel (50), José Edmilson Vasconcelos (50), Manoel Dias Branco (40), Labibe Belém (40), Regina Lúcia Oliveira de Barros Leal (40), Vladimir Oliveira de Barros Leal (40), Amadeu de Barros Leal Filho (40), Heloisa Oliveira de Barros Leal (40), César Barros Leal (30). Um segundo grupo de subscritores inclui João Gualberto Marinho, Bertrand Boris, Dante Costa Lima Vieira, Paulo de Brito Firmeza, Tiago A. Fereira da Silva, José Edmilson Barros de Oliveira.

Entendemos que esses espaços funcionaram como esferas de apropriação da cultura cinematográfica, gerando novas práticas que contrariaram, inclusive, a lógica do grande circuito exibidor. Essas novas práticas eram potencializadas ao circularem no campo midiático, recriando novos circuitos discursivos. A prática especializada de consumo, naquele momento, no âmbito do *Clube de Cinema*, é um embrião das práticas de cineclubismo que se disseminaram intensamente, a partir dos anos 2000, em todo o estado, ativados com as políticas públicas de incentivo do Ministério da Cultura, no período de 2003/2008, quando era Ministro da Cultura o artista Gilberto Gil. Essas práticas, inclusive, tiveram importância central na formação cinematográfica dos jovens do coletivo *Alumbramento*.

O conceito de *habitus* (BOURDIEU, 2011a, 2011b) é importante para compreensão da prática do cineclubismo, que frequenta as experiências de cinema no mundo todo, como exercícios de formação de gosto estético. Descendentes do movimento francês, criado no início da década de 20 pelos críticos Riccioto Canuto e Louis Delluc,³⁴ os cineclubs estabeleceram-se como espaços de distinção para o consumo mais sofisticado da arte do cinema. Eles funcionaram como lugar de debate estético e político, formador de gostos estéticos e de distinção social. Foi a escola onde se formaram, por exemplo, uma das mais representativas gerações de pensadores do audiovisual do país, incluindo os jovens do movimento do *cinema novo*, que explodiria nos anos 60.

A observação da experiência do *Alumbramento*, no contexto da recuperação de outros grupos artísticos modernos, indica que a prática do cineclubismo é frequente, incorporando-se em forma de *habitus* na trajetória desses artistas. O sociólogo Pierre Bourdieu concebe o conceito como:

[...] um sistema de disposições duráveis e transferíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, apreciações e ações, e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças a transferências analógicas de esquemas que permitem resolver os problemas da mesma forma e graças

34 A ideia dos críticos era desenvolver através do cinema um projeto de resistência à presença do cinema americano, após a Segunda Guerra Mundial.

às correções incessantes de resultados obtidos, dialeticamente produzidas por estes resultados (2006, p. 178).

Embora o conceito trate de uma “matriz de disposições”, a perspectiva comporta flexibilidade (“estruturas estruturadas e estruturantes”) e a relativa autonomia do sujeito/agente para fazer percursos fora das determinações estabelecidas. A ideia de Bourdieu reconhece duas condições do *habitus*: como produto de práticas significativas passadas e como gerador de práticas significativas futuras. O que significa reconhecer o sentido de transferência destas práticas. “O ‘habitus’ engendra continuamente metáforas práticas, isto é, em outras palavras, transferências... ou melhor, transposições sistemáticas impostas pelas condições particulares de sua aplicação prática”. Para o sociólogo o *habitus* deve ser encarado como:

[...] um sistema de disposições socialmente constituídas, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, que constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes. (BOURDIEU, 2006, p. 34).

Cabe acentuar que o conceito de *habitus* é questionado em relação ao que seria o poder de transferências dessas disposições, que deixariam pouco espaço para a criação do sujeito. Bernard Lahire (2005, p. 25), por exemplo, afirma que a transferibilidade de uma disposição é muito relativa, sendo mais provável quando o contexto de mobilização está próximo, no seu conteúdo e na sua estrutura, do contexto inicial de aquisição. Desse modo, a teoria de Bourdieu reduziria o complexo processo de exteriorização da interioridade a um funcionamento único e simples de assimilação das situações aos esquemas incorporados e de acomodação dos esquemas adquiridos anteriormente às mudanças de situação.

Lahire observa que as pesquisas empíricas orientadas por uma sociologia à escala individual apontam a existência de esquemas de disposições de aplicação muito localizada, própria de situações sociais ou de domínios de prática particulares. Assim, elas permitem averiguar se, ao invés de um simples mecanismo de transferência, não há um mecanismo mais complexo de suspensão/ação ou de

inibição/ativação de disposições, que supõem que cada indivíduo seja portador de uma pluralidade de disposições e atravesse uma pluralidade de contextos sociais.

O autor distingue as *disposições para crer* e as *disposições para agir*. As primeiras são as crenças incorporadas pelos indivíduos, mas que não podem ser sistematicamente assimiladas às *disposições para agir*. Tais crenças estão ligadas a normas sociais produzidas e difundidas por diferentes instituições, sendo incorporadas independentemente dos hábitos de ação incorporados paralelamente. Sua força varia em função do seu grau de constituição (aprendizagem) e de confirmação (sobreaprendizagem).

Para o sociólogo, a consideração teórica das distâncias entre o que os atores dizem que fazem e o que pode ser apreendido, através da observação dos seus comportamentos, possibilita apreender os casos em que os atores interiorizam normas, valores e ideais, sem terem forjado hábitos de ação que lhes permitam atingir o seu ideal, ou ainda aqueles casos em que, tendo incorporado crenças, eles não têm os meios materiais para concretizá-las. Portanto, é importante distinguir os diferentes elementos constitutivos da estrutura complexa que formam as combinações individuais de disposições para agir e crer. Nesse modelo teórico, os atores são concebidos como colagens compostas, complexos matizados de disposições (para agir e para crer) mais ou menos fortemente constituídos (LAHIRE, 2005, p. 32).

As considerações de Bernard Lahire dialogam com o conceito de *estrutura de sentimento* de Raymond Williams (1992), que trabalha na perspectiva da observação das estruturas que emergem no contexto das práticas sociais. Desenvolvido como um “procedimento de análise”, é definido por Williams como “a cultura do período: é o resultado específico da vivência de todos os elementos de uma organização social”. O conceito é tratado em vários trabalhos do intelectual, tendo aparecido pela primeira vez em *Preface to Film*, na análise da recorrência de determinadas formas e convenções simbólicas de certo período do cinema (WILLIAMS, 2013, p.154).

Na prática da pesquisa, essa *estrutura de sentimento* (ou *estrutura de sentidos*) é uma análise das dinâmicas dos sentimentos e das formas simbólicas expressas na obra de arte, que ganham sentido a partir das experiências concretas vivenciadas pelos produtores culturais e identificadas, muito especialmente, nos elementos que destoam das convenções formais da produção hegemônica de cultura. O termo foi provocativo no ambiente histórico em que foi formulado, na medida em que atingiu a ideia da supremacia da estrutura (sociedade) sobre a superestrutura (cultura) que marca o pensamento de tradição marxista. O conceito trata da relação dinâmica entre cultura/sociedade, entre o “articulado” (significado) e o vivido (a experiência histórica), nos termos do pesquisador. Para alguns analistas, a perspectiva de Raymond Williams constrói uma interlocução entre o marxismo e os desenvolvimentos teóricos produzidos a partir da chamada “virada linguística” da segunda metade do século passado.

Maria Helena Cevasco (2001), a mais importante intérprete brasileira do pensamento de Williams, observa que o conceito é especialmente inspirador para os analistas interessados na emergência do novo.

A estrutura de sentimento é então uma resposta a mudanças determinadas na organização social, é a articulação do emergente, do que escapa à força acachapante da hegemonia, que certamente trabalha sobre o emergente nos processos de incorporação, através dos quais transforma muitas de suas articulações para manter a centralidade de sua dominação” (CEVASCO, 2001, p. 157-158).

Para os interesses desta pesquisa de doutoramento, acentuamos que uma articulação entre esses conceitos garantiu um exercício provocativo de observação, no sentido de identificarmos, no contexto das práticas do coletivo *Alumbramento*, o que permanece, em termos de *habitus*, e o que emerge, em termos de *estrutura de sentimento*, considerando aí as tensões que as trajetórias pessoais dos integrantes dos coletivos imprimem à experiência social. No exercício de pesquisa, observamos que há fortes elementos de permanências e sinais de elementos de mudanças. No que se refere às permanências, identificamos práticas históricas, como o cineclubismo, por exemplo, elementos constituintes de uma matriz de percepções que inserem o *Alumbramento* numa tradição artística de oposição ao

cinema estabelecido. Em termos de mudança, a pesquisa sugeriu fortes sinais de um desejo de práticas coletivas, orientadas no sentido de relações horizontais nos processos de produção. Analisaremos esses processos nos capítulos que seguem.

2.6 Contextos de produção

O cenário geral do cinema no país, em todo o século XX, aponta uma concentração de modelos de produção mais ousados no eixo Rio – São Paulo³⁵ e experiências pontuais em outros estados, os chamados ciclos regionais. Essas tentativas de produção ocorreram numa relação direta com o Estado. É de 1932 a primeira lei que responderá à pressão de alguns produtores por uma ação mais efetiva de fomento à produção de cinema nacional. No contexto da primeira ditadura de Getúlio Vargas, a Lei 21.240/32 torna obrigatória a exibição de curtas-metragens nacionais nos cinemas.

A partir de Vargas, passando pela criação da Empresa Brasileira de Filmes – EMBRAFILME, criada em 1969, até chegar à Lei do Audiovisual (1993) e aos atuais mecanismos de incentivo cultural, o campo do cinema brasileiro andou de mãos dadas com o Estado. O Brasil atravessa toda a primeira metade do século XX com um incipiente mercado de bens simbólicos. Somente nos anos 60/70 é que podemos pensar na consolidação de um mercado de bens culturais (ORTIZ, 2001). Esse caminho foi marcado por tensões e acordos entre os produtores culturais e o Estado, uma relação que, estabelecida em nível nacional, é reproduzida regionalmente. No Ceará, não foi diferente. No entanto, poderíamos trabalhar com a ideia de que, nos estados periféricos, a relação cultura e poder político ocorre de forma mais dramática, interferindo diretamente nas condições de autonomia do campo cultural.

A produção de cinema no Ceará atravessa todo o século XX de forma muito precária, com algumas produções que atendiam, na maioria das vezes, à demanda de encomendas institucionais. A empresa Aba Film de Adhemar

35 As experiências da Cinédia (Rio de Janeiro, anos 30), Atlântida (Rio de Janeiro, anos 40) e Vera Cruz (São Paulo, no período de 49/54)

Albuquerque, desde os anos 30, já fazia *cavações*³⁶, sob o patrocínio dos organismos públicos federais. Essa produção é praticamente desconhecida, apesar de alguns dados indicarem a sua existência. Em 1935, o filme *Açudes do Ceará*, da Aba Film, já é sonoro. São do mesmo ano, *Serviços Experimentais de Irrigação do Nordeste* e *As Construções do Nordeste, A Lavoura Mecânica no Ceará*.

Em 1936, com *Lampião, o Rei do Cangaço*, Benjamin Abraão consegue filmar o cangaceiro e seu grupo com produção da Aba Film. Apreendido em 1937 por Lourival Fontes, do DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda do Governo Federal, o filme não chegou a ser exibido comercialmente, uma vez que não interessava à ditadura de Getúlio Vargas a veiculação de imagens simpáticas ao cangaço. Em 1942, a presença do cineasta Orson Welles na cidade para fazer o filme sobre a saga da jangada São Pedro³⁷ é uma das experiências de produção mais significativas, que compõem a trajetória de constituição do campo de cinema no Ceará, pelo menos no que se refere à repercussão na mídia. Nos anos 60 e 70, a geração *Super-8* realiza uma pequena produção de curtas, a exemplo do que aconteceu no restante do país. Nos anos de 1970, empresários cearenses financiaram dois filmes de longa-metragem: *O homem de papel* (Direção: Carlos Coimbra, 1975) e *Padre Cícero* (Direção: Helder Martins, 1976).

2.7 Os jovens do Cariri

No final dos anos 1970, ainda no contexto da ditadura militar, um grupo de jovens artistas iniciam seus trabalhos, com o cineasta Rosemberg Cariry atuando como uma espécie de liderança. É uma geração formada na militância política, inspirada nos cânones do *cinema novo*, a exemplo de todo jovem cineasta que fez cinema nesse período. O grupo funcionou nos primeiros tempos de atuação, em certa medida, aos moldes do que se nomeia hoje de coletivos, com produções realizadas a partir de uma ação entre amigos, em sua maioria, oriundos da região do

36 A expressão define as produções encomendas por órgãos públicos e privados, uma prática que sustentou por muito tempo o incipiente cinema nacional.

37 A rigorosa pesquisa da historiadora Berenice Abreu de Castro Neves (2001) analisa toda a epopeia dos quatro pescadores (Jacaré, Manuel Preto, Tatá e Jerônimo) que virou filme americano: *It's all true*, com direção de Orson Welles.

Cariri, no extremo sul do Ceará, que chegam na capital, organizando suas práticas de criação em torno do jornal/revista *Nação Cariri*.

A geração de cineastas cearenses que inicia suas trajetórias, a partir da década de 1970, tem uma origem rural e formou seu repertório com referências da cultura popular. Rosemberg Cariry relata sua origem da seguinte forma: “descendente de família de camponeses empobrecidos pela seca, que se reestruturam em cidades de porte médio, do interior, como comerciantes e pequenos empresários, e cujos filhos estudam e fazem cursos superiores³⁸. A cultura cinematográfica de Cariry veio através dos *cinemeiros ambulantes* e dos filmes projetados pelos frades e padres das Santas Missões, em Farias Brito.

O grupo que se organiza em torno do jornal/revista *Nação Cariri*, em 1979, relaciona-se, em certa medida, com uma experiência anterior, no início da década de 70, o grupo *Artes “por exemplo”*, que trabalhava com performances, teatro, música e cinema e editava uma revista mimeografada com a chamada literatura marginal. O grupo reuniu artistas de Fortaleza, de Recife e de São Paulo, com os artistas do Cariri. Entre eles estavam os cineastas Hermano Pena e Jefferson de Albuquerque Júnior, o dramaturgo Oswald Barroso, o escritor Carlos Emílio Costa Lima, os músicos Thiago Araripe (Lira Paulistana), Abdoral Jamacaru, Dona Ciça do Barro Cru, Stênio Diniz.

Rosemberg define o grupo *Nação Cariri* como uma espécie de coletivo, um grupo de artistas “ideologicamente plural”, como explicita o cineasta, que se juntaram em torno de questões relacionadas com cultura e política que incluíram a ideia de ampliação de *nação*, como conceito de cultura e de construção identitária do Nordeste; a valorização dos grandes artistas ditos populares e a luta contra o estado de exceção e de autoritarismo instalado no Brasil. Alguns integrantes participaram ativamente na resistência à ditadura militar de 1964, em ações clandestinas.

O *Nação Cariri* nasceu, inicialmente, como um grupo de amigos, um coletivo, que pensava na época uma ação cultural e artística, incorporando um signo de luta e de resistência contra o *status quo*. O grupo já surgiu socialmente híbrido, com pessoas de várias classes sociais e de diferentes formações

38 Entrevista concedida em março de 2017, através de questionário aberto.

educacionais e culturais; com pessoas do Crato e de Fortaleza. Depois, o Grupo foi se ampliando, tanto na abrangência das suas proposições, quanto no número das pessoas que dele participavam. A revista chegou a circular nacionalmente, e teve correspondentes nas principais capitais do país (CARIRY, 2017)³⁹.

As formas de trabalho do grupo seguiam um modelo de cooperação, mas não havia a ideia da *autoria coletiva*, como se identifica nas práticas criativas do *Alumbramento*. A experiência do grupo é marcada pela ideia do cinema de autor, central na distinção do cinema moderno brasileiro. O cineasta descreve sua prática de produção da seguinte forma:

Os parceiros do *Nação Cariri* contribuíram no cinema que realizei de várias formas: no roteiro, na fotografia, na produção, na discussão, na difusão. Formávamos um coletivo bastante aguerrido e dedicado. Enfrentávamos verdadeiras guerras para realizarmos filmes, em 35mm e 16mm, numa época em que o Ceará pouco tinha: nem cursos, nem editais, nem escolas e nem equipamentos, alguns das antigas TVs, estavam obsoletos. Não era fácil para jovens que ganhavam uma média de três salários mínimos, vários deles com famílias constituídas, e muitos outros desempregados, realizar esse cinema. Filmes como *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* participaram de festivais nacionais e ganharam importantes prêmios, ajudaram assim a quebrar o muro que cercava e isolava a “província” onde nos encontrávamos, no que diz respeito à produção audiovisual.

Muitas pessoas originárias da revista contribuíram e continuaram a contribuir, mesmo depois que o movimento se acabou e a revista deixou de circular. Entre elas, posso citar Teta Maia, Firmino Holanda, Oswald Barroso, Ronaldo Nunes, Valmir Paiva, Jackson Bantim e Jefferson Junior, entre outros, até meados da década de 90. Até o tempo da realização do filme *Corisco e Dadá*, rodado em 1995, ainda tive a colaboração desse pessoal (CARIRY, 2017).⁴⁰

O diretor identifica semelhanças entre a experiência do *Nação Cariri* e o movimento contemporâneo dos coletivos. Na opinião dele, as práticas são muito parecidas, enfrentando os mesmos problemas (embora tecnicamente diferentes) e as mesmas buscas de resoluções.

Como dizemos no Cariri: “é mais velho do que a Chapada do Araripe”. Quero dizer com isso que, no Brasil, desde o tempo da colônia que existem bandos, tribos, grupos e “coletivos”. A história da cultura no Ceará é a história dos grupos e dos “coletivos”, da *Padaria Espiritual* ao *Siriará*, da *SCAP* à *Comédia Cearense*, do *Grupo Clã* ao *Nação Cariri*; do *Pessoal do Ceará* ao *Alumbramento*. As políticas oficiais sempre deixarão pessoas e estéticas de fora e essas pessoas e artistas se organizarão em grupos e coletivamente lutarão contra a exclusão ou contra o status quo. Alguns

39 Entrevista concedida em março de 2017.

40 Entrevista concedida em março de 2017.

chegam a conquistar o poder e esquecem muitas lições das trincheiras, até que são hostilizados e combatidos por novos grupos. É a dialética da história e do perpassar de gerações (CARIRY, 2017)⁴¹.

Entretanto, apesar de o diretor encontrar semelhanças entre os projetos, são muito claras as diferenças das duas perspectivas. As preocupações políticas e estéticas são tratadas de formas diferentes nas trajetórias dos dois grupos, até porque os momentos históricos são outros. A obra do *Nação Cariri* tem uma ênfase forte na chamada *cultura popular*, ao mesmo tempo em que as preocupações com os destinos do país integram fortemente a pauta de discussões do grupo. A agenda do *Alumbramento* trata de outras questões, relacionadas com a experiência urbana e com as emergências do mundo contemporâneo, em que se diluíram conceitos que mobilizaram as gerações anteriores, como o debate sobre identidade nacional.

Os modos de produção do grupo do Cariri foram marcados por uma produção coletiva, que lidou também com as precariedades de um campo cultural frágil, sem políticas públicas definidas e sem instâncias de consagração da obra artística. No entanto, essa geração foi gestada no cenário dos embates entre o estado e os campos culturais, no âmbito da ditadura militar de 1964. Assim, as práticas desses realizadores passaram invariavelmente pela disputa política, compartilhando com os demais setores do pensamento brasileiro o compromisso de construção de uma nação justa, nos termos do projeto político das esquerdas da América Latina no período. Ocorre aqui o que Ortiz (2002) identifica no processo de consolidação das Ciências Sociais no Brasil e que, em última instância, está presente na experiência social de setores da intelectualidade do continente, no período.

Na verdade, podemos localizar o grupo *Nação Cariri* como herdeiro direto do que o sociólogo Marcelo Ridenti (2005, 2014) cunhou de *brasilidade romântico-revolucionária*, na investigação que fez sobre as relações entre cultura e política nos anos de 1960/1970, a partir da produção artística brasileira. Utilizando-se do conceito de *romantismo* de Michel Lowi, Ridenti observa nas obras de arte analisadas

41 Entrevista concedida em março de 2017, através de formulário aberto.

(música, cinema e literatura) uma série de elementos que caracterizam a *estrutura de sentimento* do período: a busca de uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada; a evocação da liberdade no sentido da utopia romântica do *povo-nação*, regenerador e redentor da humanidade.

Revelam ainda a emoção e a solidariedade dos autores com o sofrimento do próximo, a denúncia das condições de vida subumanas nas grandes cidades e, sobretudo, no campo. Enfoca-se especialmente o drama dos retirantes nordestinos. A questão do latifúndio e da reforma agrária é recorrente, em geral associada à conclamação ao povo brasileiro para realizar sua revolução, em sintonia com as lutas de povos pobres da América Latina e do Terceiro Mundo (RIDENTI, 2005, p.87).

O cinema moderno brasileiro, cuja referência mais marcante é o movimento do *cinema novo*, compartilhou dessa visão do mundo, com uma estética que até hoje inspira a produção brasileira. Em seus trechos finais, o *Manifesto Estética da Fome*, escrito por Glauber Rocha em 1965, define a opção estética do movimento:

[..] Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do cinema novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do cinema novo. A definição é esta e por esta definição o cinema novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do cinema novo depende da liberdade da América Latina. (...)

O cinema novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes de sua existência (ROCHA, 2016).

Esse sentido do cinema como instrumento político está explícito na proposta estético-ideológica do grupo do *Cinema Novo*, em obras do período como *Vidas secas* (Direção: Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Deus e o diabo na terra do sol* (Direção: Glauber Rocha, 1964), entre outras. A evocação da liberdade no sentido da utopia romântica do *povo-nação* aparece com recorrência, por exemplo, na obra de Rosemberg Cariry.

A historiadora Iza Luciene Mendes Régis (2003), em dissertação de Mestrado, intitulada *Luz, Câmera, Sertão: bravura e fé na cinematografia de Rosemberg Cariry*, debruça-se sobre a obra fílmica do cineasta. O título da dissertação é um indicativo da reflexão desenvolvida em torno da produção do cineasta, herdeiro direto da proposta cinema-novista e integrado na perspectiva da estrutura de sentimento, compartilhada pela geração de artistas que produziram durante a segunda metade do século XX.

As temáticas e os títulos das obras de Rosemberg Cariry evidenciam o diálogo do cineasta com elementos da cultura popular, que alimentam a referida estrutura de sentimento, referida por Marcelo Ridenti (2005, 2014): *Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*, documentário de 1986, que recupera a história das comunidades lideradas pelo beato José Lourenço, no início do século XX, na região do Cariri; *A saga do Guerreiro Alumioso* (1993), ficção que tematiza conflitos rurais e *Corisco e Dadá* (1996), uma história de amor que envolve dois personagens centrais do cangaço. Em síntese, é uma cinematografia que tem como cenário o mundo rural, o lugar de resistência de uma comunidade mítica, com uma abordagem idealizada do homem do povo, especialmente o homem do campo.

2.8 A ideia do polo de cinema

Os primeiros debates sobre a implantação do que se convencionou chamar de *polo de cinema* no Ceará localizam-se na virada da década de 1970, quando alguns cineastas cearenses que moravam fora do Ceará iniciaram conversas sobre o assunto. Hermano Penna, que morava em São Paulo, e Pedro Jorge de Castro, que residia em Brasília, pensaram em fundar um núcleo de criação no estado. O *Nação Cariri*, na edição de set/out de 1982, registrou as intenções, em artigo de Firmino Holanda, que definiu a ideia como “um *polo de cinema* onde se permitisse fazer uma produção honesta e comprometida unicamente com a nossa realidade, onde a câmara possa ser mais um instrumento aliado à luta de resistência cultural da região” (HOLANDA Apud BARBALHO, 2005, p.167).

Alexandre Barbalho (2005) recupera a trajetória do debate sobre o *polo de cinema*, com a Universidade Federal do Ceará aparecendo como lugar de

convergência das discussões, no âmbito da Casa Amarela Eusélio Oliveira. Em 1981, ocorreu o I Panorama do Cinema Cearense, quando integrantes da geração *Super 8*⁴² reuniu-se para discutir o cenário do cinema cearense. Estavam presentes Hermano Penna, Jefferson Albuquerque, Rosemberg Cariry, Firmino Holanda, Nirton Venâncio, Marcos Guilherme e Eusélio Oliveira, um grupo que participaria ativamente dos debates cinematográficos do Ceará, a partir da década de 1980.

A produção no Ceará do filme *Tigipió*, dirigido por Pedro Jorge de Lima, em 1984, oportunizou o aprofundamento do debate, por meio do *Seminário Cinema e Literatura*, um encontro de cineastas e pesquisadores, promovido pela Universidade Federal do Ceará. No ano seguinte, em torno desse mesmo grupo, foi criado o Iº Festival de Fortaleza de Cinema Brasileiro, espaço em que se expressariam os primeiros debates em torno da natureza do que seria o *polo de cinema* do Ceará. Participa do evento o produtor Luiz Carlos Barreto, cearense radicado no Rio de Janeiro desde a década de 1940, introduzindo a ideia do cinema industrial, no contexto do festival.

Como maior produtor de cinema do Brasil, Luiz Carlos Barreto defende a ideia de que o cinema é, antes de tudo, uma indústria e uma fonte de emprego. Os cearenses residentes no Ceará reagem na defesa de um cinema nordestino. Na ocasião, Rosemberg Cariry manifesta-se em artigo no jornal *O Povo*:

[...] é bom que fique claro que não se reivindica para o Nordeste, e particularmente para o Ceará (na minha periférica opinião), o cinema estilo hollyveracruz. Queremos uma política de cinema pé no chão (pé no sonho), de acordo com as reais possibilidades de nossa gente. Queremos romper o cerco colonialista que impede o florescimento (ou o emandacarucionamento) do cinema nordestino cearense (CARIRY *Apud* BARBALHO, 2005, p.175).

O pesquisador Alexandre Barbalho identifica aí a polarização entre as duas visões que pautaram o campo do audiovisual brasileiro.

Reverbera aqui, em meado dos anos de 1980, a disputa entre as duas visões que pautaram o campo cinematográfico brasileiro: de um lado o cinema artesanal, autoral, de outro o modelo industrial, dirigido para o mercado. Assim, constatamos que o debate ainda pulsava entre alguns cineastas brasileiros, mesmo que estivesse arrefecendo no eixo Rio-São

42 Refere-se aos grupos de cineastas de cinema independente, que utilizavam a bitola de formato *Super 8*, equipamento mais barato, que facilitava a prática cinematográfica amadora.

Paulo, com a chegada dos novos realizadores multimídias, como sugere José Ramos (1995).

Em outras palavras, enquanto os novos cineastas cariocas e paulistas passavam ao largo dessas linhas de força marcantes da cinematografia nacional, os realizadores radicados na periferia do audiovisual brasileiro se debatiam com essas linhas ao se depararem com a possibilidade de implantar um polo regional de produção (BARBALHO, 2005, p.175).

É nesse contexto que se constrói a concepção de *cinema cearense*, em torno da qual se elaboram discursos regionalistas, em nome de uma suposta ideia de cinema que incorporaria a identidade do povo cearense, mobilizando os agentes do campo audiovisual do Ceará, entre eles Rosemberg Cariry, Eusélio Oliveira e Francis Vale. Identifica-se aí uma clara disputa de espaço político, travada entre o pequeno grupo de realizadores do estado e os cearenses radicados fora do estado e já com trajetórias consolidadas, como é o caso muito especial de Luiz Carlos Barreto, que ocupará um lugar de liderança na defesa do *cinema industrial* no estado.

Com o governo Tasso Jereissati (1987-1990), o estado entra em cena, por meio da Secretaria da Cultura, para onde foi nomeada Violeta Arraes, que trouxe a ideia do polo de cinema para dentro da estrutura governamental. Nesse momento, o embate aprofunda-se, e o processo é conduzido pelo grupo de cineastas cearenses radicados fora do estado. Hermano Pena, Luiz Carlos Barreto e Zelito Viana assumem a comissão executiva do projeto, agora pensado como uma grande estrutura de estúdios e centro de produção e pós-produção, além de espaços para formação técnica. “Saíram os cineastas ligados às entidades de categoria, defensores do cinema autoral, artesanal, e assumiu o comando o grupo de realizadores radicados fora do estado, que possuíam uma relação com o mercado” (BARBALHO, 2005, p.191-192).

Naquele momento, a ideia de um *cinema cearense* recupera, em certa medida, o que o sociólogo Sérgio Miceli (2001) identificou no estudo sobre os intelectuais e as classes dirigentes do Brasil, no período de 1920 a 1945. Através do conceito de uma *cultura brasileira*, Miceli identifica estratégias de manutenção de privilégios por parte dos intelectuais, que se estabeleceram dentro da burocracia estatal. Os agentes envolvidos na disputa do campo no Ceará adotaram, em certa

medida, um discurso parecido. Com um certo grau de messianismo, eles assumiram a defesa do *cinema cearense* como uma missão, em que se autoconsagraram portavozes dos interesses gerais da cultura do estado. Importante esclarecer que, no caso do debate cearense, a disputa era pela conquista da hegemonia do discurso, considerando que os privilégios eram praticamente inexistentes, já que não havia políticas públicas consistentes de desenvolvimento do campo audiovisual do estado. A gestão da secretaria Violeta Arraes pode ser considerada como um momento dos primeiros ensaios de uma política pública de audiovisual no Ceará.

A ideia do *polo de cinema* não se efetivou naquele momento, retornando na década de 90, quando o estado assumiu o papel de agente fomentador do campo audiovisual, com a ida do publicitário Paulo Linhares para a Secretaria da Cultura do Ceará, em 1993. Nesse período, em plena crise do cinema nacional, que ainda sofria com o esvaziamento do setor, promovido pelo presidente Fernando Collor de Melo, o governo cearense reinicia o debate, agora, em termos diferentes. A nova proposta de polo ancora-se no Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual do Ceará, uma escola de artes, com forte ênfase no cinema, e no projeto do Bureau de Cinema e Vídeo do Ceará, que funcionou aos moldes das comissões internacionais de cinema, as *films comissions*⁴³, que trabalham com a ideia de cenários naturais, no lugar das grandes estruturas de estúdios.

O projeto de audiovisual desenvolveu-se em torno desses dois organismos, articulando as ações de produção e formação em audiovisual. O *Bureau de Cinema e Vídeo* funcionou como um escritório de apoio logístico às produções locais, facilitando apoio de serviços, como transporte e alimentação. O *Bureau* desenvolvia estratégias de captação de produções de fora, com base na divulgação dos cenários do estado para as locações dos filmes, disponibilizando também apoio logístico. Nesse período, passaram pelo Ceará uma série de produções de filmes, entre eles o premiado *Central do Brasil* (Direção: Walter Salles, 1998), que recebeu

43 No período, eu ocupei a coordenação do Bureau de Cinema e Vídeo do Ceará, que se constituiu na primeira *Film Comission* do Brasil, como também a coordenação-geral dos Centros de Estudos do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual do Ceará.

apoio do Bureau de Cinema, especialmente nos testes de elencos e na identificação de locações. Os alunos do Instituto Dragão Mar participavam das produções, na condição de estagiários.

O Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual do Ceará foi a base do pensamento audiovisual das políticas públicas desenvolvidas no período. Criado em agosto de 1996, o Instituto funcionou como uma escola múltipla de artes que incluía estudos de teatro, dança, artes visuais, design e cinema. O então Secretário de Cultura do Estado, Paulo Linhares, convidou os cineastas Maurice Capovilla e Orlando Senna que ocuparam, respectivamente, as funções de diretor-geral da escola e diretor do Centro de Dramaturgia. Ambos são cineastas comprometidos com o processo histórico de constituição do campo audiovisual do Brasil e egressos do movimento do *cinema novo*.

A escola articulou-se com a experiência da *Escuela de San Antônio de los Baños*, em Cuba, de cuja direção Orlando Senna saiu para, em seguida, assumir a formação em dramaturgia do Instituto Dragão do Mar. Os jovens cearenses que retornaram de Cuba⁴⁴ integraram-se ao projeto, no período em que o estado viveu um intenso intercâmbio de profissionais do campo cultural que participaram do projeto como professores/orientadores dos programas de ensino.

O projeto ainda foi beneficiado com a implantação da Lei Estadual de Cultura, que passou a financiar produções cinematográficas, numa composição, em alguns casos, com a Lei Rouanet e a do Audiovisual. O projeto de audiovisual do Ceará, pensado na gestão do sociólogo Paulo Linhares, encerrou-se, em 1999, no contexto de uma crise política⁴⁵, que inviabilizou a continuidade do projeto. O Instituto ainda sobreviveu precariamente até 2003, quando foi oficialmente extinto no Governo Lúcio Alcântara pela então Secretaria de Cultura do Estado, Cláudia Leitão.

Alexandre Barbalho, numa das poucas pesquisas sobre o período, observa:

44 Wolney Oliveira, Marcus Moura, Amauri Cândido e Jane Malaquias integraram a primeira turma de brasileiros que fizeram cinema em Cuba.

45 A crise política é refletida em LINHARES (2013).

[...] podemos concluir, por fim, que a política da Secult voltada para a implantação de uma indústria cultural, com destaque para o ramo do audiovisual, respondeu à estratégia de diferir o espaço local (o Ceará, ou mais especificamente Fortaleza) no interior da cultura-mundo, a partir do ganho simbólico que tal investimento propiciava. Ou seja, na era da economia da diferenciação, entendemos o porquê do financiamento do governo estadual de atividades culturais que podiam gerar efeitos de imagem de alcance não apenas interno, mas também externo ao estado. O que se propunha, portanto, era desenvolver e modernizar o campo cultural local, inserindo-o no global, e, ao mesmo tempo, criar um efeito de imagem – efeito este que diferenciaria o projeto político-cultural cearense. A ideia era inserir o estado neste contexto mundial por meio de sua emergente indústria cultural, e mais especificamente da indústria do audiovisual cearense, setor de ponta das indústrias do século que se avizinhava, marcado que será pela economia da informação e da comunicação (BARBALHO, 2005, p. 269).

Os anos de 2000 trouxeram os primeiros cursos universitários de audiovisual. O processo de formação das competências específicas dos agentes do campo ganha, portanto, densidade, com a implantação do bacharelado de Audiovisual e Novas Mídias da Universidade de Fortaleza (UNIFOR), em 2008, e de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Ceará (UFC), em 2010, além da Escola de Realização de Audiovisual da Vila das Artes⁴⁶. Ao mesmo tempo, o campo nacional do cinema assume uma maior complexidade, com as políticas públicas federais, que repercutem nas realidades regionais. Junte-se a isso a revolução digital que integra um maior número de produtores ao campo do cinema.

Para Bourdieu (2011c), a lógica do processo de autonomia de um campo prevê pelo menos três condições: a constituição de um público cada vez mais extenso, socialmente mais diversificado, capaz de garantir aos produtores condições de independência econômica, ou seja, um mercado consumidor; instâncias de reconhecimento e legitimação, e a existência de produtores especializados. Será que podemos identificar estas condições relacionadas ao campo do cinema, no Ceará? Opto por compreender que há uma evidente complexidade do campo audiovisual do estado, apesar de permanecer a dependência em relação ao estado, seguindo o modelo nacional de financiamento das leis estaduais e federais de fomento à produção.

46 A formação audiovisual do estado será referida no Capítulo 03.

Nos últimos anos, o audiovisual do Ceará foi movimentado com uma diversidade de produções, que ocupou nichos novos de mercado, como o chamado *filme espírita*, produzido pela produtora Estação da Luz, que realiza filmes ligados à cultura espírita. Os filmes *Bezerra de Menezes: o diário de um espírito* (2008) e *As mães de Chico Xavier* (2011), ambos dirigidos por Glauber Paiva Filho, somaram juntos as melhores bilheterias da país, nos anos de lançamento. Em 2013, o gênero comédia dinamizou o campo audiovisual cearense: *Cine Holliúdy*, dirigido por Halder Gomes, teve uma performance de bilheteria que surpreendeu o mercado exibidor nacional, ficando nas listas das dez maiores bilheterias do ano, batendo, inclusive, filmes americanos, que normalmente integram solitários a lista das maiores audiências. *Shaolin do sertão*, o filme seguinte do diretor, também teve o mesmo desempenho de bilheteria. Estes quatro filmes obtiveram as maiores bilheterias de filmes realizados no Nordeste, sempre com uma média de público entre 400 a 600 mil espectadores. Essas produções seguem o padrão da fácil comunicação que dialogam diretamente com o mercado.

Um outro diverso conjunto de filmes destaca-se no campo audiovisual do Ceará, reunindo propostas estéticas mais autorais e com participações constantes em festivais nacionais e internacionais. Petrus Cariry, filho de Rosemberg Cariry, desenvolve uma densa cinematografia, representada pela trilogia *O grão* (2007), *Mãe e filha* (2012) e *Clarisse ou alguma coisa sobre nós dois* (2016), com uma saudada recepção da crítica cinematográfica. Jovens egressos das graduações de cinema, como Leonardo Mouramateus (*História de uma pena*, 2015) e Arthur Leite (*Abissal*, 2016) iniciam suas trajetórias em importantes festivais, com prêmios importantes. *Abissal*, por exemplo, recebeu em 2016 o Prêmio de Melhor Curta Brasileiro no 21º Festival Internacional de Documentários – É tudo verdade, um dos mais importantes de cinema do mundo.

2.9. Situando o *Alumbramento*

Criado em 2006, o *Alumbramento* reuniu inicialmente dez jovens desejosos de realizar cinema, mas que não encontraram lugar institucional para fazê-lo, num período em que as políticas públicas de cultura passaram por mais um ciclo de ausências. A formação inicial em ordem alfabética, da forma expressa no site do coletivo: Danilo Carvalho, Fred Benevides, Gláucia Soares, Ivo Lopes Araújo, Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Rúbia Mércia, Thaís de Campos, Themis Memória e Ythallo Rodrigues. A última composição do grupo reuniu Caroline Louise, Guto Parente, Ivo Lopes Araújo, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti.

No entanto, até chegar a essa configuração inicial, os integrantes do grupo viveram um processo de constituição de um *ethos* comum (nos termos de Williams, um corpo de práticas que os distinguem de seus contemporâneos), diretamente ligado a alguns elementos: a experiência urbana; as trajetórias pessoais baseadas numa estrutura de família que poderíamos definir de classe média, uma forte cultura cinematográfica, resultado de uma intensa fruição de conteúdo audiovisual, gerada nas práticas cineclubistas e facilitada pelas novas tecnologias da comunicação; além de um claro posicionamento de oposição ao modelo de produção direcionado ao mercado comercial.

Um outro forte elemento de constituição deste *ethos* foi o repertório intelectual com que alguns integrantes do coletivo se envolveram como estudantes da Escola de Realização Audiovisual da Vila das Artes, alimentado marcadamente pela reflexão do que se costumou chamar dos filósofos da diferença, especialmente os escritos de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Os capítulos que se seguem detalharão este *ethos* do coletivo.

Numa rápida recuperação do cenário em que se deu o encontro entre os amigos que mais tarde se reuniram no coletivo *Alumbramento*, identifica-se uma diferenciada mobilização cultural em torno de algumas práticas de produção e de espaços âncoras das experiências audiovisuais em Fortaleza. Durante os anos 2000, duas experiências desenvolveram-se com muita intensidade de produção. A primeira refere-se a uma larga produção no âmbito das organizações não governamentais

(ONG), que disseminaram práticas audiovisuais em vários bairros da cidade, dialogando com o movimento nacional de militância de inclusão social/cultural, potencializado por programas do Ministério da Cultura, como o Cultura Viva, mais especialmente o projeto dos pontos de cultura (TURINO, 2010).

A segunda experiência ancora-se em torno do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura⁴⁷, equipamento cultural da Secretaria de Cultura do Estado, localizado na Praia de Iracema. Um movimento de jovens artistas ocupou o Museu de Arte Contemporânea – MAC do Centro Dragão do Mar, cuja gestão desenvolveu, naquele período, uma próxima relação com o Alpendre Casa das Artes, um outro espaço cultural localizado nas proximidades, que funcionou como lugar de exposições, estudo e discussão de artes visuais, dança, literatura e cinema. Ali, no meio dos diversos “encontros de arte e afetos” – como gostam de acentuar os integrantes dos inúmeros projetos desenvolvidos no período – surgiu o coletivo *Alumbramento*.

Na apresentação do catálogo de lançamento da primeira caixa de DVD do coletivo, que reúne 18 produções, realizadas no período de 2007/2009, Uirá dos Reis, poeta e compositor, faz uma espécie de levantamento dos caminhos percorridos até a formação do coletivo. A partir do texto de Uirá Reis, em forma de uma autodefinição do coletivo, é possível identificar uma série de questões que alimentam os discursos, as posições e a própria obra do grupo de realizadores. Encontramos questões relacionadas à arte, ao sentido da arte, à proposta estética do grupo, à relação que os integrantes do grupo estabelecem com a cidade e às tensões que enfrentaram na recepção da primeira obra assinada coletivamente pelo grupo, o filme *Praia do futuro*. Uma experiência que causou polêmica no campo cultural do Ceará, expressamente mal recebida pela mídia e por outros realizadores do estado.

47 Inserida no projeto do Centro Cultural, funcionou, no período de 1996-2000, o Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual do Ceará, uma escola de artes por onde passou a grande maioria dos realizadores audiovisuais da geração imediatamente anterior à geração do *Alumbramento*. Uma densa reflexão sobre o Centro Dragão do Mar pode ser encontrada em GONDIM (2007).

Depois das primeiras produções de curtas-metragens,⁴⁸ a polêmica em torno de filmes como *Praia do futuro* e *Sábado à noite*, o grupo ganha visibilidade nacional em 2010, quando o filme de longa-metragem *Estrada para Ythaca*, recebeu o Prêmio Aurora de Melhor Filme pelo júri jovem e pelo júri da crítica na Mostra de Cinema de Tiradentes, a principal instância de prestígio do cinema de jovens realizadores do país. Realizado com menos de R\$ 5 mil, oriundos de recursos dos próprios realizadores e com todas as funções assinadas coletivamente por Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Pedro Diógenes e Guto Parente, o filme traz as marcas de um outro modelo, que questiona a dinâmica hegemônica de produção: o baixo-orçamento, a assinatura coletiva (negando a ideia de autoria, característica central do cinema moderno), e uma produção feita por amigos, que se revezaram nas funções (na direção, na sonorização, na fotografia), filmando um roteiro sobre uma relação de amigos.

Em 2016, o *Alumbramento* completou 10 anos, com uma trajetória premiada que já é referência para uma outra geração de novos realizadores. Qual a contribuição cultural e artística do coletivo no contexto de sua formação sociológica específica? Qual o lugar que ocupa a produção entre amigos, a *brodagem*⁴⁹, no contexto do campo audiovisual do Ceará e de que formas o modelo dialoga com o campo audiovisual do país? Nos capítulos que se seguem, procuramos encontrar respostas para essas perguntas.

2.10 A reflexão sobre os coletivos

A pesquisa acadêmica sobre coletivos artísticos no Brasil é bastante precária, especialmente no campo do audiovisual. Diferente das outras artes, o cinema só se incorporou aos movimentos dos coletivos contemporâneos mais recentemente e, obviamente, repercutiu na visibilidade desses coletivos enquanto objeto de pesquisa. Gostaria de me referir aqui a dois trabalhos relacionados ao cinema que tratam dessa nova experiência de produção coletiva de audiovisual, a

48 Filmes com um tempo de duração média de até 30 minutos.

49 O termo refere-se a *brother* (amigo em inglês), e é utilizado para definir a dinâmica de produção em que amigos se reúnem em torno de um projeto. Atualmente, esta prática parece espalhar-se nas mais diversas áreas das artes no país.

partir da contribuição de Raymond Williams. *A brodagem no cinema Pernambucano*, tese de doutoramento de Amanda Mansur Custódio Nogueira (2014), no Programa de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, escreve um trabalho de fôlego em torno do cinema pernambucano, identificando na análise de “estrutura de sentimento” a ideia de amizade que marca as práticas e a obra do grupo de realizadores da década de 1980: a geração dos cineastas Marcelo Gomes, Lírio Ferreira e Paulo Caldas, entre outros.

A análise do bloco de filmes desta geração é primorosa e descortina uma das experiências mais exitosas de cinema do país. Uma das qualidades da tese é que ela respeita, no ato da análise filmica, a especificidade da linguagem do cinema, resultado inclusive de sua posição de profissional da área. O trabalho oferece pistas inovadoras para compreensão da produção audiovisual do país, além de conseguir fazer um diálogo bastante fértil entre os campos do cinema e da sociologia.

Os coletivos de produção audiovisual são também objetos de estudo de *“Novíssimo” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência*, no doutoramento de Maria Carolina Vasconcelos Oliveira (2014), no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo (USP). A pesquisa analisou as práticas e representações de cinco grupos de coletivos de produção audiovisual⁵⁰, incluindo o *Alumbramento*.

A partir da discussão da categoria de *independente*, a pesquisa analisou a experiência desses coletivos, problematizando a organização interna dos grupos, dos circuitos de exibição e consagração das produções e das formas de financiamento, seguindo as matrizes teóricas de Pierre Bourdieu, Nathalie Heinich, Raymond Williams. A pesquisa oferece um rico material de informação sobre os sistemas de produção e exibição audiovisual no país, que funcionam às margens do cinema comercial.

Um outro trabalho acadêmico que também analisa um grupo de criadores é *Destinos Místicos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)* de Heloisa

50 Os outros coletivos são: *Teia* (Belo Horizonte), *Trincheira* (Recife), *Filmes de Caixote* (São Paulo) e *Duas Mariola* (Rio de Janeiro).

Pontes (1998). Inspirada no modelo com que Williams utilizou em seu clássico *Bloomsbury Fraction*, a pesquisadora analisa a *estrutura de sentimento* partilhada por intelectuais como Antônio Cândido, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Sales Gomes, que se reuniram em torno da revista *Clima*. Apesar de analisar uma experiência de literatura, Heloísa Pontes é exemplar no esforço da pesquisa, reunindo uma quantidade considerável de dados sobre uma das mais importantes gerações de intelectuais do país. Um grupo que incluiu o ensaísta e pensador de cinema, Paulo Emílio Sales Gomes. A autora utilizou, além da categoria de *estrutura de sentimento*, o conceito de *redes de sociabilidades* dos universos dos intelectuais pesquisados (Norbert Elias, 2011), além de uma discussão de gênero.

O estudo de formações, na perspectiva do que Williams realiza na análise de *Bloomsbury Fraction*, é de uma aplicabilidade contemporânea extraordinária. Realizado em 1978, portanto há 38 anos, o ensaio mostra-se atualíssimo, porque oferece sugestões metodológicas, capazes de decifrar uma prática de produção que se dissemina de uma forma marcadamente diferenciada do que ocorreu em outros momentos da cultura ocidental.

Na opinião de Maria Helena Cevasco (2001), o ensaio concentra o melhor do materialismo cultural no âmbito do conhecimento social que se pode adquirir através da investigação das formações. Ela sintetiza as contribuições que o ensaio traz para a análise da cultura:

[...]: seu poder cognitivo é resultado de um conjunto que inclui a abertura de uma nova área – a das formações; de um novo tipo de interrogação – não se avalia o grupo pelo que diz significar, nem por uma suposta descoberta de um conteúdo secreto que a análise desvela, mas se indagam suas condições de possibilidade sociohistórica e sua contribuição para alterar essas condições. (2001, pg. 244).

Esta tese foi construída a partir de um diálogo entre os pensamentos teóricos de Pierre Bourdieu e Raymond Williams, em torno especialmente dos conceitos de *campos*, *habitus* e *estruturas de sentimento*. As interpretações que realizamos são resultado da análise de entrevistas concedidas para autora, além de conteúdos levantados em três esferas: site do coletivo *Alumbramento*, imprensa e catálogos de mostras de cinema realizadas com obras do coletivo. A observação

direta em vários momentos das práticas do Alumbramento, como em lançamentos de filmes e debates públicos, também contribuiu para estas reflexões. A cinematografia do grupo foi analisada e se constituiu como importante fonte de informações.

Nossa reflexão priorizou a experiência sociohistórica do coletivo, indagando sobre o lugar social ocupado pelo *Alumbramento* e sobre suas contribuições para o campo audiovisual do Ceará e do país. A análise considerou as especificidades da formação interna do coletivo, de seu *ethos* compartilhado, e refletiu sobre os processos de constituição do capital simbólico do grupo.

3. CINEMA E AS ARTES DO FAZER COLETIVO

Faço um roteiro sozinho, sozinho ou com um autor, depende de vários fatores (mas em geral faço sozinho). Tento fazer esse roteiro de forma a me convencer de que se pode rodá-lo como está, que se pode quase obter um filme seguindo a decupagem⁵¹ plano a plano. Feito isto, eu me lanço na produção.

Ocorre então um fenômeno terrível: quando estou na presença dos atores, diante dos cenários, descubro que tudo o que fiz e escrevi não vale nada; descubro que aquela resposta que me parecia cheia de vida não significa mais nada, quando é enunciada por um ator [...]

Estamos todos num ofício em que não se faz nada sozinho. Cada passo é uma colaboração com alguém. (RENOIR, 1990, p. 260).

A citação é do cineasta francês Jean Renoir, considerado o mais representativo cineasta do realismo poético francês, o movimento que consolidou o cinema clássico francês (MATTOS, 2010). Em plena maturidade de sua obra, já tendo lançado, inclusive, os dois mais premiados de seus filmes, *A grande ilusão* (1937) e *A regra do jogo* (1939), Renoir acentua o caráter colaborativo da arte cinematográfica, numa conferência no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos, em Paris, no ano de 1954. Esse acento na natureza coletiva do cinema é recorrente em toda a história da chamada *sétima arte*, independente das condições práticas de produção e da proposta estética da obra.

Jean Renoir desenvolveu uma trajetória de experiências variadas de criação. Iniciada no âmbito da militância da Frente Popular, a coalizão política de esquerda que assumiu o governo francês em 1936, a carreira do diretor é pontuada, no primeiro período, por obras realistas engajadas, com financiamento partidário, como no caso do filme *A vida é nossa/La vie est à nous* (1936), viabilizado pelo Partido Comunista Francês (PCF). No ano seguinte, 1937, a produção de *A Marelhesa/La Marseillaise* foi realizada graças a uma subscrição junto aos futuros espectadores⁵², entre os quais estavam os trabalhadores que viviam ainda no entusiasmo da Frente Popular (MATTOS, 2010, p.45).

51 Decupagem: estrutura do filme em cenas do roteiro. Primeiro estágio da preparação do filme sobre o papel; ela serve de referência para a equipe técnica (AUMONT, 2003. p. 71).

52 Uma espécie do *crowdfunding*, o financiamento coletivo atual, que viabiliza muitas produções do cinema contemporâneo brasileiro e das artes em geral.

A Segunda Guerra Mundial, responsável pela migração dos grandes artistas do cinema europeu para os Estados Unidos, levou Jean Renoir para uma nova experiência de produção, agora nas grandes estruturas dos estúdios hollywoodianos, submetido à pressão da produção industrial do cinema. Com o final da guerra, antes de voltar para a França, o cineasta produziu na Índia (*O rio sagrado/The river, 1950*) e na Itália (*A carruagem de ouro/Le carrosse d'or, 1952*).

O rápido relato da experiência de Jean Renoir, que fizemos no início deste capítulo, cumpre o propósito de assinalar a natureza coletiva da prática cinematográfica, considerada, por alguns autores, como uma das marcas da modernidade da chamada sétima arte⁵³ (LIPOVETSKY; SERROY, 2009), mas que, na maioria das vezes, é relacionada aos grupos de vanguardas. Considerando a trajetória de um artista que percorre experiências tão diversas, em processos de criação tão antagônicos, que envolve desde um movimento artístico como o realismo poético, com elementos estéticos tão definidos⁵⁴, até a produção padronizada de grande escala da indústria americana de cinema, a ideia da colaboração ganha mais acento, nos diálogos que construímos para pensar a experiência do coletivo *Alumbramento*, sobre a qual nos debruçamos nestes estudos de doutoramento.

Neste momento, é importante esclarecer as ideias de trabalho coletivo e/ou práticas colaborativas que se vinculam ao cinema. Cabe acentuar que essas práticas se transformam no decorrer do processo histórico de constituição do campo audiovisual, que, obviamente, está relacionado diretamente ao desenvolvimento da sociedade capitalista ocidental. A depender do período histórico considerado⁵⁵, encontraremos desde as práticas amadoras dos primeiros tempos, viabilizadas por uma ou duas pessoas que produziam e exibiam pequenos filmes em mercados

53 O crítico e realizador Riciotto Canuto publicou, em 1911, o Manifesto da sétima arte, em que definiu o estatuto de arte para o cinema, inaugurando aí o debate sobre o específico fílmico da nova arte.

54 O movimento colocou em cena personagens sombrios, explorando a dimensão trágica da vida dos marginais, dos excluídos, com temáticas sociais. Em termos de linguagem, os cineastas exploravam a profundidade de campo, planos-sequências e uma abundância de sugestivos planos-detalhes.

55 Encontramos diversas classificações temporais da história do cinema, referidas nos trabalhos de (MACHADO, 1997); (LIPOVETSKY; SERROY, 2009); (AUMONT, 2008), entre outros.

públicos e *vaudeuilles*⁵⁶, até estruturas complexas da indústria americana de cinema, que chegou ao auge na chamada *idade de ouro* de Hollywood⁵⁷. No decorrer desse processo, identificam-se vários momentos de questionamento dessas estruturas, a partir das vanguardas do pós-guerra, o *neorealismo* italiano (FABRIS, 1996), *nouvelle vague* francesa (MARIE, 2011) e do próprio cinema independente americano (SUPPIA; PIEDADE; FERRARAZ, 2008) até chegarmos à proliferação das experiências coletivas de produção, proporcionada, atualmente, em grande medida, pelo desenvolvimento das tecnologias digitais.

Tomaremos aqui um ponto que entendemos como imprescindível para a compreensão do estatuto do cinema como uma prática coletiva, e que se relaciona com a condição do que se definiu como cultura de massa, nos termos considerados pelos teóricos críticos da Escola de Frankfurt. É nessa condição de uma arte de massa, produzida, distribuída e consumida de forma coletiva, que o cinema se torna o agente mais poderoso dos processos de dessacralização da obra de arte, nas palavras de Walter Benjamin (2012), contribuindo para a ampliação da percepção que o homem tem do mundo. O filósofo, no texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, acentua a radicalidade com que o cinema se instaura no campo do sensível:

Por meio de grandes planos, do foco em detalhes ocultos nos objetos familiares e da investigação de ambientes comuns graças à direção genial da câmera, o filme amplia a visão sobre as coerções que regem nosso cotidiano e é capaz de nos assegurar um campo de ação enorme e insustentável! Bares e avenidas, escritórios e quartos mobilizados, estações de trem e fábricas pareciam nos aprisionar irremediavelmente. Então vem o cinema, com a dinamite dos seus décimos de segundo, e explode este mundo prisional, permitindo que empreendamos viagens aventureiras no meio desses escombros (BENJAMIN, 2012, p.29)

56 *Vaudeville*: gênero de entretenimento popular, do final do Século XIX e início do Século XX, que reunia músicos, dançarinos, comediantes, mágicos.

57 *Idade de ouro* de Hollywood é referida ao período entre os anos de 1930 a 1950, quando a produção do cinema narrativo americano alcança os maiores resultados, tornando-se hegemônico no mercado internacional de consumo.

Nascido na época moderna⁵⁸, com uma técnica moderna e uma ambição moderna (register o movimento pela imagem e fazê-lo ver por um público), o cinema é uma arte congenitamente de massa. Na opinião de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2009), nenhuma arte é tão tributária de uma contribuição coletiva quanto o cinema. Os filósofos acentuam, além das condições de produção e de consumo do cinema, a vocação democrática da chamada sétima arte, que, visando a um grande público, consolida-se com uma gramática baseada em padrões narrativos de fácil legibilidade, o que favorece o entendimento das mais variadas plateias.

Edgar Morin (2005) observa que as novas artes da cultura industrial ressuscitam, em certo sentido, o antigo coletivismo do trabalho artístico, aquele das epopeias anônimas, dos construtores de catedrais, dos *ateliers* de pintores, até Rafael e Rembrant. O filósofo acentua que o “novo coletivismo” não fez nada mais do que se reconciliar com as formas primitivas de arte, considerando que a divisão industrial do trabalho faz surgir a unidade da criação artística, como a manufatura faz surgir o trabalho artesanal. Classificando o cinema como uma arte industrial típica, Morin observa o rigor da divisão de trabalho estabelecida na produção cinematográfica, análoga ao que se passa numa fábrica, desde a entrada da matéria bruta até a saída do produto acabado:

A matéria-prima do filme é o *script* ou o romance que deve ser adaptado; a cadeia começa com os adaptadores, os cenaristas, os dialogistas, às vezes até especialistas em *gag* ou em *human touch*, depois o realizador intervém ao mesmo tempo que o decorador, o operador, o engenheiro de som, e, finalmente, o músico e o montador dão acabamento à obra coletiva. É verdade que o realizador aparece como autor do filme, mas este é o produto de uma criação concebida segundo as normas especializadas de produção (MORIN, 2005, p. 30).

Essa lógica industrial, com a divisão do trabalho tornado coletivo, é um aspecto geral da racionalização do sistema industrial, que começa na fabricação dos produtos, segue-se nos planejamentos de produção, de distribuição e termina nos estudos do mercado cultural. A analogia de Edgar Morin das dinâmicas da produção

58 Costuma-se datar o nascimento do cinema com a exibição do filme *La sortie de l'Usine Lumière à Lyon/ A saída da Fábrica Lumière em Lyon*, dos irmãos Lumière, exibido em 1895. Estudos históricos já demonstraram, no entanto, que essa datação é polêmica, considerando que aconteceram experiências anteriores às dos irmãos franceses.

cinematográfica com o piso de fábrica foi realizada em 1960/61, no clássico *O Espírito do tempo: Volume I – Neurose* (2005), que analisa a cultura de massa, entendida como uma produção em série para ser consumida por grandes públicos e que se movimenta no equilíbrio entre a padronização e a individualização da obra.

A despeito, no entanto, de ser um texto escrito há mais de cinquenta anos, ele se atualizou no processo de exacerbação do desenvolvimento tecnológico das últimas décadas, que marca radicalmente as atuais práticas audiovisuais, no que se refere ao aprofundamento da divisão de trabalho, no âmbito da chamada produção industrial do cinema.

Não são poucas as repercussões que as novas tecnologias impuseram ao cinema, transformando as práticas de produção, exibição e distribuição de conteúdo, além de fazerem emergir um novo regime de imagem-cinema, referido de formas diversas pelos teóricos da experiência cinematográfica, como, por exemplo, hipercinema (LIPOVETSKY, 2009) e pós-cinema (MACHADO, 1997), entre outras nomeações. Os debates em torno do que se nomeou um novo regime da imagem-cinema envolvem questões relacionadas com as várias dimensões da prática cinematográfica.

No que se refere aos modelos de produção, uma das principais características é exatamente a especialização de funções decorrentes do aprofundamento da divisão de trabalho referida por Morin, numa nova configuração articulada em rede que integra profissionais espalhados em diversos países do mundo, em regimes de colaboração acerca de um mesmo projeto cinematográfico.

Basta comparar os créditos dos filmes de hoje, com suas listas intermináveis de colaboradores, e os quase lacônicos de apenas trinta anos atrás, para perceber esta evolução. A multiplicação de funções corresponde a uma sofisticação técnica cada vez maior, a ponto dos próprios estúdios recorrerem hoje à subcontratação, dirigindo-se a laboratórios especializados para produtos que exigem tecnologias de ponta (LIPOVETSKY, 2009, p.15).⁵⁹

59 Por exemplo, na França, a *Buf Compagnie* é uma empresa de efeitos especiais mais reputadas do mundo. Inventando permanentemente todos os seus softwares, ela representa o mais alto grau de sofisticação informática, e Hollywood a solicita para tudo o que se refere à inovação. Ela interveio, entre outros filmes, em *Clube da luta*, *Batman & Robin*, *Matrix*.

Por outro lado, questionamo-nos: como se colocam as práticas coletivas atuais de produção audiovisual, no âmbito desta tradição do cinema, e de que forma se inserem essas práticas no cenário contemporâneo de alta tecnologia digital, que questiona inclusive essa tradição? Especificamente quanto ao modelo de produção, é flagrante a diferença de perspectiva entre a prática colaborativa exercida no âmbito da produção industrial⁶⁰ e as atuais experiências coletivas. A produção industrial do cinema pressupõe relações de trabalho articuladas em grupo, mas com uma rígida hierarquia de funções, numa dinâmica produtiva em que o diretor e/ou produtor ocupam uma posição de mando sobre os demais integrantes do grupo⁶¹. Essas dinâmicas são herdeiras do modelo fordista de produção⁶², que busca garantir o máximo de rentabilidade do processo de fabricação (COSTA, 2003).

As experiências contemporâneas de produção coletiva emergem, na verdade, em explícita oposição ao cinema industrial referido, contrapondo-se às lógicas de mercado e reivindicando outra forma de cinema. Os coletivos atuais, assim como os movimentos contestatórios das vanguardas cinematográficas, tanto os dos anos de 1920 quanto os do Pós-Segunda Guerra Mundial, dialogam com a outra face do cinema, aquela que se insere na tradição maior das artes. É exatamente na tensão entre indústria e arte, esses dois componentes da constituição ontológica do cinema, que se desenvolvem as primeiras experiências de grupos de criadores de audiovisual, articulando-se, assim, com as questões sugeridas pelas vanguardas modernas dos outros campos artísticos, especialmente as artes visuais.

É importante acentuar, logo no início desta reflexão, que os coletivos contemporâneos têm características diferentes das experiências anteriores que marcaram a chamada modernidade artística, identificada aqui pelos ciclos das vanguardas que eclodiram na década de 1920, orientados pela crença no poder das artes de transformar a realidade. Os coletivos atuais organizam-se em torno de

60 A produção industrial do cinema é baseada em produção em série, seguindo o padrão narrativo de fácil entendimento.

61 As funções dos integrantes do grupo são muitas: diretor de fotografia, diretor de arte, atores, iluminadores, editor, produtor, etc.

62 COSTA, Antônio (2003) desenvolve interessante debate sobre a questão no livro *Compreender o Cinema*.

motivos dos mais diversos, das mais diferentes formas. Em alguns casos, com propostas de intervenção política clara, em contextos de interação com movimentos sociais reivindicatórios, como no caso da Ocupação Preste Maia, em São Paulo, uma referência de ocupação coletiva de artistas, em articulação com o MSTC (Movimento dos Sem Teto do Centro), em 2003. Essa ênfase no aspecto político, no entanto, não aparece em outras práticas de coletivos, que se juntam mais numa perspectiva de viabilizar as próprias produções, compartilhando ideias e investigações poéticas, e na busca de alternativas às estruturas de mercado.

A literatura brasileira sobre coletivos de produção audiovisual é rara. As pesquisas acadêmicas do país estudam, majoritariamente, experiências nas artes visuais e no teatro, campos com maior tradição na reflexividade dos próprios processos de criação/produção. Essas referências identificam a década de 1990 como um período de proliferação de coletivos, responsáveis pela criação de distintos circuitos de arte, com outras propostas de convivência e criação artísticas que se contrapõem às práticas institucionais tradicionais, marcadas especialmente por rígidas hierarquias. Nesse período, esses circuitos autogeridos começaram a ter uma maior visibilidade dentro do meio artístico, vindo a ser denominados habitualmente de coletivos de artistas, circuitos independentes ou arte de ativismo cultural. Foram sendo construídos em distintos lugares, a partir de diferentes motivações de desdobramentos históricos (GOTO, 2015).

A cidade, como *locus* privilegiado de atuação dos coletivos, é referida por Ricardo Rosas (2013), que relaciona o processo de proliferação dos referidos grupos ao interesse crescente em questionar os parâmetros que regem a vida urbana, bem como em introduzir novos atos estéticos nesse espaço. O pesquisador considera que a experiência dos coletivos é, em grande medida, herdeira da arte da *performance*, do *happening* e da *body art*, além de compartilhar um certo culto por ícones da arte brasileira dos anos 1960-70, como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Artur Barrio ou Cildo Meirelles. As possibilidades de encontros e diálogos, através da internet, contribuíram para dar densidade ao movimento dos coletivos, que começaram a se organizar no país (ROSAS, 2013):

A intervenção urbana, dialogando com o espaço da cidade e introduzindo inflexões poéticas, questionamentos sexuais, sociais, políticos ou estéticos na arena pública, oferecia um pouco o que faltava na dita “arte pública”, ou seja, espontaneidade, diálogo com o local, quebra do protocolo “sério” da arte convencional, participação do público, temporalidade volátil, ênfase nas sensações e interpretação e não na “monumentalidade”. Conscientes ou não destes detalhes, os artistas e coletivos da intervenção urbana transgrediam (e continuam a transgredir) códigos de urbanidade, relações usuais com o espaço urbano, clichês comportamentais, introduzindo igualmente ações e interferências por vezes absurdas ou surreais, como o uso da nudez para girar num poste de sinalização (caso do artista Marcelo Cidade), ou a montagem de um muro de pães num bairro de Belo Horizonte pela dupla Felipe Barbosa e Rosana Ricalde (ROSAS, 2013).

Temos aqui uma série de elementos recorrentes nas práticas dos coletivos de artistas, com modelos heterogêneos de organização, que questionam as hierarquias rígidas e reafirmam as perspectivas de autogestão social da informação e da produção artística. Newton Goto (2005) defende que há um diálogo direto das atuais experiências coletivas de arte com as poéticas contestatórias dos anos de 1960 e 1970, que foram construídas no experimentalismo das linguagens.

Ele identifica, nas práticas dos chamados coletivos⁶³, novas concepções de políticas das artes, que criam distintas estratégias de inserção e contextualização da arte nas tramas sociais: a arte de crítica institucional, o artista/curador, o engajamento social e ecológico e os fluxos coletivos são algumas das possibilidades dessa concepção.

As práticas coletivas de criação e de produção audiovisuais que marcam a trajetória do coletivo *Alumbramento*, objeto desta tese, dialogam claramente com a tradição do campo das artes em geral e integram hoje os chamados circuitos heterogêneos contemporâneos (GOTO, 2005), que constituem outras formas de práticas artísticas, tensionadas por novas institucionalidades das artes, da economia e da política. Um cenário que Nestor Garcia Canclini (2012, p. 24) nomeia de “pós-autonomia da arte”, um estado em que as práticas artísticas deslocaram-se dos *objetos* para os *contextos*, com as obras de arte ocupando novos lugares de

63 Ou *circuitos independentes* ou *arte de ativismo político*: são nomes que classificam as mesmas práticas de criação e produção artísticas, realizadas por grupos de artistas.

exposição e fruição, como *meios de comunicação, espaços urbanos, redes digitais e formas de participação social, onde parece diluir-se a diferença estética*⁶⁴.

Importante observar que a relação entre cinema e as outras artes, aqui considerada, não trabalha com a ideia do “cinema em geral” como um polo de comparação com as outras artes, mas envolve um certo cinema que se articula com a experiência geral das artes. No caso, o cinema que se propõe contestatório aos modelos estabelecidos de produção e que dialoga em muitos aspectos com as chamadas vanguardas estéticas, mas que constrói especificidades no contexto das dinâmicas da cultura contemporânea. Obviamente, essa perspectiva emergiu da investigação em torno do objeto desta tese, que sugeriu esta interlocução identificada por meio de questões como as práticas do coletivo *Alumbramento*, os discursos com quais o grupo construiu suas estratégias de visibilidade, além da percepção dos próprios agentes do campo audiovisual do país, observados no âmbito desta pesquisa por meio da crítica cinematográfica e de matérias dos meios de comunicação.

Contudo, além dessas conexões com o campo geral das artes, os coletivos de cinema ainda carregam em si as marcas da própria experiência histórica da arte cinematográfica, que impõe uma série de outras institucionalidades e constrangimentos a tencionarem e a mobilizarem as práticas de criação e produção. Refiro-me, por exemplo, às políticas públicas específicas de fomento à produção audiovisual, implementadas a partir de estruturas de poder mais complexas, como, no Brasil, a Agência Nacional de Cinema – Ancine – e as políticas de editais de financiamento público, implementadas pelos governos estaduais e municipais do país. Neste capítulo, recuperaremos essas conexões.

3.1 O cinema da invenção coletiva

Considero as práticas coletivas do audiovisual que se expandiram nos últimos anos como um desdobramento de experiências anteriores de grupos de realizadores que pontuam a história do cinema. Desenvolverei, neste tópico, um exercício de recuperação do que Pierre Bourdieu chama de *campo dos possíveis*,

64 Grifo do autor.

um sistema comum de coordenadas que faz com que, mesmo que não se refiram uns aos outros, os criadores estejam objetivamente situados uns em relação aos outros (2011a, p. 54). É um sistema de referências comuns que, no caso deste trabalho, compõem a história própria da arte cinematográfica e que devem ser consideradas num exercício de compreensão das experiências contemporâneas

Nesse sentido, pontuarei a seguir grupos de realizadores que integram uma certa trajetória no campo do cinema, assumindo como regra tomadas de posições contestatórias em relação às forças estabelecidas do campo. Instauraram novas práticas de produção e novas formas estéticas, que se incorporaram definitivamente à história do cinema. Considerarei aqui experiências inseridas em diferentes contextos históricos, assinalando apenas alguns de seus traços principais, para posteriormente dar ênfase ao coletivo *Alumbramento*, interesse desta tese.

Os primeiros grupos de cineastas organizados em torno de uma mesma proposta estética surgem no âmbito das vanguardas artísticas que eclodiram na Europa nos anos de 1920. Eles dialogaram em termos estilísticos com esses movimentos modernistas que questionaram os cânones das referências clássicas, no momento em que o cinema ainda lutava para ganhar o estatuto de arte. Alguns autores defendem que as aproximações entre o cinema e o campo artístico geral, no início do século XX, inclui-se também no desejo de a elite intelectual dar um certo lustro à fruição de uma arte que surgiu como uma superficial atração de feira (AUMONT, 2008).

Não são poucas as citações referidas por historiadores do cinema, dando conta da percepção de estranhamento e repulsa com que as primeiras imagens foram recebidas pela elite intelectual do período. O escritor Máximo Gorki registrou o encontro dele com o cinema em resenhas escritas em 1896, numa sessão realizada no Teatro-Concerto Parisiense, uma diversão de um *café chantant/café cantante* que viajava pela Rússia, oferecendo as delícias da vida parisiense, em que o cliente podia usufruir os filmes na companhia de qualquer uma das 120 coristas francesas, que, segundo consta, ofereciam, nos andares de cima, diversões bem mais antigas (GUNNING, 1996, p. 22). Nas resenhas, Gorky referiu-se ao ambiente “depravado”,

em que “apenas o vício está sendo encorajado e popularizado”. “Você está esquecendo onde está. Estranhas visões invadem sua mente, e sua consciência começa a diminuir e a turvar-se” – registra o autor de *A mãe*.

O processo de reconhecimento da autonomia do cinema enfrentou uma série de tensões, marcado por aproximações e por afastamentos com as demais artes. Na ocasião do centenário do cinema, em 1995, um ciclo de palestras no Museu da Imagem e do Som (MIS) em São Paulo foi pautado exatamente por essa alternância não linear do processo, reunindo pesquisadores que refletem a interlocução do cinema com outros campos. O ciclo gerou a coletânea *O Cinema no Século*, cujo debate central são as relações do cinema com teatro, música, pintura, vanguarda, *pop art*, *performance*. Na introdução do livro, Ismail Xavier observa:

O cotejo com as outras formas de artes tem sempre permeado o debate em torno da própria natureza do cinema ou em torno da legitimidade de certos estilos, desde os anos 20, quando sombras do teatro e literatura pareciam ameaçar os projetos de cinema puro, até recentemente, quando os estetas fazem o caminho inverso, sublinhando as contaminações e convergências presentes no cinema (XAVIER, 1996, pg. 15).

No período da efervescência das chamadas vanguardas heroicas dos anos de 1920, alguns grupos de cineastas realizaram um tipo de cinema que fugiu do padrão estabelecido de produção do campo cinematográfico. A experiência é identificada frequentemente como *cinema de arte* ou *cinema de autor*, conceitos polissêmicos, de difíceis definições, normalmente identificados com propostas estéticas marcadamente autorais, passíveis de serem relacionadas com determinado realizador por conta de recorrentes características estilísticas. No contexto dessa reflexão, identificaremos esse cinema exatamente pelo caráter contestatório às regras estabelecidas de mercado, tanto as que se referem às dinâmicas de produção, quanto as que regem os padrões de criação.

Destacaremos inicialmente dois grupos de realizadores franceses, os impressionistas e os surrealistas, que consideramos neste trabalho como antecessores dos coletivos artísticos contemporâneos, especialmente no que se refere à ideia de uma proposta de criação movida em torno de um *ethos comum* que, nos termos de Raymond Williams (1979), reúne práticas que os distinguem dos

demais artistas do período. O contexto histórico do chamado impressionismo francês é o ambiente de Pós-Primeira Guerra Mundial, que repercutiu na vida social europeia de forma bastante radical, encontrando nas artes uma esfera preciosa de debate, em que emergiram as vanguardas cinematográficas, com poéticas que dialogavam com as demais vanguardas dos campos da música, das artes visuais, da literatura e do teatro, no momento definido de modernidade artística⁶⁵.

No período, o movimento francês dividiu com as demais vanguardas cinematográficas⁶⁶ a oposição ao cinema americano comercial, além de compartilhar com os demais movimentos europeus de rupturas artísticas a ideia da experimentação de linguagem, da busca incessante pelo novo, aquilo que o crítico Harold Rosenberg definiu de a “tradição do novo”, construída no desdobramento do projeto ocidental de modernidade⁶⁷. O historiador Eric Hobsbawm, numa análise sobre o movimento vanguardista nas artes visuais dos anos de 1920, observa que a demanda por modernidade afetou as artes por igual, acentuando as diferenças de respostas dos artistas a certos consensos em torno do espírito da época, o que sugere o impulso incontrolável pela experimentação de linguagem:

A arte de cada era tinha de ser *diferente* da de seus antecessores, o que numa era que supunha o progresso contínuo, parecia sugerir, na falsa analogia com a ciência e a tecnologia, que cada nova maneira de expressar a época era provavelmente superior à que viera antes; e isso, evidentemente, não é sempre o caso. Não havia, é claro, consenso sobre o que significa “expressar a época”, ou como expressá-la (HOBBSBAWM, 2013, p. 279).

O grupo dos impressionistas materializou de forma contundente esse impulso pela renovação de linguagem, utilizando recursos estilísticos (como imagens deformadas, distorcidas, fora de foco, além de sobreimpressões de imagens).

65 Refiro-me aqui ao ímpeto pela inovação da linguagem, pela experimentação do novo, que reuniu grupos de artistas em torno do que se nomeou “modernidade artística”. No cinema, refiro-me às vanguardas identificadas como Expressionismo alemão (CÁNEPA, 2012); Surrealismo (CAÑIZAL, 2012) e o Formalismo russo (SARAIVA, 2012).

66 Refiro-me aqui ao Expressionismo alemão; Formalismo russo e Surrealismo. Articulados em torno da ideia geral de oposição ao academicismo e da crença utópica no poder de transformação social da arte, os movimentos vanguardistas investiam na experimentação de linguagem.

67 Quando nos referimos ao projeto ocidental de modernidade, fazemos no sentido adotado BERMAN (1986), que define a modernidade como etapa histórica, a modernização como processo socioeconômico e político que vai construindo a modernidade, e os modernismos como projetos culturais relacionados à arte, cultura e sensibilidade.

Acrescente-se a isso o fato de que, ao veicular toda uma série de recursos técnico-estilísticos, o impressionismo francês trabalha a “materialidade não figurativa da imagem”, ou seja, sua parte de invisibilidade e de abstração (AUMONT et al., 1995)⁶⁸.

Essa contestação ao cânone do modelo figurativo da representação vincula esse cinema diretamente ao espírito geral das vanguardas artísticas do período. O grupo era formado por jovens diretores franceses: Abel Gance, Louis Delluc, Germaine Dulac, Marcel L’Herbier e Jean Epstein. Esses diretores diferiam de seus antecessores. A geração anterior de realizadores franceses considerava o cinema uma obra comercial, mas o grupo dos jovens impressionistas escreviam ensaios, proclamando o cinema como uma arte comparável à poesia, à pintura e à música. O cinema deveria, diziam eles, ser puro, e não derivado do teatro e da literatura. Acima de tudo, o cinema deveria expressar os sentimentos do artista (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Para o interesse desta pesquisa, a referência ao movimento impressionista deve-se especialmente ao fato de que as práticas desse grupo marcam o momento que poderíamos definir como inaugural do processo de constituição da autonomia do cinema como arte. Além da realização de filmes⁶⁹ frontalmente contestatórios aos princípios narrativos dominantes do cinema comercial de Hollywood, o grupo instaurou uma cultura cinematográfica, que incluiu a criação de periódicos dedicados ao cinema, os cineclubs e as salas especializadas de exibição.

É desse período o clássico *Manifesto das sete artes*, elaborado em 1922, em que Riccioto Canudo considera o cinema como o lugar de fusão entre as artes do tempo e do espaço, e defende estatuto de arte para o cinema (MARTINS, 2012, p. 97). O italiano Riccioto Canudo e Louis Delluc assumiram a tarefa da crítica do

68 O movimento impressionista ganhou este nome por causa de um estilo que representava os estados mentais e a experiência perceptiva dos personagens, através das experimentações de imagens. Como herança deste movimento, temos, por exemplo, a narrativa psicológica que será desenvolvida posteriormente com maestria por Alfred Hitchcock.

69 *A décima sinfonia* (1918) e *Eu acuso* (1919), *A roda* (1923) de Abel Gance; *Assassinato em Marselha* (1921) e *A exilada* (1922), de Louis Delluc; *A festa espanhola* (1920) e *A sorridente Madame Beudet* (1922), de Germaine Dulac; *Coração fiel* (1923), de Jean Epstein; *Paris adormecida* (1925), de René Clair; *À deriva* (1928), de Alberto Cavalcanti, entre outros.

cinema, conduzindo os primeiros debates sobre a “nova arte, teorizando sobre elementos do específico fílmico, como o conceito de fotogenia.

A teoria impressionista defende, de um modo geral, o cinema como um meio específico, ora atendo-se ao poder de síntese da mencionada *sétima arte*, ora percebendo-o como um meio autônomo, singular, enfim *puro*. Seus constituintes materiais, especialmente fundados no visual, acabam por distanciá-lo da dramaturgia, calcada, por sua vez, no verbo (MARTINS, 2012, p.97). Além dos interesses relacionados diretamente com a forma fílmica, os impressionistas estabeleceram práticas de produção que os distinguiram, inclusive, no âmbito da própria produção industrial. Num primeiro momento, eles se articularam com as duas grandes produtoras francesas, a *Pathé Frères* e *Léon Gaumont*, num movimento de resistência à ocupação do mercado francês pelo filme americano, nos anos Pós-Primeira Guerra⁷⁰.

A parceria entre integrantes da vanguarda e as grandes estruturas de produção ocorre num movimento de defesa do chamado cinema nacional da França e podemos considerá-la como uma tomada de posição dos agentes institucionalizados do campo cinematográfico francês, na luta para conservar a estrutura de poder do referido campo de forças (BOURDIEU, 2011c), diante da ameaça de subversão das hierarquias estabelecidas, com a entrada da indústria americana. Depois desse primeiro momento, os impressionistas criaram suas próprias companhias independentes, mas lançavam seus filmes através de companhias estabelecidas.

Os surrealistas – segundo exemplo de grupos de realizadores a que me refiro neste item – propõem um cinema de oposição formal ao padrão comercial, resistindo à narrativa linear e causal que caracteriza a produção da indústria americana. O cinema surrealista estava diretamente ligado ao *Surrealismo* na literatura e na pintura que, de acordo com seu porta-voz, André Breton, baseava-se na ideia da realidade superior de certas formas de associação, até o momento

70 O conflito mundial provocou a virada da hegemonia do mercado internacional de filmes, que passou das mãos dos franceses para as mãos dos americanos, situação que se mantém até hoje.

negligenciadas, na onipotência dos sonhos e no jogo indireto do pensamento (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 705). Declaradamente inspirados pela psicanálise freudiana, o grupo reunia os pintores Salvador Dalí e Man Ray; o escritor Antonin Artaud, além do espanhol Luis Buñuel⁷¹, que se tornou o mais cultuado representante do grupo.

Em termos de práticas de realização, os surrealistas ocuparam o campo audiovisual francês de forma diferente dos impressionistas, tanto no que se refere ao modelo de produção, quanto ao circuito de exibição. Enquanto os impressionistas trabalhavam com a indústria cinematográfica comercial, os cineastas surrealistas dependiam do patrocínio privado⁷² e exibiam seus filmes em pequenas convenções de artistas. Esse isolamento do grupo, no que se refere ao contexto geral do campo audiovisual francês do período – engajado na tarefa de proteger o cinema da França da invasão da indústria americana – credita-se à radicalidade da proposta estética dos surrealistas, produzindo filmes que desorientavam e chocavam a maioria das plateias.

Os dois grupos de realizadores citados aqui reúnem características comuns que os distinguiram como vanguarda artística, ou seja, assumiram tomadas de posição contestatória em relação às forças estabelecidas do campo, instaurando novas práticas de produção e novas formas estéticas, que se incorporam definitivamente à história do cinema, constituindo o que Pierre Bourdieu (2011a, p. 54) chama de *espaço dos possíveis*.

Em relação a esses dois movimentos e à contribuição que eles deram ao campo das práticas e das formas cinematográficas, destacamos aqui a experiência criativa em grupo e os elementos estilísticos que atravessaram a história do cinema e que permanecem até hoje como influências nos processos de criação de muitos artistas que vieram depois. Pode-se citar, por exemplo, no caso do impressionismo, a

71 Luis Buñel dirigiu, junto com Salvador Dalí, o mais cultuado filme surrealista: *O Cão andaluz* (1928).

72 O grande patrocinador do surrealismo foi o Visconde de Noailles, uma espécie de mecenas moderno. O último filme patrocinado pelo Visconde foi *Zero de Conduta* (1933), de Jean Vigo.

recorrência de suas poéticas – a narrativa psicológica, o trabalho subjetivo da câmara e a montagem – em trabalhos de Alfred Hitchcock e de Maya Deren, realizadora que, por sua vez, irá influenciar o cinema independente americano dos anos de 1960. No que se refere ao *surrealismo*, veremos elementos estilísticos alimentando a obra do diretor americano David Linch⁷³, que mantém em seus filmes fortes marcas desse movimento vanguardista.

3.2 A ideia de grupo no cinema moderno

Depois do período em que o cinema clássico americano consolida sua hegemonia no mercado internacional⁷⁴, começam a surgir novas propostas de cinema que questionam o padrão da indústria americana, num contexto de turbulência cultural, que integra os processos de transformações após a Segunda Guerra Mundial. A nova experiência social repercute de forma bastante contundente nas artes em geral, que se mobilizam em torno do que se nomeou de “as segundas vanguardas”⁷⁵, envolvidas não mais nas ideias de revolução e utopia, como os movimentos do início do século XX, mas muito interessadas em experimentar novos códigos artísticos. As correntes artísticas mais referidas que integraram essas segundas vanguardas foram: o *expressionismo abstrato* nos Estados Unidos e o *informalismo* na Europa; a *pop art*, que surgiu em Londres e Nova Iorque por volta dos anos de 1950 e 1960, respectivamente; o *novo realismo francês*, surgido no início dos anos de 1960; os movimentos de desmaterialização do objeto artístico que abrangem a arte de ação, os *happenings* e a arte conceitual que, por sua vez, engloba a *body art*, as *performances*.

O cinema moderno integra esse grande movimento de renovação nas artes em geral, facilitado – especialmente no caso do cinema – pela difusão de câmeras mais leves e mais fáceis de uso, além de novas tecnologias de som, que

73 Cineasta americano, diretor de filmes como *Veludo Azul* (1986), *Cidade dos Sonhos* (2001) e *Império dos sonhos* (2006).

74 Este período é normalmente demarcado entre o final dos anos 20, quando a tecnologia do som é incorporada à indústria do cinema, ao final dos anos 40, nos anos pós segunda-guerra, quando começam a surgir novas propostas de cinema, como o *neorealismo italiano*.

75 *Segundas vanguardas* é uma denominação que a historiografia contemporânea está utilizando para determinar as tendências artísticas surgidas na Europa e nos Estados Unidos entre o fim da segunda guerra mundial e aproximadamente a metade dos anos de 1970 (GUINSBURG; BARBOSA, 2008).

favorecem a ruptura dos esquemas tradicionais de produção. A *pesquisa do novo* e a *recusa da tradição*⁷⁶, em analogia com o que se vinha verificando nas outras formas de expressão, levam o cinema a reforçar tendências paralelas da literatura, das artes plásticas e figurativas (COSTA, 2003, p. 123).

Costuma-se situar a modernidade do cinema no período que se estende do final dos anos de 1950 até a metade da década de 1970, ou seja, da afirmação da *nouvelle vague* francesa até a chamada *nova hollywood* ou cinema independente americano. Entretanto, essa localização temporal não tem unanimidade na historiografia e na crítica cinematográfica. Alguns autores reconhecem no *neorrealismo*⁷⁷ italiano elementos de modernidade que ganharam corpo nos movimentos francês e americano.

O movimento italiano introduziu uma série de elementos fílmicos que seriam potencializados posteriormente pelos franceses, além de um modelo de produção de baixo orçamento e de um elenco formado por não atores. O plano-sequência⁷⁸, além de temáticas relacionadas com o cotidiano, por exemplo, utilizados nos filmes inaugurais da *nouvelle vague*, *Os incompreendidos* (Direção: François Truffaut, 1959) e *Acossado* (Direção: Jean-Luc Godard, 1960) são uma herança da vanguarda italiana.

Os elementos que constituem a modernidade no cinema são expressos na própria forma do filme, por meio de uma montagem transgressora da lógica da transparência do filme comercial americano, com quebras de continuidade narrativa e soluções de montagem pouco convencionais, além de temáticas urbanas e realistas, que colocam o cotidiano e os assuntos banais no centro do interesse narrativo.

76 Esta recusa à tradição é expressa no polêmico artigo de François Truffaut, *Uma certa tendência do cinema francês* (*Une certaine tendance du cinéma français*), publicado em 1954 na *Cahiers du Cinéma*, uma longa acusação contra o cinema francês dito de “tradição de qualidade”. Truffaut ataca especialmente as adaptações de textos literários, uma tradição do cinema francês, e que na opinião dele coloca o diretor como mero funcionário do roteirista, vítima da ditadura da dramaturgia. (MARIE, 2011).

77 Um estudo de referência do movimento encontra-se em FABRIS, Mariarosaria, 1996.

78 Plano-sequência: como o termo indica, trata-se de um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência (AUMONT e MARIE, 2003, p. 231)

Outros elementos que caracterizam a modernidade da proposta é a adoção de um modelo de produção que nega as grandes estruturas de estúdios e defende a ideia de baixos orçamentos. Considerado o movimento de maior influência do cinema moderno do século XX, a *nouvelle vague* constitui, para os interesses desta tese, mais uma experiência de produção em grupo, que reúne jovens cineastas em torno de um *ethos comum*, orientado no sentido de tensionar o *status quo* estabelecido, expressando uma contundente inconformidade com a moral e a estética burguesas.

Importante acentuar que a *nouvelle vague*⁷⁹ potencializa questões já antecipadas pelo movimento impressionista, como a autonomia do cinema em relação às outras artes e o forte apreço ao debate conceitual e crítico. As redes de cineclubes, o exercício da crítica e o interesse pela memória do cinema instauraram uma cultura cinematográfica própria, o ritual da cinefilia. Antoine de Baecque (2010) define essa espécie de cerimônia de amor ao cinema como um instrumento poderoso de legitimação de uma arte ainda amplamente desprezada e um “sistema de organização cultural que engendra ritos de olhar, de fala e de escrita”.

Sem dúvida, reside aí a identidade mesma desta prática: uma vez ‘mordidos pelo cinema’, segundo as palavras um tanto exaltadas dos cinéfilos do início dos anos 1960, como assistem aos filmes, em que lugar da sala, em que posição, seguindo qual moldura pessoal, como animar uma sessão de cineclube, como sair em grupo, como partilhar este olhar por meio de conversa, da correspondência, da escrita privada ou pública, e como os filmes se tornam o centro de lutas simbólicas através das atitudes e escritas concorrentes?” (BAECQUE, 2010, p. 36).

Essas práticas deram complexidade ao campo do cinema na França, que passa a contar com uma esfera de distinção cultural materializadas nas diversas revistas especializadas em crítica cinematográfica, especialmente a *Cahiers du Cinéma*. É a prática da crítica o elemento aglutinador do grupo posteriormente formado por François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Agnès Varda, Eric

79 São importantes referências para o estudo da *nouvelle vague* os seguintes livros: BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014; BAZIM, André. **O realismo impossível.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: a invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968.** São Paulo: Cosac Naify, 2010. MARIE, Michel. **A Nouvelle vague e Godard.** Campinas, SP: Papirus, 2011.

Rommer, Jacques Rivete, que realizam um cinema em torno de um conceito central: a política de autor; um cinema que, numa definição sintética, trazia a marca pessoal do diretor. A estética da *nouvelle vague* repousa sobre uma série de escolhas que incluem, entre outras, o domínio do diretor sobre a obra, a ideia do autor realizador; um grande espaço de improvisação para o diretor no momento da filmagem, negando muitas vezes o roteiro (*mise-en-scène*); a produção baseada em baixo orçamento e um elenco constituído de não atores.

A influência da vanguarda francesa nas cinematografias nacionais é referida pela unanimidade dos historiadores do cinema, que identificam a presença da *nouvelle vague* nos chamados cinemas novos do Japão, Alemanha, Portugal, Brasil, Cuba, Argentina, além do próprio cinema independente americano. No Brasil, o *cinema novo* e o *cinema marginal* foram duas experiências que dialogaram diretamente com o movimento francês, constituindo eles próprios referências de produção de grupos jovens, que, em sua variedade de estilos e inspirações, acertou o passo do país com os movimentos de ponta de seu tempo (XAVIER, 2001).

3.3. O cinema moderno no Brasil

O contexto de surgimento do *cinema novo* é o de mobilização em torno de um projeto nacional de país, em consonância com o que ocorria com outros movimentos culturais no Brasil e na América Latina, que tinham como horizonte a liberação nacional. Tratou-se, em verdade, de um momento especial da América Latina, marcado pela polarização dos conflitos ideológico-políticos e pela radicalização de comportamentos, principalmente na esfera da juventude, que deram um tom dramático ao período (XAVIER, 2001, p. 22). O pesquisador Ismail Xavier, na análise sobre o cinema moderno brasileiro⁸⁰, observa que, naquele momento, a emergência das cinematografias nacionais parecia ser um passo inicial em direção a uma nova ordem mais pluralizada na produção de consumo de filmes, expectativa que, em termos de mercado, os anos de 1980 enterraram.

Essa produção do período trazia marcas das vanguardas europeias, explicitamente o *neorrealismo* e a *nouvelle vague*, conformada por um cinema feito

por jovens críticos e intelectuais comprometidos com a invenção da linguagem, com uma postura de oposição ao cinema comercial americano e com a negação de toda a produção de cinema realizada no Brasil anteriormente⁸¹. O grupo de cinéfilos do *cinema novo* realizou práticas de produção orientadas pela máxima *uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*, expressando uma proposta de precariedade de estrutura, que marcou o cinema do período. “O princípio de produção do cinema novo universal é o filme anti-industrial: o filme que nasce com outra linguagem, porque nasce de uma crise econômica, rebelando-se contra o capitalismo cinematográfico, das formas mais violentas no extermínio das ideais” – observa Glauber Rocha (2003, p. 37), na *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, em que analisa a importância do cineasta mineiro, Humberto Mauro, para a história do cinema brasileiro.

No mesmo texto, Glauber Rocha reconhece no diretor mineiro a condição de “pai do cinema brasileiro”, negando as demais experiências anteriores ao *cinema novo*, incluindo, especialmente, as produções de estúdios da *Vera Cruz*, *Cinédia* e da *Atlântida*⁸². Para os integrantes do *cinema novo*, esse passado negado é responsável por um cinema que não é brasileiro, considerando que a inspiração dele é o modelo americano de cinema comercial, portanto, “comprometido com os interesses do imperialismo do primeiro mundo”. No *Manifesto Estética da Fome*⁸³, Glauber observa que o “*cinema novo* está a serviço das causas importantes de seu tempo e que, por conta disso, marginaliza-se da indústria, porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e com a exploração”.

Ismail Xavier (2007) situa esse modelo de precariedade de produção como uma opção estética do movimento, expressa no próprio nome do manifesto do grupo. Em relação ao título do *Manifesto Estética da Fome*, ele acentua o uso da

81 O projeto político e estético do *cinema novo* está declarado no *Manifesto Estética da Fome*, escrito por Glauber Rocha, considerado o líder do grupo de jovens cineastas. Publicado em 1965, o manifesto defendia um cinema orientado pela oposição ao cinema comercial americano; pelo compromisso com a denúncia social.

82 A experiência destes três estúdios brasileiros foi analisada na seguinte bibliografia; AUGUSTO, Sérgio. 1989; BASTOS, Mônica Rugai. 2001; GALVÃO, Maria Rita. 1981.

83 Disponível no site Tempo Glauber (www.tempoglauber.com.br), que reúne a obra do cineasta: documentos, cartas, filmes.

preposição “da”, em vez da preposição “sobre” como estratégia de escrita para demarcar o programa estético do grupo de realizadores. Na opinião do pesquisador, fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras.

Abordar o *cinema novo* do início dos anos de 1960 é trabalhar essa metáfora que permite nomear um estilo de fazer cinema. Um estilo que procura redefinir a relação do cineasta brasileiro com a carência de recursos, invertendo posições diante das exigências materiais e as convenções de linguagem próprias do modelo industrial dominante. A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força de expressão. ... A estética da forma faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade de subdesenvolvimento a partir de sua própria prática. (XAVIER, 2007, p.13)

Esse modelo da precariedade de produção será radicalizado por um outro grupo de jovens cineastas que emerge no cenário de ditadura militar, pós publicação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), marco que costuma ser utilizado pelos historiadores para datar o endurecimento da ditadura instalada no Brasil, com o golpe militar de 1964. *Cinema marginal ou cinema do lixo*, esse cinema é, em geral, assumido como resposta à repressão na linha agressiva do desencanto radical; sua rebeldia elimina qualquer dimensão utópica e se desdobra, em termos da encenação fílmica, na exacerbação do *kitsch*, no culto ao gênero horror subdesenvolvido, no uso da metalinguagem, da paródia e da ironia. Enquanto estratégia de agressão, a estética do lixo é uma radicalização da estética da fome, é uma recusa de reconciliação com os valores predominantes do mercado, num momento em que o grupo do *cinema novo* se envolvia com debates sobre a relação com o público, com alguns diretores defendendo o distanciamento do hermetismo moderno em prol de uma maior comunicabilidade com o expectador (XAVIER, 2001, p. 70).⁸⁴

O filme *O bandido da luz vermelha* (Direção: Rogério Sganzerla, 1968) é citado como a obra inaugural da nova proposta de cinema, que substitui o imaginário rural do Brasil profundo, explorado pelo *cinema novo*, e coloca na tela os dramas

84 Este debate mobilizou o campo audiovisual brasileiro no período, uma discussão que atravessou os anos posteriores e que, atualmente, voltou fortemente à pauta com a produção dos coletivos, estudados nesta tese.

urbanos e os signos da indústria cultural, que se encontra em processo de implantação no Brasil⁸⁵. Numa narrativa fragmentada e com o uso exacerbado de paródias, o filme de Sganzerla inspira-se num *fait divers* da crônica policial paulistana, narrando as aventuras de um anti-herói marginal, um assaltante que amedronta as casas da classe média de São Paulo. *O Bandido da luz vermelha* inaugura uma iconografia urbana do subdesenvolvimento que até hoje alimenta muitos filmes, do mesmo modo que o cinema de Glauber Rocha é grande referência para uma iconografia mítico-agrária no cinema do terceiro mundo (XAVIER, 2001).

As cinematografias dos diretores Rogério Sganzerla e Júlio Bressane (diretor dos filmes *O anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema*, ambos de 1970) são consideradas as mais importantes referências da proposta do cinema marginal, que ainda reúnem outros cineastas, como Andrea Tonacci (*Bang-Bang*, 1970), Luiz Rozemberg (*Jardim das espumas*, 1970), João Silvério Trevisan (*Orgia ou o homem que deu cria*, 1971), João Batista de Andrade (*O delírio do sexo*, 1970), além de José Mojica Marins, o Zé do Caixão (*À meia-noite levarei sua alma*, 1964 e *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, 1966). São temáticas que trabalham a crise de identidade, a violência, o marginalismo, as perambulações sem destino; compõem um desfile de jogos persecutórios, figuras obscenas a encarnar o fascismo tupiniquim (XAVIER, 2001, p. 69).

Para Ismail Xavier, a obra dos Sganzerla e Bressane estabelecem nova matriz estilística do cinema brasileiro, numa produção de forte experimentação de linguagem, que dialoga com as chamadas segundas vanguardas artísticas, a que me referi no item anterior. Na análise de *O Anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema*, o pesquisador observa que paralelamente ao mergulho no inferno da transgressão, do crime e da violência, dentro e fora da família, os filmes de Júlio Bressane introduzem uma vertente construtiva que radicaliza o polo-expressão; o

85 Sobre o processo de implantação da indústria cultural no país, ver ORTIS (2001).

cineasta faz seu jogo, libera-se de culpas e álibis do *popular*⁸⁶ e coloca a discussão de cinema no Brasil em outro patamar.

"Faz um metacinema⁸⁷ não apenas porque ostenta na tela o trabalho de realização do filme – dimensão *desconstrutiva* muito própria ao fim dos anos de 1960 em escala internacional, com o cinema político preocupado em criticar o ilusionismo cinematográfico – mas também porque, na sua reflexão, instaura uma poética do espaço urbano marcada pela tensão entre olhar e objeto, pela definição de uma nova atitude do sujeito atrás da câmera, deliberadamente oposta, irônica, ante a câmera participativa do cinema novo. Não procura a identificação - entre personagem e plateia, cineasta e público, cinema e real - , reconhece a dissociação, a separação" (XAVIER, 2001, p.67).

As obras dos dois cineastas são citações importantes para os objetivos desta tese, considerando que constituem fontes centrais de inspiração para os coletivos contemporâneos de cinema que, nestes últimos dez anos, movimentam o campo audiovisual do país, entre os quais o *Alumbramento*. Além de um cinema de experimentação⁸⁸ de linguagem, os referidos cineastas viveram uma experiência de realização coletiva em torno da icônica produtora Belair⁸⁹, quando se uniram com a atriz Helena Ignês⁹⁰, numa intensa dinâmica de produção, chegando a finalizar cerca de 10 filmes no ano de 1970. O grupo dos três reuniu-se em torno de um ideal de comunidade artística, movidos pela defesa de processos artísticos coletivos e do embate estética/ideologia versus mercado.

Num estudo comparativo sobre as experiências da Belair e da produtora argentina CAM (Cine Argentino Moderno)⁹¹, o pesquisador Estevão Garcia (2014)

86 As questões relacionadas ao “nacional” e ao “popular” foram temáticas presentes no pensamento cinematográfico do *cinema novo*.

87 Meta-cinema: o termo possui vários conceitos, mas que orbitam em torno da ideia do cinema autorreflexivo, cujo material filmico expõe a artificialidade intrínseca da produção cinematográfica, tanto na enunciação (técnica) quanto no enunciado (tema tratado).

88 Ferreira (2016) classifica de “cinema experimental” a produção desta geração de realizadores.

89 *Belair*: o nome da produtora carioca é uma homenagem ao automóvel conversível homônimo, que naquela altura já era considerado ultrapassado, decadente e até mesmo cafona. O nome Belair, que muitos também atribuem ao bairro hollywoodiano e ao edifício cabeça de porco, localizado na Praia de Botafogo, de mesmo nome, sugere a atração dos sócios pelo *kitsch* (GARCIA, 2014).

90 A baiana Helena Ignês foi a principal atriz do *cinema novo* e do *cinema marginal*. Foi casada com Glauber Rocha e, em seguida, com Rogério Sganzerla.

91 A CAM reuniu, no mesmo período, jovens cineastas argentinos com a mesma proposta transgressora, identificada como *underground*, termo que em inglês significa ‘subterrâneo’. O uso do termo no debate cultural normalmente refere-se às obras que fogem do padrão artístico estabelecido, frequentando circuitos alternativos de fruição estética.

observa que os dois grupos se fundamentavam na afinidade e amizade entre os sócios, num sistema clandestino de produção, já que ambas as produtoras nunca possuíram documentos ou nenhum registro que as classificassem como empresa. Talvez uma estratégia de sobrevivência artística, considerando que funcionaram no contexto de duas ditaduras militares, respectivamente no Brasil e na Argentina dos anos de 1970. Nos dois países estava instaurado um quadro de repressão e terror, deixando claro que não era possível produzir com liberdade ou era possível produzir com liberdade de maneira secreta e não exibir comercialmente (GARCIA, 2014, p. 164).

O grupo *Belair* incorpora com radicalidade o mal-estar pós-utópico que contamina o mundo ocidental na década de 1970 e que, na América Latina, é sentido de forma mais traumática no contexto das ditaduras militares. A arte do período é destituída de qualquer função perspectiva, uma vez que não se volta mais para um futuro utópico, região do inesperado e da esperança, sem que tenha, entretanto, largado mão da função crítica, como vemos aqui, no próprio cinema marginal. Ao contrário dos cinemas novos dos anos de 1960, que pautaram questões como identidade nacional e o papel do intelectual diante do povo e da revolução, os cineastas da virada de década colocaram-se em outra perspectiva. Eles nunca pretendiam ser um *movimento* ou uma *escola cinematográfica*. Tal ideia, àquela altura, estava associada a um conceito de institucionalização ou canonização, questões que refutavam tanto na própria obra como nas práticas de vida.

Os dois grupos são a expressão de uma sociedade fragmentada, de gerações proscritas, de jovens não mais empenhados em exercer o papel de guias ou porta-vozes do povo. Aqui, sai de pauta o compromisso do cinema militante, comprometido em transformar o fazer cinematográfico num ritual de identidade nacional, identificado no Brasil e na Argentina com a geração dos cinemas novos de ambos os países. Entra em cena um cinema iconoclasta, cujas críticas sociais foram muito mais agressivas, através de personagens e de situações que romperam todos os modelos estabelecidos. “A nação, não cumprindo seu papel de sujeito histórico, é

substituída ou filtrada pelo cinema, que, não mais percebendo-a como utopia, revela de maneira mais drástica todas as suas fissuras" (GARCIA, 2014, p. 162).

Reconhecemos aqui uma dinâmica de práticas que atravessam a trajetória do cinema no século XX, orientadas por um conjunto de disposições que compõem um *habitus* próprio, nos termos definidos por Pierre Bourdieu (2011a, 2011b, 2011c). Essas disposições incluem, como vimos nos exemplos anteriormente referidos, uma postura de oposição aos agentes estabelecidos no campo do cinema, o gosto pela experimentação de linguagem, o exercício da cinefilia, além da demarcação de um estatuto de arte para o cinema, através do que se definiu especialmente como a *política de autores*. Como já referido, uma política que supõe liberdade de criação do diretor, colocando-o como senhor da própria obra, sem se submeter aos interesses das lógicas empresariais do produtor e do mercado. Esse sistema de disposições tem permanência na história do tipo de cinema objeto de análise desta tese, constituindo-se num *habitus* próprio que conformou as práticas do *cinema autoral* ou *cinema de arte*, definidos aqui como um cinema realizado em ruptura com as formas narrativas clássicas.

No entanto, mesmo com uma matriz de permanência, entendemos que este sistema de disposições, que atravessou o século XX, incorporou novos elementos, no âmbito do cinema contemporâneo realizado pelos grupos de coletivos audiovisuais, constituindo-se num novo *habitus* que reserva um lugar de distinção desses realizadores, em processo de construção de novas referências de singularidades. Compreendemos também que esse novo *habitus*, na medida em que instaura novas práticas, questiona especialmente as políticas e os modelos de gestão pública do campo audiovisual, lançando questionamentos sobre processos de exclusão e interdição dos referidos modelos, por exemplo. No item que segue, pontuaremos essas questões, a partir da experiência do coletivo *Alumbramento*.

Antes de iniciar a reflexão, é importante conceituar o que consideramos contemporâneo, no âmbito da análise que desenvolvemos. O termo, a exemplo de outros que alimentam o debate em torno da experiência sociocultural recente - como pós-modernidade e hibridação, por exemplo - assume sutilezas de sentido a

depender dos interlocutores. No âmbito deste trabalho, “contemporâneo” aparece no sentido de situar o cinema produzido a partir dos anos 2000.

3.4 A ideia de grupo no cinema contemporâneo

Nos últimos dez anos, o campo audiovisual brasileiro foi surpreendido com uma proposta de cinema de jovens realizadores que bateu de frente com o modelo institucionalizado do cinema nacional, reconhecido pelas instâncias de consagração cinematográfica: a crítica, os festivais nacionais e internacionais, as políticas públicas de fomento e o público consumidor. Essa nova produção que tensionou a oficialidade⁹² do cinema brasileiro instalou-se à margem do modelo que nos últimos anos ganhou corpo, com as políticas de fomento implementadas pelo governo do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, cujo Ministro da Cultura, Gilberto Gil, estabeleceu como uma das prioridades centrais de gestão.⁹³

A proposta de cinema que emergiu no Brasil, na segunda metade dos anos 2000, foi movida por uma forte determinação de produzir filmes de uma geração de realizadores articulada em grupos, os chamados coletivos. Eles trouxeram práticas colaborativas que desenharam um novo modelo não hierarquizado de produção, num contexto de barateamento de equipamentos e disseminação das mídias digitais. A grande maioria desses grupos surge em capitais fora dos tradicionais centros de produção cinematográfica do Brasil, como Fortaleza, Recife, Brasília e Belo Horizonte, com um dinamismo e abundância de trabalhos fora do comum.

“Resistência aos modelos hegemônicos de produção”. “Producir em qualquer situação, inclusive na precariedade”. “Producir junto, em colaboração”. “Misturar vida e obra”. Essas citações são recorrentes nas inúmeras entrevistas,

92 O uso do termo “oficialidade” é usado aqui no sentido de um cinema que ocupa um lugar de reconhecimento das instâncias legitimadoras do audiovisual no país, como festivais, crítica cinematográfica, estudos acadêmicos.

93 As políticas de fomento à produção audiovisual foram instauradas no âmbito do Ministério da Cultura, através da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (MINC) e da Agência Nacional de Cinema (ANCINE), sob o comando do cineasta Orlando Senna, um dos mais importantes realizadores do cinema nacional, com uma tradição de envolvimento na militância cinematográfica da América Latina. Orlando Senna ocupou o cargo de Secretário do Audiovisual do MINC no período de 2003 a 2008.

escritos e discursos que circulam no cenário de debate em torno da experiência coletiva que se instaurou no campo audiovisual brasileiro na última década. A nova proposta recebeu atenção dos críticos e pesquisadores de cinema, com a mesma abundância do ritmo de produção dos novos realizadores. As reflexões, em sua maioria, deram muita ênfase aos aspectos relacionados aos modelos de produção adotados pelos grupos. Talvez o acento nos aspectos do modelo produtivo resulte do fato de que os coletivos emergem num cenário em que as políticas públicas de fomento, mesmo garantindo uma certa estabilidade à produção nacional nos últimos anos, não conseguem inseri-los nas dinâmicas de financiamento.

Marcelo Ikeda e Dellani Lima, dois dos primeiros pesquisadores e curadores que atentaram para a eclosão do movimento, referem-se aos coletivos como *cinema de garagem*, numa metáfora inspirada na experiência da música independente, cujas possibilidades de produção materializam-se na ordem da precariedade dos modos de fazer. Eles próprios realizadores, portanto observadores privilegiados do campo audiovisual brasileiro, referem-se aos indícios do surgimento de um novo cinema. “As mudanças puderam ser vistas não apenas com a introdução do digital, mas nos modos de produção: formas colaborativas, com coletivos cinematográficos, com a formação de redes ligando artistas em diversos pontos do país” (IKEDA; LIMA. 2012, p.06).

Reconhecendo a controvérsia do termo *cinema de garagem*, os dois pesquisadores esclarecem que a ideia não é rotular, mas fazer, acima de tudo, que a nomeação funcione como um ponto de partida para refletir sobre as condições do cinema brasileiro naquele momento. “Pensar o que aproxima e o que distancia certos filmes, certos realizadores, certos contextos. Pensar na possibilidade de efetuar recortes, sejam estéticos, geográficos ou políticos. Interessa-nos mais alimentar essa discussão do que delimitar fronteiras” (IKEDA; LIMA. 2012, p. 09). Acrescentam ainda:

Com o termo “de garagem” não queremos apenas apontar para um modelo de produção, para o barateamento dos equipamentos de produção, e para as possibilidades de uma produção vista antes como “amadorística”. Queremos, também, falar de possibilidades estéticas, éticas e políticas que surgiram a partir dessas novas possibilidades. Uma outra forma de estar no

mundo, de se conectar com o mundo a partir do audiovisual (IKEDA; LIMA, 2012, p.06).

Cinema pós-industrial é a nomeação que Cezar Migliorin (2011) usa para definir o cinema contemporâneo de realizadores e coletivos, que optam por fazer filmes fora da dinâmica da produção de mercado e da rigidez dos padrões industriais. Numa análise que relaciona essas experiências ao estado atual do capitalismo, Migliorin observa:

O que acontece na atual fase do capitalismo é um deslocamento do lugar do valor com fortes implicações nas relações que os poderes estabelecerão com os vivos, com a natureza da mercadoria, com a divisão de classes e com os meios de produção. No capitalismo pós-industrial (imaterial, cognitivo) não é mais no produto/matéria que se encontra o centro do valor, mas no conhecimento, na forma de se organizar e modular uma inteligência coletiva. Para se produzir valor não se depende apenas da força de trabalho física dos indivíduos, mas da *força de invenção* (Lazzarato) das vidas. Ou como escreveu o Yann Moulier Boutang "o centro de gravidade da acumulação capitalista mudou" e a centralidade do valor é imaterial (MIGLIORIN, 2011).

Os modos coletivos de fazer o novo cinema expressam – na opinião do pesquisador – uma nova forma de trabalho próprio do capitalismo pós-industrial, longe da lógica industrial de divisão de funções. Grupos e coletivos substituem as produtoras hierarquizadas, com pouca ou nenhuma separação entre os que pensam e os que executam. O que temos visto nos filmes reflete novas organizações de trabalho já distantes do modelo industrial. "O desconforto com o modelo industrial é algo que está nos filmes, na organização dos sets, na dimensão processual das obras que, com frequência, têm rejeitado a ideia de continuidade entre projeto e produto, como na lógica industrial" (MIGLIORIN, 2011). Nesse cenário, as práticas dos coletivos seguiriam um modelo capaz de responder à experiência contemporânea que se instaura de forma fluida e porosa, com fragilidades de definição. O pesquisador discute a ideia de coletivo em outro trabalho:

Às vezes é preciso começar pelo óbvio. Um coletivo é mais que um. Certo, acho que até aí há consenso – por mais que um sujeito sozinho possa ser muitos. Entretanto, ao colocarmos assim, restam outras variáveis importantes. Um coletivo é mais que um e é aberto. Essa é uma primeira característica que evita que tratemos os coletivos como um grupo, como algo fechado; melhor seria dizer que um coletivo é antes um centro de convergência de pessoas e práticas, mas também de trocas e mutações. Ou

seja, o coletivo é aberto e seria, assim, poroso em relação a outros coletivos, grupos e blocos de criação – comunidades. Tal prática coletiva não significa que um coletivo se crie simplesmente com todos produzindo junto: ele se cria porque pessoas compartilham uma intensidade de trocas maiores entre elas do que com o resto da comunidade, do que com outros sujeitos e práticas e, em um dado momento, encontram-se tensionadas entre si. O coletivo, assim, é uma formação não de certo número de pessoas com ideais comuns, mas de um bloco de interesses, afetos, diálogos, experiências aos quais certo número de pessoas adere, reafirmando e transformando esse mesmo bloco (MIGLIORIN, 2012, p. 309).

O pesquisador ainda se refere à dimensão dos vários, fugindo da tendência mais comum de relacionar o coletivo com a ideia de unidade; acentua que o processo tem constantes aproximações, distanciamentos, adesões e rompimentos, com uma frágil delimitação do espaço de atuação. Um coletivo é, assim, fragilmente delimitável, seja pelos seus membros, seja por suas áreas de atuação e influência, e seus movimentos – um novo filme, um festival, uma intervenção urbana ou política – não se fazem sem que o próprio coletivo se transforme e entre em contato com outros centros de intensidade:

Podemos ainda afirmar que, em termos de desejo, investimento, criação, um coletivo está sempre em estado de crise, uma vez que seus membros não se articulam em função de uma institucionalidade, de um contrato ou de uma posição na cadeia produtiva, mas por conta de uma afinidade que se concretiza em ações em tempos variados. Um filme, um roteiro, uma obra, uma ideia. A crise constante é assim determinada pela heterogeneidade necessária e pelas múltiplas velocidades que constituem um coletivo. E a manutenção da intensidade que atravessa um coletivo depende da possibilidade de suportar e fomentar a coabitação de velocidades distintas, presenças inconstantes e dedicações não mensuráveis em dinheiro ou tempo, uma vez que são as intensidades transindividuais que garantem a força irradiadora do coletivo. Por exemplo, um sujeito ou gesto que pouco se faz presente fisicamente pode ser decisivo para a manutenção do coletivo como intensidade de conexão com outros coletivos, forças e criações, permitindo a participação em redes que os transcendem. A instabilidade essencial de um coletivo é estabelecida por investimentos e experiências não mensuráveis, e por isso um coletivo precisa conviver com regimes de trabalho não pautados pela lógica da medida – seja ela temporal ou econômica (MIGLIORIN, 2012, p. 309).

A análise do pesquisador é uma das mais precisas na identificação das práticas dos coletivos, no âmbito de uma enxurrada de considerações que surgiram no processo de consolidação da experiência, na busca de compreendê-la. Formulada em 2012, a observação identifica elementos que marcam a diferença do modelo contemporâneo de produção em grupo em relação aos seus antecessores,

referidos nos itens anteriores. Considero que a análise de César Migliorin acentua duas questões distintivas no debate sobre os coletivos audiovisuais: a porosidade dos grupos, no sentido de estarem abertos para trocas diversas, tanto com outros coletivos quanto com pessoas fora do grupo; além de um permanente estado de crise, a que chama de “desmesuras”, uma compreensão que supera a visão monolítica sobre coletivos que se espalhou nos circuitos acadêmicos e midiáticos desde que a produção coletiva mobilizou o campo audiovisual do país.

4. OS MODOS DE FAZER DO ALUMBRAMENTO

Comecemos pela autodefinição do grupo, expressa no site do *Alumbramento*:

Jamais conseguimos encontrar uma definição conclusiva do que é o Alumbramento. Nunca encontraremos uma expressão, ou coisa que o valha, que dê conta das singularidades que fazem parte desse encontro. Seria um erro acreditar que um coletivo se apresenta em voz uníssona. Já aprendemos que não é assim que a banda toca.

Temos lidado com a dificuldade de dizer o que somos/fazemos desde o começo em 2006, quando éramos dez (Danilo Carvalho, Fred Benevides, Gláucia Soares, Ivo Lopes Araújo, Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Rúbia Mércia, Thaís de Campos, Themis Memória e Ythallo Rodrigues. Agora que somos seis (Caroline Louise, Guto Parente, Ivo Lopes, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti), a mesma dificuldade se apresenta quando precisamos escrever um texto que nos presente.

Vemos que o que nos levou a nos juntar no começo, e o que leva alguns de nós a continuarmos juntos ainda hoje, é por demais complexo, e formalizar esses encontros e os seus caminhos seria por demais infrutífero e redutor. Definitivamente, não aceitamos a formatação. A beleza do nome Alumbramento está no que ele tem de indefinível e enigmático.

O que podemos dizer então?

Existe o amor. O amor pelo que fazemos. O amor que nos faz pessoas melhores do que somos, que dilui o nosso ego e nos torna mais generosos. Também podemos dizer que o maior compromisso firmado entre nós é o de saber que precisamos continuamente repreender a olhar um para o outro, escutar um ao outro.

Pronto, isto é suficiente.

Mas enfim, não podemos parar aqui. Uma postura mais clara, mais assertiva se faz necessária.

Voltemos pro começo de tudo então: o que nos une é a vontade de criar juntos. Somos artistas e queremos viver da nossa arte.

Acreditamos na possibilidade de se existir nesse mundo podendo se dedicar à criação e à construção de obras consistentes, apaixonadas e realmente significativas. Arrisquemos uma possível definição para a Alumbramento: viver a utopia.

Podemos ainda dizer: com o tempo vimos como era importante o compartilhamento de responsabilidades e uma organização que amparasse as nossas realizações: somos uma produtora, precisamos encontrar maneiras de fazer os nossos filmes viver deles. Isso significa trabalho diário, muito suor e muita persistência.

E no final do dia ainda precisamos ter as mesmas convicções. E claro, a maior convicção de todas: sem os nossos filmes não somos nada.

Aí fica fácil afirmar o que somos: cineastas!

E o que fazemos: filmes!⁹⁴

94 www.alumbramento.com.br acesso em 20/12/2016.

Essa espécie de carta-compromisso, ainda encontrada no site do *Alumbramento*, mesmo depois da dissolução do grupo⁹⁵, oferece algumas pistas preciosas para análise da própria trajetória do coletivo. A estrutura do texto parece demarcar diferentes estados da experiência, acentuando questões que, num momento e no outro, ganharão centralidade na experiência do grupo. Não foi possível identificar a data em que foi disponibilizado no site⁹⁶, mas o texto sugere que a reflexão é posterior ao início do grupo, na medida em que indica elementos que não estavam nas preocupações iniciais do agrupamento de amigos, como, por exemplo, a constituição jurídica do coletivo em forma de produtora, que se concretizaria em 2010, com tensões que se expressaram na reconfiguração original do grupo. No momento em que a *Alumbramento* foi formalizada, apenas três dos dez integrantes⁹⁷ permaneceram no grupo, que se juntaram aos novos integrantes: Pedro Diógenes e Guto Parente (os primos Parente) e Caroline Louise. Voltaremos a esta questão adiante.

O texto é composto de três segmentos bastante demarcados. No início, vemos a preocupação de falar sobre a dificuldade de expressar uma definição conclusiva do grupo, ao mesmo tempo em que acentua as singularidades que marcaram o encontro dos jovens que compuseram o *Alumbramento*. Expressam também a recusa aos rótulos, como observam no texto: “o que nos levou a nos juntar no começo, e o que leva alguns de nós a continuarmos juntos ainda hoje, é por demais complexo, e formalizar esses encontros e os seus caminhos seria por demais infrutífero e redutor”. Em seguida, definem a experiência com o uso de um discurso que marcará toda a trajetória do grupo, constituindo-se como um elemento central das estratégias de distinção do coletivo no âmbito do campo audiovisual do país: as ideias do amor, do afeto, da amizade, da criação colaborativa, do ato artístico coletivo, da arte misturada com a vida. Estas referências, que recupero a seguir,

95 Por ocasião da escrita final desta tese, fui informada da dissolução do *Alumbramento*, o que me levou a fazer novas entrevistas com alguns dos integrantes, cujos depoimentos incluí no texto.

96 O acesso para esta pesquisa foi em julho de 2014 (www.alumbramento.com.br)

97 O grupo inicial foi formado por Danilo Carvalho, Fred Benevides, Gláucia Soares, Ivo Lopes Araújo, Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Rúbia Mércia, Thaís de Campos, Themis Memória e Ythallo Rodrigues. Com a institucionalização do grupo em produtora, permaneceram apenas Ivo Lopes, Luiz e Ricardo Pretti.

acompanharam a fala do coletivo, mesmo no momento em que a experiência não expressava mais os desejos iniciais:

Existe o amor. O amor pelo que fazemos. O amor que nos faz pessoas melhores do que somos, que dilui o nosso ego e nos torna mais generosos. Também podemos dizer que o maior compromisso firmado entre nós é o de saber que precisamos continuamente reaprender a olhar um para o outro, escutar um ao outro.

Pronto, isto é suficiente.

Mas enfim, não podemos parar aqui. Uma postura mais clara, mais assertiva se faz necessária.

Voltemos pro começo de tudo então: o que nos une é a vontade de criar juntos. Somos artistas e queremos viver da nossa arte. Acreditamos na possibilidade de se existir nesse mundo podendo se dedicar à criação e à construção de obras consistentes, apaixonadas e realmente significativas. Arrisquemos uma possível definição para a *Alumbramento*: viver a utopia.

A segunda parte do texto reporta-nos à fase adulta do grupo, por assim dizer, um período em que as preocupações ordinárias⁹⁸ do campo audiovisual passam a ganhar corpo nas rotinas do grupo. Na opinião de alguns observadores privilegiados da experiência, este momento é considerado como de inflexão do coletivo. Em entrevista para esta tese, os pesquisadores e artistas Alexandre Veras⁹⁹ e Marcelo Ikeda¹⁰⁰, que acompanharam de perto o processo de constituição do grupo, creditam à formalização burocrática o início do fim do espírito coletivo que reuniu o grupo:

Podemos ainda dizer: com o tempo vimos como era importante o compartilhamento de responsabilidades e uma organização que amparasse as nossas realizações: somos uma produtora, precisamos encontrar maneiras de fazer os nossos filmes, viver deles. Isso significa trabalho diário, muito suor e muita persistência.

E no final do dia ainda precisamos ter as mesmas convicções. E claro, a maior convicção de todas: sem os nossos filmes não somos nada.

Aí fica fácil afirmar o que somos: cineastas!

E o que fazemos: filmes!

98 Refiro-me aqui às questões habituais, que costumam integrar os processos de produção do audiovisual brasileiro, como as políticas de fomento da produção audiovisual, que exige uma série de burocracias para a viabilização dos projetos, impondo rotinas mais fixas para os grupos de realizadores e produtores.

99 Alexandre Veras é referido nas entrevistas dos integrantes do coletivo *Alumbramento* como a principal referência, atuando como agente mobilizador dos artistas que se juntaram no período, além de parceiro de primeira hora na realização de projetos.

100 Marcelo Ikeda foi o cronista da experiência, crítico da produção cinematográfica do grupo, reunindo importante material do coletivo, que disponibilizou para esta tese de forma generosa.

No último parágrafo do texto, eles se revelam “cineastas”. Essa autorrepresentação é mais complexa do que aparenta e sugere elementos que marcam essa inflexão referida por alguns entrevistados. Parece funcionar como um dispositivo de demarcação de um lugar de criação que nunca ficou muito claro, durante toda a trajetória do grupo, fortemente influenciado pelo projeto de formação, desenvolvido no âmbito da Escola de Realização Audiovisual da Vila das Artes. A proposta pedagógica que orienta os processos de formação na escola prioriza experiências artísticas que relacionam o audiovisual às outras artes, especialmente artes visuais, dança e mídias digitais, numa perspectiva do que se nomeou de *cinema expandido*¹⁰¹. Essa opção estética está fortemente presente nas práticas dos artistas que estiveram na gênese do grupo e que de diversas formas influenciaram a trajetória do coletivo.

Nas reflexões que se seguem, discutirei as questões centrais que marcam as experiências do *Alumbramento*, reconhecido hoje como uma das referências de um cinema que trouxe renovação do campo audiovisual brasileiro, especialmente no que se refere às práticas e aos modos de produção. Refletirei a partir dos elementos que aparecem com mais recorrência na fala dos próprios integrantes do grupo, como amizade e criação coletiva, além de questões identificadas na pesquisa empírica, na análise do conjunto de dados coletados, e das observações *in loco*, que realizei em eventos públicos que contaram com a participação do grupo, como lançamentos de filmes e debates.

4.1 A amizade e o fazer coletivo como capitais simbólicos

A amizade é a expressão de maior recorrência para definir os termos de configuração do coletivo, logo nos primeiros momentos da experiência. As narrativas em torno do grupo de amigos do *Alumbramento* enfatizam essas relações quase como princípios geradores das práticas de criação. Essas narrativas se alimentaram

101 *Cinema expandido* é referido para definir às muitas maneiras de se trabalhar a linguagem audiovisual, ampliando-a e multiplicando-a para além do espaço da tela. Essa produção está na fronteira das diferentes disciplinas, jogando com as margens do cinema, da fotografia, do vídeo, da performance e das imagens produzidas no computador (PAINI, 2008).

de um suposto poder de uma amizade idílica que uniu os integrantes do coletivo, silenciando, na grande maioria das vezes, sobre as tensões e disputas naturais a qualquer grupo de pessoas. Na presença de práticas que tensionaram a tradição do campo audiovisual, as tentativas de classificação são tributárias de um processo ainda indefinido, no momento inaugural da experiência. Talvez pudéssemos também creditar à novidade do grupo as classificações imprecisas que terminaram por ocultar a complexidade da experiência, nas análises de primeira hora.

Nos documentos, nos ensaios, nos textos acadêmicos e midiáticos, o que aparece com mais recorrência são exatamente as interpelações sobre a configuração do coletivo. Com algumas exceções, como a do pesquisador César Migliorin, por exemplo, há uma insistência quase mantrica de potencializar uma utópica amizade harmoniosa, como se se referissem a um recurso, a uma habilidade específica do grupo, uma competência, enfim um *capital cultural*, nos termos do que define Pierre Bourdieu (2011b, 2011c), capaz de fazer viabilizar uma produção audiovisual improvável.

Há, no entanto, de se observar, que o *mantra* se instaura pelo menos em duas perspectivas diferentes. A primeira, numa perspectiva positiva, mas romântica, reforça a ideia de que aqueles artistas que estavam ali juntos, numa espécie de encontro revelador, são desprovidos de quaisquer interesses mundanos, viabilizando atos criativos desinteressados, no caso, um cinema que não se propõe a ocupar um lugar no mercado comercial.

Contribuíram para reforçar essa perspectiva as declarações dos próprios integrantes do grupo, que acentuaram nas entrevistas uma espécie de voluntarismo de produção, a vontade de fazer filmes em quaisquer situações. Guto Parente, numa recuperação da trajetória do *Alumbramento*, no momento já de dissolução do coletivo, em março de 2017, ratifica a ideia:

Acho que existia em primeiro lugar uma vontade muito grande de se estar juntos e de criar coisas juntos. Uma força de atração afetiva/criativa. A partir disso fomos inventando os modos, descobrindo os caminhos. Não gosto de ficar romantizando as coisas, mas de fato aconteceu um encontro muito especial (que transbordava a própria *Alumbramento*) e que está circunscrito

em um contexto muito específico de cidade e de tempo, que pra mim é impossível ser pensado em equivalência com qualquer outra coisa hoje em dia (PARENTE, 2017).¹⁰²

Ricardo Pretti também recupera a experiência com um relato de memórias que reforçam o caráter voluntarista do grupo, um ideal de fazer arte para transformar o mundo, sem referir-se a nenhuma questão que possa relacionar o cinema do grupo, naquele momento inicial, a questões a que me refiro aqui como de ordem mundana.

Todo mundo queria ficar junto e produzir arte. Se unir dava um sentido maior pra gente continuar acreditando no que estávamos fazendo. A ideia principal era bem jovial, mas autêntica: transformar a cidade de Fortaleza com arte experimental. Isso eu digo hoje, com uma distância, na época não tinha como racionalizar isso (PRETTI, 2017).¹⁰³

A segunda perspectiva de instauração do *mantra* da amizade está relacionada aos meios de comunicação, que tiveram um papel central na construção de uma narrativa em torno das práticas coletivas do grupo. No caso, numa direção negativa, na medida em que a mídia contribuiu, mais do que qualquer outra narrativa, com a ocultação do papel político do *Alumbramento*. Seguindo as lógicas de construção do texto jornalístico, em que as notícias são marcadas pelo esvaziamento da complexidade dos fatos sociais¹⁰⁴, a imprensa nacional e estadual logo tratou de enquadrar a experiência sob o rótulo de um “coletivo”, formado por jovens amigos, acentuando, na maioria das vezes, um suposto caráter amadorístico da produção, localizando-a num lugar à margem do campo audiovisual institucionalizado.

A recepção da imprensa do Ceará aos dois filmes de estreia do coletivo é preciosa, no sentido de identificar o incômodo inicial provocado pelo grupo, como já nos referimos anteriormente. Num cenário de relações estabelecidas de poderes, a

102 Entrevista concedida em 14 de março de 2017. Essa foi a segunda entrevista concedida por Guto Parente para este trabalho.

103 Entrevista respondida por e-mail, no dia 10 de março de 2017.

104 Na classificação de Nelson Traquina (2004), os critérios de construção da notícia são a simplificação (acontecimento é desprovido de ambiguidade e de complexidade, assim, muitas vezes, são utilizados clichês, estereótipos e frases feitas); a amplificação (quanto mais amplificado o acontecimento, mais chance da notícia ser notada); a relevância (o acontecimento deve ser colocado como relevante para as pessoas); a personalização (valorização das pessoas envolvidas no acontecimento) e, por fim, a dramatização (reforço do lado emocional, a natureza conflitual).

chegada de novos agentes tensionou o campo audiovisual do estado. Os dois primeiros filmes, *Sábado à noite* (2007) e *Praia do futuro* (2008), trazem elementos que contrariam todo um repertório referência da tradição cinematográfica do estado.

O incômodo do campo foi enorme, com as polêmicas em torno dos dois filmes sendo potencializadas nos meios de comunicação de massa. Cada um dos filmes tem trajetória própria, mas ambas são marcadas claramente pelos embates entre agentes antigos e os recém-chegados no campo de produção audiovisual. Mobilizo aqui o conceito de *campo*, de Pierre Bourdieu (2011a), identificado como espaço de lutas e de disputas entre agentes por posições de mando e de distinção, que se articulam nos processos de criação, produção e fruição cultural.

O filme *Praia do futuro* materializou um desejo que corria nos encontros entre os jovens que frequentavam o Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção, que durante a década de 2000 consolidou-se como um dos espaços mais importantes de criação artística de Fortaleza. Ivo Lopes, recém-chegado do Rio de Janeiro, onde se graduou em Cinema, “andava pela cidade com um desejo enorme de filmar” – como afirmou numa entrevista para pesquisa. O Alpendre foi um lugar de encontros. “Ali eu conheci pessoas com quem eu dividia o desejo de fazer arte, fazer cinema. Cheguei meio deslocado na cidade, depois da temporada no Rio de Janeiro, onde conheci Luiz e Ricardo Pretti. Falava com o Uirá (dos Reis) sobre a vontade de fazer um filme coletivo. Aí fizemos o *Praia do futuro*” – observa Ivo Lopes. Considerado atualmente como um dos diretores de fotografia mais requisitados do país, Ivo tenta explicar as razões que o levaram ao cinema. “Quando eu fui pra o Rio não sabia muito bem o que eu queria. Fui fazer cinema, como a última tentativa de encontrar um lugar no mundo” – lembra Ivo, recuperando as tentativas vãs de se estabelecer em outros campos profissionais.

O *Praia do futuro - um filme em episódios* é uma produção coletiva de 15 episódios, reunindo 18 realizadores, que, segundo descrição da própria sinopse, “compuseram um emaranhado de afetos, que, às vezes, fundem-se, às vezes, confundem-se numa experiência coletiva, livre, sem regras, sem comando, sem dinheiro”. Lançado em 2008, em sessão gratuita no Cine São Luiz, o filme dividiu

opiniões, teve uma recepção polêmica, que envolveu tanto a mídia quanto os agentes já estabelecidos no campo. O artista Uirá dos Reis refere-se ao episódio, na apresentação do catálogo de DVD do Coletivo, lançado em 2013:

[...] e, se não foi tratado da maneira correta, ao menos foi destratado pelos motivos errados. Posto como uma obra confusa, irregular e feia – o que não chega a ser uma mentira – além de ser acusado de “inútil” ou “falcatrua”! Diante do fato de que era uma obra malfeita e com dinheiro público – o que é uma mentira, posto que (sic) o filme foi feito integralmente com o dinheiro dos envolvidos – mas dificilmente compreendido com um ato de coragem e liberação, um grito para o futuro, em busca de construí-lo, mesmo que irregularmente, mas sempre em busca da Arte, em detrimento de tudo ou quase tudo, inclusive do apocalipse, da hecatombe, e sempre em combustão (REIS, 2013).

Em 2008, no dia do lançamento, a manchete do jornal *O Povo* dizia “Jovens com o audiovisual na cabeça e uma câmera na mão”. Parodiando um ideário do *cinema novo*¹⁰⁵, a matéria sinaliza a incompreensão do campo cultural da cidade na análise da experiência audiovisual que iniciava a trajetória do coletivo *Alumbramento*. Utiliza os conceitos de audiovisual (em vez de cinema) e de contemporâneo (sem explicar o uso do termo) para tentar analisar o filme, sem encontrar palavras adequadas para fazê-lo.

Francis Vogner dos Reis, numa crítica na revista *Cinética*, observa a inadequação da análise publicada no jornal, no texto *Quinze visões do fim do mundo*, referindo-se aos quinze episódios que compõem a obra¹⁰⁶. Numa crítica explícita à análise do jornal *O Povo*, ele observa: “o assunto é cinema, e, por mais paradoxal que possa parecer (pelo menos para quem parou na década de 80), é cinema feito em vídeo. Por isso cabe distinguir as coisas, separar o alho do bugalho”:

Para ser honesto com *Praia do Futuro – Um filme em episódios*, é necessário lidar com duas questões. A primeira é a condição do filme: um filme em episódios, de cineastas novos (não necessariamente iniciantes), feito com parcimônia e que não impôs nenhuma pré-condição aos seus realizadores, a não ser a que norteia o título, ou seja, ter alguma relação com a Praia do Futuro (um lugar bastante real em Fortaleza, apesar do extravagante nome de ficção científica). A segunda é o filme em si, substancialmente: um trabalho que une um conceito coletivo com projetos individuais, de orientações estéticas variadas; alguns filmes, às vezes, com

105 *Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça* foi o ideário que orientou as poéticas do cinema novo brasileiro.

106 Publicada em agosto de 2008.

alguma semelhança entre si, outros com significativo contraste com seus pares; repetição de alguns procedimentos, escolhas arriscadas que vingam ou que se saturam (REIS, 2008)¹⁰⁷.

A incompreensão é a tônica da polêmica instaurada no momento de chegada dos novos realizadores ao campo audiovisual do Ceará. Uma polêmica potencializada com acusações sobre um suposto mau uso de dinheiro público, numa reedição das falas que circulam no debate tradicional do campo audiovisual do país. No primeiro momento, houve realmente um estranhamento completo em relação à nova proposta de fazer cinema, apresentada pelos jovens do *Alumbramento*. Uirá dos Reis dá o sentido que o filme teve para o grupo:

Tão certo que o Praia do futuro é um filme em longa metragem quanto uma crise estética, ao menos para alguns dos seus realizadores, digo que não é possível esquecer o fato da liberdade pungente e anárquica que ele nos antecipou, anunciando a coragem e a audácia de um cinema feito por um grupo de pessoas que traz em si a vontade de correr o risco em nome de uma arte que nos fale sobre suas vidas, apresente o seu lugar, nos explique os seus afetos – e onde tirar o seu da reta não seja uma expressão possível (REIS, 2013).

O apelo à amizade e à arte desinteressada; a resistência aos modelos hegemônicos de produção; o trabalho coletivo; amadorismo e precariedade de produção são termos que se alternam nas narrativas sobre o *Alumbramento*, ora como elogio, ora como depreciação. Normalmente são referidos de forma confusa, reunidos sob a classificação geral de princípios, o que acaba ocultando a significação cultural do grupo. Passaremos a analisar esses termos, tentando situá-los no embate de poder que se estabelece no campo audiovisual do Ceará, identificado aqui como espaço de lutas e disputas entre agentes por posições de mando e de distinção, que se articulam nos processos de criação, produção e fruição cultural, através de estratégias de poder (BOURDIEU, 2011a).

Comecemos pelo apelo à amizade que funcionará na primeira fase do *Alumbramento* como uma espécie de *leit motiv* do processo de criação do coletivo, referida nos discursos e na própria obra do grupo. A ideia da amizade aparecerá como temática especialmente nos filmes da primeira fase, como no curta-metragem

107 Francis Vogner dos Reis é crítico de cinema e curador da Mostra de Cinema de Tiradentes, a principal instância de distinção do chamado cinema independente no Brasil.

A amiga americana (Direção: Ivo Lopes e Ricardo Pretti, 2009) e no longa de estreia do grupo, *Estrada para Ythaca* (Direção: Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, 2010). A temática permanece no segundo longa *Os Monstros*, lançado no ano seguinte, em 2011, pelo mesmo grupo de quatro realizadores. Em 2011, o quarteto de amigos ainda lançou *No lugar errado*, abordando o mesmo tema de amizade.

A amizade ainda é sugerida como um elemento gerador dos modos de fazer do grupo, cujos integrantes se revezam nas funções durante o processo de realização do filme¹⁰⁸, instaurando uma dinâmica não hierarquizada de produção. Nos filmes citados acima, essa alternância de funções definiu um modelo de produção que ganhou força nos trabalhos seguintes, tornando-se referência para os jovens realizadores do país. O mesmo sentimento de amizade é convocado para articular as redes que se formam em torno da viabilização de determinados projetos, juntando cineastas de estados diferentes do país. A ideia de amizade ganha uma autonomia tão acentuada que, nos discursos do grupo, é referida como algo anterior aos processos, uma espécie de relação pré-estabelecida, mobilizada como um recurso condutor da ação do grupo. Funciona, assim, como um mecanismo de autorização e legitimação de uma produção que se recusa a dialogar com os padrões estabelecidos no campo audiovisual. É como se dissessem: “somos assim, mas somos amigos”.

A persistência no tema amizade é indicativo de interpelações mais complexas do que supõe a narrativa idílica sobre jovens, carismáticos e talentosos realizadores audiovisuais que, em determinado momento na cidade de Fortaleza, reuniram-se em torno de coletivo artístico. Compreendemos que a amizade não é algo fixo, mas um objeto socialmente situado e resultado de uma negociação entre os envolvidos na relação. Não há, portanto, harmonia ingênua, mas disputa de

108 Em filmes como *Estrada para Ythaca* e *Os Monstros*, ambos com a direção coletiva do grupo formado por Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, as funções de direção são ocupadas alternadamente por cada um dos cineastas, em momentos em que um e/ou outro assume outras funções, como captação de som, produção. Os quatro também são atores.

posições. Assim, a amizade não é só um sentimento que une iguais, mas coloca-se como um exercício político.

A partir das obras de Michel Foucault, Hanna Arendt e Jacques Derrida, Francisco Ortega debate o tema no que ele nomeou de “trilogia da amizade”, que reúne as obras *Amizade e estética da existência em Foucault* (1999), *Para uma política da amizade – Arendt, Derrida e Foucault* (2000) e *Genealogias da amizade* (2002). Nessa última, Ortega faz uma abordagem filosófica e histórico-sociológica sobre a relação entre amor e amizade, amizade e família, amizade e homossexualidade, filosofia e política.

Na recuperação genealógica da experiência da amizade, o autor acentua que o conceito tem uma curta história enquanto objeto de investigação da Filosofia e da Sociologia, entrando na agenda das duas disciplinas de forma mais evidente somente a partir dos anos de 1970. Até esse momento, a literatura filosófica limitava-se ao nível ensaístico do elogio e do culto, enquanto a sociológica desconsiderou a amizade como objeto de análise por ser um assunto privado (ORTEGA, 2000, p. 56).

No *Genealogias da Amizade*, o filósofo recupera as transformações por que passa o sentido do termo amizade, demonstrando como ganha centralidade na organização sociopolítica e cultural das *civitas* da antiguidade greco-romana, continua como elemento significativo no tecido social e relacional da modernidade, integrando as redes de sociabilidade e convivialidade que ligavam os indivíduos entre si. Posteriormente, as práticas de amizade entram em declínio e desaparecem do espaço público, deslocando-se cada vez mais para a esfera privada e doméstica, sendo integradas à família nuclear. Francisco Ortega relaciona o declínio da amizade nas sociedades contemporâneas aos processos de despolitização e familiarização do privado, de esvaziamento do espaço público que acabou com as sociabilidades públicas da modernidade, em que estavam situadas as relações de amizade.

Uma série de fatores integraram esse longo processo de familiarização, envolvendo as diversas dimensões da vida social: a incorporação do amor e da sexualidade no matrimônio, a incidência de um dispositivo biopolítico sobre a família, o novo papel centralizador do Estado, a passagem de um dispositivo da aliança para

um dispositivo da sexualidade e do erotismo para a sexualidade, a medicalização da homossexualidade, a *invenção* da infância e da adolescência, entre outros (ORTEGA, 2002). Mas se a amizade perdeu espaço no processo de familiarização da experiência social, como podemos pensá-la, agora, no contexto de uma sociedade de desmantelamento das instituições tradicionais, como a família?

Ratificando a ideia de crise da instituição familiar, discutida por autores como Ulrich Beck e Richard Sennett, entre outros, Ortega acentua, entretanto, que ela se restringe apenas à família enquanto modelo de instituição social e econômica, considerando que seus valores são evocados constantemente como cura para todos os males, adições, violências e patologias do cotidiano. Nossa sociedade possui um caráter familiar, nossas instituições estão permeadas, saturadas, da ideologia familialista (2002, p.159).

O filósofo lembra que a ideia da “felicidade familiar” integra várias retóricas, especialmente as da política e as da mídia e é presente em inúmeras metáforas, evocadas por uma grande variedade de grupos (feministas, antirracistas, homossexuais) “para apelar à solidariedade e descrever vínculos entre indivíduos que escapam da lógica instrumental e mercenária do capitalismo” (2002, p.159). Assinala também que, no uso de termos *irmandade* e *fraternidade*, também subjaz uma idealização da vida familiar, a primazia das imagens familiares diante de outros vínculos baseados na livre escolha como a amizade.

A amizade sofreu um declínio progressivo, correlato desse processo de despolitização e de familiarização, pois durante a Idade Média, ela fazia parte – para além dos laços familiares – de redes de sociabilidade e de convivialidade em uma sociedade com uma forte vida pública e um complexo tecido relacional. A amizade é um fenômeno público, precisa do mundo e da visibilidade dos assuntos humanos para florescer. Nossa apego exacerbado à interioridade, a “tirania da intimidade”, não permite o cultivo de uma distância necessária para a amizade, já que o espaço da amizade é o espaço entre os indivíduos, do mundo compartilhado – espaço da liberdade e do risco -, das ruas, das praças, dos passeios, dos teatros, dos cafés, e não o espaço de nossos condomínios fechados e nossos *shopping centers*, meras próteses que prolongam a segurança do lar (ORTEGA, 2002, p.161-162).

No cenário contemporâneo de individualização, Ortega sugere um deslocamento da ideologia familialista e a correspondente reabilitação do espaço

público, situação possível para instauração de uma ética da amizade, nos termos propostos por Michel Foucault, que investe no poder subversivo da amizade, no sentido de romper com as fronteiras da moral vigente e de seus mecanismos de submissão, levando o sujeito a se transformar, estilizando sua existência na presença do outro.

A amizade é descrita por Foucault (2013, p.349) como uma “forma de subjetivação coletiva” e uma “forma de vida” que permite a “criação de espaços intermediários capazes de fomentar tantas necessidades individuais quanto objetivos coletivos. Seria – segundo Ortega – um convite, um apelo à experimentação de novas formas de vida em comum, à criação de um novo direito relacional, fora do monopólio da família e do matrimônio (2002, p.172).

Essa tarefa constitui uma forma de resistência política – observa ainda Francisco Ortega, inspirado no conceito de ação política de Hanna Arendt, entendida como espaço do agir e da liberdade, da experimentação, do inesperado, do aberto, um espaço vazio, ainda para ser preenchido: a amizade como exercício do político (2000, p.117).

A perspectiva trabalhada por Ortega, a partir dos três filósofos referidos, é importante para pensar o lugar da amizade nas práticas do *Alumbramento*, na medida em que o conceito inclui categorias recorrentemente referidas no debate sobre a trajetória do grupo, como a experimentação de novos modos de produção artística, orientados no sentido de criar um novo direito relacional, fora dos monopólios de determinadas tradições do campo audiovisual do país. A nossa observação da experiência do *Alumbramento* identifica esse exercício político que se materializa nas práticas e na própria obra do coletivo, mesmo que esse sentido esteja, muitas vezes, subsumido nos termos idílicos com que as relações de amizade são referidas pelo próprio grupo e percebidas pelo exterior ao coletivo.

O caráter idílico das relações de amizade está ligado à tradição de relacionar o conceito com o emaranhado de sentidos de outros termos como “fraternidade” e “irmadade”, que pertencem ao imaginário do *ethos* familiar. O amigo aparece nos discursos de amizade como o irmão. No campo audiovisual, essa

metáfora é central nas dinâmicas de produção dos coletivos, encontrando aí muito provavelmente uma das razões que acabam por reduzir a dimensão política do exercício da amizade, nos termos de Michel Foucault, citados anteriormente.

4.2 O mantra da amizade

Em 11 de Setembro de 2014, a Cinemateca Francesa exibiu cinco filmes da *Alumbramento*, ocasião em que foi lido por um dos integrantes do grupo um pequeno texto construído por Guto Parente, Pedro Diógenes, Ivo Lopes, Luiz e Ricardo Pretti. Como apenas um dos membros do coletivo estaria presente na sessão, essa foi a forma que eles encontraram para todos participarem, mesmo que à distância. Na coletânea de textos de variados autores que integra o catálogo¹⁰⁹ da Mostra de 10 anos da produção do coletivo, realizada pela Caixa Cultural, no Rio de Janeiro, os cinco cineastas explicam a sessão de exibição dos filmes:

O texto foi lido no começo da sessão, em voz alta, para um público que pouco ou nada conhecia do nosso trabalho, fazendo com que a apresentação se tornasse um ato performático onde uma parcela da nossa visão de mundo era exposta com bom humor, mas também com alguma seriedade. *Optamos por não nomear o autor de cada trecho pois isso faz parte do jogo e também para manter um senso de coletivo que tende a se perder no momento em que as ideias são personalizadas* (PARENTE et al., 2016, p. 40, grifo nosso).

O nosso grifo na citação anterior objetiva marcar a fala dos cineastas como uma tentativa consciente de reforçar os laços que os unem, num momento em que já aparecem indicativos de esgotamento das dinâmicas do grupo. Em 2012, Guto Parente funda a *Tardo Produções*, em sociedade com a produtora Ticiara Araújo (sua mulher), afastando-se da direção coletiva, não tendo participado dos filmes *Com os punhos cerrados* (2014) e *O Último Trago* (2016), “filme cujo processo disparou os desentendimentos” – nas palavras de Guto Parente, em entrevista para a tese. A decisão de não nomear o autor de cada trecho do texto lido na sessão da Cinemateca Francesa indica a consciência de que, naquele momento da trajetória do grupo, a ideia do coletivo funciona como um elemento de distinção, mesmo que o *Alumbramento* não exista mais nas mesmas bases de quando foi criado. O coletivo é

109 LIMA, 2016.

um capital simbólico valioso nos embates do campo audiovisual e a referência do “jogo” é muito elucidativa do nível de consciência desta luta.

Nesse mesmo texto, os cineastas evocam a ideia de *família* como metáfora para definir os laços que ligam os integrantes do coletivo, retomando uma prática de uso do imaginário familiar que frequenta as referências do conceito de amizade, na genealogia da palavra referida anteriormente. A evocação do termo *família* é, no entanto, seguida de um esclarecimento que nega o formato da família tradicional.

A seguir, cito o texto na íntegra, porque considero que reúne elementos muito esclarecedores do estado do coletivo que, naquele momento, já indica esvaziamento da proposta inicial. São referências que buscam ratificar o sentido do grupo; falam de amizade e resistência; de luta e enfrentamentos; de trabalho e vida; de denúncias contra o capitalismo; de revolução, festa, sonhos, arte. Vejamos.

O *Alumbramento* é uma *família*. Mas não uma *família* no sentido tradicional e conservador. É uma *família* de pessoas que resolveram viver o mais próximo possível e transformar essa convivência em um constante ato de criação. O *Alumbramento* é uma produtora, um coletivo, é trabalho, é amizade, é resistência. O *Alumbramento* é a possibilidade de viver fazendo o que sonhei quando criança, que é cinema, com pessoas que amo e do jeito que acredito que o cinema deva ser feito: na troca entre as pessoas.

Construir um coletivo de cinema na cidade de Fortaleza é uma aventura pioneira, única e para poucos audaciosos e loucos o suficiente. *Alumbramento* vem há oito anos se aventurando, se embrenhando por mata virgem e enfrentando ferozes bichos desconhecidos só avistados nessa região. Não sabemos aonde essa aventura vai nos levar, mas a curiosidade nos mantém indo em direção ao desconhecido, pois como já disse Maiakóvski, “Toda poesia é uma viagem ao desconhecido”.

Alumbramento é um território que criamos todo dia há oito anos para existirmos juntos, como uma zona suspensa, sem geografia, sem chão, lugar de troca e criação, lugar de afetos e explosões, lugar de fuga e de encontro e de conforto e de confronto. Lugar onde dançam nossas inquietações. E depois da dança, a suruba. E da suruba nascem vários bichos cinema, filmes criaturas, selvagens, tortos, endiabradados, cheios de amor, mas cheios de fúria também. E juntos, nós e as nossas crias, lutamos para resistir a um mundo mesquinho, desumano, conservador, preconceituoso, segregador, excluente, burro e violento, que tantos infelizmente dedicam suas vidas a manter. Se a revolução não se anuncia no horizonte, na resistência encontramos a possibilidade de seguir existindo. E a arte é a nossa única arma. *With no god in the sky and no money in the pocket*. Porém felizes.

No *Alumbramento* é imprescindível sonhar e trabalhar pelos sonhos, acreditar neles e fazer deles a possibilidade da *troca intensa e verdadeira entre amigos, irmãos, seres maravilhosos que trabalham transformando encontros em luz*. Não deixemos o capitalismo transformar nossa inteligência, nosso desejo e nosso talento, em profissionalismo ou empreendedorismo.

Fazer parte do *Alumbramento* é aprender e reaprender diariamente a se despir de suas próprias obsessões e se entregar ao outro com a mesma intensidade e abertura que me entrego a mim mesmo. Viver o *Alumbramento* é viver o risco constante, é não ter medo nem do amor nem do ódio. É aonde eu sou menos eu, mas ao mesmo tempo o lugar onde encontro mais ferozmente comigo mesmo. Ser do *Alumbramento* é manter-se jovem com o passar dos anos, se permitir a rebeldia, a transgressão e a irreverência. É lutar e trabalhar diariamente pela liberdade na vida e no fazer cinematográfico (PARENTE *et al.*, 2016, p. 40, grifo nosso).

Gostaria ainda de referir-me aos dois últimos parágrafos, para acentuar duas questões que têm pertinência para a reflexão proposta. No penúltimo parágrafo, acentuo o uso do termo *irmão*, ao lado do termo *amigo*, numa repetida evocação do imaginário familiar, agora ligando-o a um chamamento ao embate contra o capitalismo. A convocação “Não deixemos o capitalismo transformar nossa inteligência, nosso desejo e nosso talento, em profissionalismo ou empreendedorismo” explicita o incômodo com o vocabulário mobilizado pela cultura “industrialista” que acompanha todo o processo de constituição do campo audiovisual brasileiro, alimentado pelas ideias de especialização do trabalho, profissionalização dos quadros técnicos e políticas de fomento à produção via isenção fiscal. Reforça-se aqui uma posição política que o grupo assume desde o início do processo de acumulação do capital simbólico do *Alumbramento*.

Brodagem é o termo utilizado para definir as redes de cooperação que se articulam, reunindo profissionais variados com o objetivo comum de realizar um filme. O termo refere-se a *brother* (amigo em inglês) e é uma gíria muito citada entre os grupos de coletivos audiovisuais do país, reforçando a retórica familiar relacionada com o termo de amizade, para acentuar os vínculos de solidariedade que une os cineastas.

O conceito foi desenvolvido por Amanda Mansur Nogueira, em seus trabalhos de conclusão de mestrado e de doutorado, para analisar o cinema

pernambucano da década de 1980. A autora trabalha com a ideia de que “os afetos, inicialmente produzidos na formação dos grupos, vão evoluir para uma lógica de mercado de *brodagem*, em que os afetos são vinculados a um desejo de profissionalização, à ascensão ocupacional” (NOGUEIRA, 2014, p.48). Ela nomeia este regime de cooperação de uma “estrutura social de *brodagem*”, definidora da identidade do cinema pernambucano dos anos de 1980:

Em Pernambuco, como vimos, a *brodagem* funciona como um jogo de reciprocidades e interesses pessoais no qual estão envolvidos diversos grupos sociais: os jornalistas, os músicos, os cineastas, os profissionais técnicos, as produtoras, colaboradores. Por se tratar de um estado na periferia da produção cinematográfica do país, em um esquema de produção de baixo orçamento, os laços de interesses pessoais são necessários para a concretização dos projetos [...] Essa gíria, que é um aportuguesamento da palavra *brother* (irmão em inglês), ainda nos diz muito sobre esse cinema que é feito em Pernambuco. As relações de afeto, estabelecidas por esses atores na década de 1980, ainda hoje podem ser verificadas (NOGUEIRA, 2014, p. 48).

O modelo de *brodagem* analisado por Amanda Nogueira, no contexto do cinema pernambucano, tem algumas semelhanças com as redes de cooperação articuladas pelo coletivo *Alumbramento*, mas diferem no conceito central da experiência. A *brodagem* pernambucana tem um caráter de profissionalização e de ascensão profissional, portanto prevê hierarquias. No caso da experiência cearense, não há uma preocupação com a profissionalização técnica, mas com um processo criativo que prioriza o fazer coletivo não hierárquico. Os estudos da pesquisadora indicam que a estrutura de *brodagem* no cinema pernambucano funciona como uma espécie de escola, em que os novos realizadores aprendem com cineastas estabelecidos, como também como uma porta de entrada para o mercado do cinema. “É uma estrutura de apadrinhamento e competência”, observa Nogueira (2014, p. 52). Num depoimento à autora, o realizador Daniel Bandeira, descreve a experiência, acentuando os termos:

Cada trabalho que se faz no famoso esquema de *brodagem* implica uma aposta pessoal uns nos outros. É uma espécie de consórcio de confiança: Você confia no meu projeto e eu confio no seu. Não é justamente a questão de toma lá dá cá, porque, como eu disse antes, é a questão de afinidade, a gente sabe como o outro pensa. E isso acaba se traduzindo na produção com uma produtividade maior, a gente já sabe mais ou menos como é que o outro pensa, a gente gasta menos tempo tentando explicar o que é que a

gente quer. As pessoas que ocupam funções, supostamente subordinadas, entendem o que eu quero, já me conhecem em um âmbito pessoal e oferecem alternativas de produção que são mais baratas, mais eficientes e que, ao mesmo tempo, têm a ver com aquilo que eu quero. E eu acho que a *brodagem* é isso, é sistema coletivo. Na verdade, é uma agregação da interpessoalidade, da relação pessoal que você tem com as pessoas, dentro da cadeia produtiva do cinema (BANDEIRA *Apud* NOGUEIRA, 2014, p.51).

No caso do coletivo *Alumbramento*, a ideia de escola não é explicitada, assim como uma suposta lógica de apadrinhamento. A experiência foi constituída numa dinâmica diferente, movida por um ideal de amizade idílica, no âmbito de uma prática de arte desinteressada, que Pierre Bourdieu (2008) chamará de denegação do econômico, e que dialoga com o processo histórico de constituição da autonomia do campo artístico, iniciado nos meados do século XIX. Em seguida, desenvolveremos esta ideia.

4.3 Arte e vida no coletivo

Entendemos que essa mística da amizade que alimenta as tramas do fazer coletivo *alumbrado*¹¹⁰ ocupa a centralidade do processo de formação do capital simbólico¹¹¹ do grupo, responsável por assegurar ao *Alumbramento* um lugar de distinção no cenário das artes, consolidando-se como um dos agrupamentos mais singulares do campo audiovisual do Brasil na última década. A experiência *alumbrada* inclui uma postura política (porque envolve embates entre interesses contrários); ética (porque envolve critérios e referências para existir) e estética (porque é através dela que se dá forma e expressão ao conjunto de questões que emergem na proposta criativa do grupo).

O exercício da amizade, o encontro de amigos em forma de coletivo de produção, estabelece-se como uma estratégia dos novos agentes nos embates de entrada do campo audiovisual do país. As práticas do fazer coletivo, orientadas por esta mística da amizade, instauraram-se com tanta repercussão, na última década, que já são referidas pela nova geração de realizadores como uma prática comum,

110 O nome *alumbrado* aparece aqui adjetivado, referindo-se às práticas do coletivo *Alumbramento*. Mas o termo aparece também como substantivo, como no artigo escrito por Marcelo Ikeda “Os ‘alumbrados’ e o cinema contemporâneo cearense” – considerado o primeiro texto de repercussão nacional sobre o coletivo, publicado na Revista Etcetera, n. 08, set/2008.

111 O conceito é usado nos termos de Pierre Bourdieu (1996, 2001a, 2011b).

uma espécie de novo *habitus*, uma disposição incorporada nos mais diferentes modelos de coletivos. Amizade e prática coletiva entrelaçam-se, sem necessariamente garantir, em alguns casos, a plenitude do exercício de uma ou de outra, numa certa banalização de uso, uma certa *onda*. Há um evidente modismo de coletivos de artistas em todos os campos das artes, incluindo aqui o audiovisual e, nessa condição, o sentido crítico da experiência tende a ser esvaziado.

No processo de observação dos eventos em que o *Alumbramento* participou, tarefa que me impus neste período de pesquisa, participei, por exemplo, de um debate sobre a experiência dos coletivos no Nordeste, no âmbito da programação CineNordeste - Mostra de Cinema do Nordeste¹¹². A temática *Os coletivos cinematográficos* reuniu o *Coletivo Urgente de Audiovisual* (CUAL) sediado em Salvador (BA), o *Caboré*, em Natal (RGN) e o *Filmes à granel*, em João Pessoa (PB). O *Alumbramento* estava previsto na programação, mas os integrantes do grupo não compareceram ao debate, já num claro ato público que indicava sua dissolução.

Não vou me deter aqui na análise do evento, mas gostaria de acentuar o que entendo que contribui para a reflexão do objeto desta pesquisa. Os três coletivos apresentaram as respectivas experiências, reforçando a ideia de que o encontro surgiu para viabilizar o desejo de produzir filmes, juntando pessoas não necessariamente amigas, como no caso da *Filmes à granel*, que funciona como uma espécie de cooperativa informal, mas é reconhecido como coletivo. O representante do grupo, Artur Lins, informou que a cooperativa é muito simples e funciona como um consórcio em que cada realizador é sorteado e tem o seu projeto realizado no período estimado de três meses. Com o desembolso pessoal de R\$ 50,00 mensais, cada realizador/cooperado recebe R\$ 1.000 para realizar o seu projeto.

Identificamos aqui um modelo inspirado na tradição das cooperativas e/ou consórcios, iniciado sem a moeda da amizade, que reuniu, no primeiro momento, diretores veteranos e estreantes, documentaristas, publicitários, quadrinistas, atores.

112 Realizada no período de 14 a 16 de abril de 2017, na Caixa Cultural, em Fortaleza, a mostra reuniu oito longas e 22 curtas-metragens da mais recente produção audiovisual do Nordeste. O pesquisador Marcelo Ikeda foi o curador do evento.

Segundo Artur Lins, a primeira rodada de produção foi feita por uma convocatória de pessoas que não tinham convivência. Se, no primeiro momento, o conceito de amizade não é mobilizado para juntar o grupo, passa, posteriormente, a integrar o vocabulário dos realizadores, num consciente movimento para legitimar o lugar que ocupam no campo audiovisual do país, inseridos, assim, no guarda-chuva geral dos coletivos.

O entrelaçamento entre vida e cinema é uma boa entrada para compreensão dos modos de fazer do *Alumbramento*. A mistura dessas duas esferas é uma variante do projeto das vanguardas artísticas¹¹³, já referidas neste trabalho, que incluiu o desejo de unir vida e arte entre as utopias de resgate da coletividade social, no âmbito de aceleração do projeto de modernidade. Os anos de 1990 trazem novas estratégias para a aproximação entre arte e vida, através das chamadas práticas colaborativas, que se materializaram na disseminação dos coletivos nos diversos campos artísticos, depois do esvaziamento dos apelos utópicos, expresso na chamada crise dos paradigmas, que chegou ao auge na década de 1980. No campo do cinema, esse movimento ganha corpo somente a partir dos anos 2000, com o *Alumbramento* estabelecendo-se como uma das experiências mais exemplares desta nova configuração do fazer audiovisual.

Entre os muitos escritos do pesquisador Marcelo Ikeda sobre o coletivo, destaco um trecho de *Carta para Mari*¹¹⁴, que ele define como “texto afetivo sobre o cinema cearense e a produção do *Alumbramento*”, escrito em 2010 para a *Revista Avoante*, publicação que reuniu uma série de artigos sobre a produção artística do período. O texto nos permite captar, ali, no começo da experiência do coletivo, o espírito que inspirava o grupo. Naquele ano, o realizador Marcelo Ikeda ainda morava no Rio de Janeiro¹¹⁵, mas já tinha iniciado a relação com o grupo de amigos *Alumbramento*, vindo ao Ceará várias vezes para participar como professor nos

113 Refiro-me aqui tanto às vanguardas dos anos de 1920 quanto as chamadas neovanguardas dos anos de 1960/1970.

114 Mari é Mariana Smith, editora da *Revista Avoante*, artista visual que integrou o primeiro núcleo do *Alumbramento*.

115 Marcelo Ikeda mudou-se para o Ceará em 2010 para assumir o magistério no Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC), aonde ainda leciona.

cursos da escola de Vila das Artes:

Eu queria fazer uma declaração de amor sobre o que vocês representam para mim, e o que vocês estão construindo por aí. Construindo filmes lindos com muito pouco, ou melhor, com muita coisa, com afeto, com paixão, com um sentimento e um olhar pelo cinema. [...]

Construindo também um sentimento que vai além do cinematográfico, mas que se revela numa forma de estar no mundo, numa relação que vai além dos filmes, mas na possibilidade de fazer parte de um grupo que não só “trabalha” junto, mas que respira, conversa, vive junto. Uma relação que existe para além do cinema, que nasce com o cinema e se expande para a vida, ou ainda, que vem dos caminhos da vida e que irrompe nos filmes. Uma relação que não é profissional, mas que é amadora mesmo. Amadora porque é desinteressada, ou melhor, “desinteresseira”. Uma relação que não é usada como pretexto para se galgar um projeto de poder. Uma relação que não se baseia em se “aliar” mas em “conhecer”. Uma relação que não se baseia em “converter”, mas em respeitar as diferenças. Uma relação que não é composta de filmes ou de projetos, mas essencialmente de pessoas: é o Ivo, são os gêmeos, é você Mari, é o Guto, é o Fred, é o Pedrinho, é também a Rúbia, a Thaís, a Themis, a Lia, o Uirá, a Maíra, o Vitinho, o Danilo, a Wan, o Ythallo e a Gláucia (será que eles voltam?), é também o Ale e a Bia (ainda que um tanto mais distantes) e quem mais couber nessa pequena nau que segue sem rumo mesmo, ao sabor dos ventos, ao sabor das delícias que se encontram nesse caminho de meu deus (IKEDA, 2012, grifo nosso).

O texto de Ikeda explicita o entrelaçamento de vida e cinema, que orienta as práticas do coletivo, além de marcar o roteiro de construção da imagem idealizada do grupo, ancorada na ideia da arte desinteressada. Nesse sentido, o texto todo é exemplar, mas gostaria de reter o seguinte: “Uma relação que não é profissional, mas que é amadora mesmo. Amadora porque é desinteressada, ou melhor, “desinteresseira”. Uma relação que não é usada como pretexto para se galgar um projeto de poder”. Os termos expressam uma certa dose de passionaldade, possivelmente porque, naquele primeiro momento, Ikeda estava profundamente envolvido com o processo, uma situação que identificamos em outros textos escritos pelo crítico no período. Mas são claramente tributários de uma tradição do campo maior das artes, que romanticamente investe o artista de uma aura desinteressada e que foi construída como estratégia de distinção no processo de constituição de autonomia do campo das artes, iniciado em meados do século XIX (BOURDIEU, 1996, p.155).

Essa recusa de relacionar a arte a interesses econômicos, Pierre Bourdieu

define como “denegação do econômico” (2008, p.19) e acentua que é própria do campo da produção artística. O sociólogo observa que o desafio das economias fundadas na denegação do ‘econômico’, e de toda espécie de economicismo, “reside precisamente no fato de que elas só funcionam e, na prática – não somente nas representações –, só podem funcionar mediante um recalcamento constante e coletivo do interesse propriamente “econômico” e da verdade das práticas desvendadas pela análise “econômica” (2008, p.19). A oposição entre comercial e não comercial é definida como o princípio gerador da maior parte dos julgamentos que em matéria de teatro, cinema, pintura e literatura, pretendem estabelecer o que é arte e o que não é arte.

Essa oposição integra a lógica geral sobre a qual se ancora o funcionamento geral dos campos de produção artística, e insere-se no seu processo histórico de constituição e de diferenciação em relação aos outros campos. Na perspectiva de Bourdieu (2011c, p. 102), a instauração de um mercado de bens símbolos propiciou condições favoráveis a uma teoria pura da arte, da arte enquanto tal, instaurando uma dissociação entre a arte como simples mercadoria e arte como pura significação, cisão produzida por uma intenção meramente simbólica, isto é, a fruição desinteressada e irredutível à mera posse material. Com base na análise em que ancora o desenvolvimento da sua teoria das práticas culturais, o sociólogo observa que a instauração do mercado dos bens simbólicos apenas desloca a relação de dependência que o artista tinha em relação aos antigos mecenás e às encomendas diretas.

Com a automatização do campo artístico, a dependência passa a se vincular às leis próprias do mercado simbólico, com suas dinâmicas próprias de oferta e demanda, fato que talvez justifique a manutenção das oposições entre a *arte pura* e *arte comercial*. Uma estratégia de distinção, um “revide” como quer Bourdieu:

[...] todas estas “invenções” do romantismo, desde a representação da cultura como realidade superior e irredutível às necessidades vulgares da economia, até a ideologia da “criação” livre e desinteressada, funda na espontaneidade de inspiração inata, aparecem como *revides* à ameaça que os mecanismos implacáveis e inumanos de um mercado regido por sua

dinâmica própria fazem pesar sobre a produção artística ao substituir as demandas de uma clientela selecionada pelos veredictos imprevisíveis de um público anônimo (BOURDIEU, 2011c, p.104, grifo nosso).

A demarcação entre os dois polos anteriormente referidos (*arte pura* e *arte comercial*) é muito evidente e se expressa tanto nos modos de produção, quanto na própria obra do *Alumbramento*. As estratégias ou tomadas de posição do coletivo, tanto as específicas do campo (relacionadas à produção e à forma das obras, por exemplo), quanto as não específicas (políticas, éticas), são ancoradas numa explícita oposição às forças estabelecidas no campo audiovisual. Em relação às questões mais específicas, a oposição expressa-se permanentemente via questionamento das políticas públicas de fomento do setor e do cinema realizado no âmbito destas políticas, cujos investimentos colocam à margem um grande número de aspirantes à realização audiovisual, grupo no qual os integrantes do *Alumbramento* se inserem.

Importante acentuar que essa crítica não immobiliza o grupo. Ao contrário, ela se materializa num ritmo acelerado de produção, possível a partir de um modelo colaborativo, que nega as tradicionais hierarquias, ao mesmo tempo em que o grupo assume a ideia de “precariedade” como um pensamento estético que dá coerência à sua própria existência. Podemos compreender a “precariedade” como um ato ético, na medida em que ratifica a escolha por um certo cinema, um cinema sem concessões, que se viabiliza num contexto de improbabilidades, portanto, existindo à margem das estruturas que criticam. Ao mesmo tempo é um ato político, um ato de resistência, porque tensiona as forças estabelecidas do campo.

O realizador Guto Parente refere-se à maneira como lidaram com a ideia de “precariedade”, na primeira fase do grupo:

O mundo tá dizendo que *precariedade* é uma coisa ruim. O mundo tá dizendo que, se você não tem, você precisa ter. Existe um padrão de qualidade de estética, de modo de vida, de valor de produção. Ok, você não tem isso: o que você faz com a sua *precariedade*? Nesses filmes todos, eu vejo uma vontade de transformar essa *precariedade* em potência, de não negar a *precariedade*, não tentar esconder. Mas de afirmar. É precário, e precário pode ser massa. Por isso, talvez as pessoas se mobilizem a fazer mais filmes, elas pensam: eu não tenho, e eles também não têm, mas fizeram. A questão vira um pouco outra nesse momento, quando a gente passa a fazer filmes com mais recursos (LIMA, 2016, p. 181, grifo nosso).

As ideias do precário, desabrigado, arriscado se alternam nas tentativas de definição do cinema do *Alumbramento*, nos momentos de fala dos integrantes do grupo. Há uma evidente postura de embate contra a cultura estabelecida, como afirma Luiz Pretti, definindo o tipo de cinema que realiza:

A arte enquanto política, enquanto meio de transformação de vidas e espaços, um lugar de encontros, resistência à padronização das vidas e das subjetividades no mundo capitalista. Em geral são filmes que exprimem uma inadequação do corpo e da mente frente a um mundo onde todos e tudo é mercadoria (PRETTI, 2017)¹¹⁶.

A fala de Luiz Pretti informa sobre as estratégias que moveram o processo de entrada do *Alumbramento* no campo audiovisual do estado (e do país), localizando o coletivo no âmbito do que Bourdieu (2011c, p. 104) classificou de polo erudito (ou de circulação restrita) do grande campo dos bens simbólicos, em oposição direta às forças dominantes, o polo da indústria cultural, orientado pela produção padronizada e de larga escala. A postura que o coletivo assume mobiliza elementos dos espaços dos possíveis do próprio campo (BOURDIEU, 2011a, p. 53), potencializando-os no contexto atual de novas tecnologias que favorecem as articulações em rede e as possibilidades de produção.

O processo de constituição do capital simbólico do grupo mobiliza, portanto, elementos que distinguem os integrantes do *Alumbramento* como artistas que lidam com os valores mais radicalmente reconhecíveis como culturais, ou seja, valores da economia específica do campo: as ideias da *arte desinteressada* - um valor definidor do processo de autonomização do campo geral das artes, como já nos referimos - e o primado da forma sobre a função, por exemplo. Compreendemos que o lugar ocupado pelo coletivo é resultado da capacidade do grupo de manejar esses valores mais específicos do campo, atribuindo-lhes marcas de distinção, as marcas de singularidade, expressas nas maneiras de viver, num certo estilo (BOURDIEU, 2011c, p. 109).

Antes de continuarmos nesse processo de identificação das estratégias de distinção e dos valores mobilizados pelo *Alumbramento* na constituição do capital

116 Entrevista concedida em março de 2017.

simbólico do coletivo, é importante acentuar o caráter inconsciente e o semiconsciente das referidas estratégias, situando-as nas dinâmicas próprias do campo, cujo alvo é a conquista da legitimidade cultural:

É a própria lei do campo, e não um vício da natureza, como pretendem alguns, que envolve os intelectuais e artistas na dialética da distinção cultural, muitas vezes confundida com a procura a qualquer preço de qualquer diferença capaz de livrar do anonimato e da insignificância (BOURDIEU, 2011c, p.1 09).

Estávamos falando sobre a *precariedade* das práticas do *Alumbramento*, assumida, nesta reflexão, como um valor distintivo do grupo, considerando não só a recorrência nos discursos do grupo, mas a evidência com que se apresentam nas próprias práticas de produção e no cinema do coletivo. Numa análise crítica sobre o filme *Doce Amianto* (2013)¹¹⁷, Ricardo Pretti observa o seguinte:

Doce Amianto não é um filme feito para se pendurar na sala de casa, e, muito menos, é um filme que pertence a um altar; *não serve pra mercadoria nem pra idolatria*. É um filme pobre, mais facilmente encontrado no lixo, que prefere ser rejeitado e descartado, não porque despreza o mundo em que vive, mas justamente o contrário, porque é um filme de coração aberto, transparente, sem medo de expor a sua carência e o seu desejo febril por afeto, por romance e por sexo. Estamos diante de algo completamente fora de moda, totalmente distante da cultura do *cinismo travestido de lucidez e maturidade*, dos filmes com esquemas narrativos “inteligentes” e calculados, voltados apenas para a evidência de si, vaidosamente. Ao contrário, o que vemos, em Doce Amianto, é um filme que eleva a sua alma ao status de carne por um procedimento de entrega visceral ao mundo (matéria feita de sentimento). Obra que nasceu do *encontro entre um poeta e um cineasta*. Os dois amam a vida e a arte.

[...]

O filme está há anos-luz distante do cinema de ideologia publicitária. E isso me parece vir de uma postura ética que diz muito da poesia do filme, pois os diretores sabem que estão fazendo um cinema *underground* e pobre, mas que dialoga intensamente com o pop e com os anseios da cultura pop. Doce Amianto pode ser um ‘make it new’ do Andy Warhol e Kenneth Anger¹¹⁸, que realizavam filmes com amigos e amantes imprimindo em cada frame uma luz confessional que aconchegava todas as outras ambições possíveis. Doce Amianto é um filme bêbado de realidade. Como diz Leonilson-Uirá-Guto no começo do filme: “Voilà mon cœur”. (PRETTI, 2013, grifo nosso).

O texto reforça o conceito da *obra precária* ao mesmo tempo em que acentua a impropriedade de mercadoria e idolatria a que servem o cinema comercial.

117 Filme dirigido por Guto Parente e Uirá dos Reis.

118 Andy Warhol (artista plástico americano, a principal referência da cultura pop) e Kenneth Anger (cineasta americano *underground*, com uma produção voltado para temas homoeróticos).

Sobre *Doce Amianto*, Ricardo Petti afirma que o filme está distante “da cultura do cinismo travestido de lucidez e maturidade, dos filmes com esquemas narrativos “inteligentes” e calculados, voltados apenas para a evidência de si, vaidosamente”. O cineasta *alumbrado* ratifica o posicionamento no *polo erudito* do mercado dos bens simbólicos, marcando distanciamento do chamado filme industrial. Ele também retoma a ideia de amizade e do entrelaçamento entre vida e arte (“a obra nasceu do encontro entre um poeta e um cineasta. Os dois amam a vida e a arte”). No final, informa sobre as referências que alimentaram *Doce Amianto*: o cinema *underground* de Andy Warhol e Kenneth Anger.

Essa ideia de *precariedade*, claramente relacionada às questões éticas e estéticas do coletivo, é muito confundida com amadorismo profissional, uma ênfase que inspirou a mídia e os agentes estabelecidos do campo audiovisual, nas considerações sobre o cinema realizado no âmbito dos coletivos. Cesar Migliorin relaciona a pecha de amador a uma incompreensão dos críticos no que se refere à busca de novas práticas de trabalho, perseguida pelo que ele chama de “cinema contemporâneo”, numa lógica distante do modelo industrial:

Quando o debate é pautado pela lógica industrial, parece haver um claro interesse em apontar para o cinema feito hoje como um cinema não profissional, feito por jovens e novatos, não percebendo, ou fechando os olhos, para uma maneira de operar a vida e o trabalho como um processo de criação e não como peça de uma engrenagem. No atual estágio do capitalismo, em que as vidas mesmo são as principais produtoras de valor, a separação entre amador e profissional passou a ser bastante tênue, interessando sobretudo àqueles que pretendem gerir e organizar as forças da multidão (MIGLIORIN, 2011).

A reação envolve certamente uma falta de compreensão da mídia especializada, acostumada a trabalhar com referências mais tradicionais da produção cinematográfica, tanto no que se refere aos modos de produção, quanto ao que se refere às propostas estéticas. No entanto, podemos considerar que a crítica dos agentes estabelecidos no campo aos novos cineastas (incluindo jornalistas e realizadores veteranos) situa-se, no Ceará, no âmbito dos embates do próprio campo audiovisual. Seria uma reedição das disputas do campo, ocorridas na década de 1990, entre os veteranos e os jovens egressos do Instituto Dragão do Mar de Arte e

Indústria Audiovisual, já referidas neste trabalho. Naquele momento, o confronto entre os veteranos e os novos agentes do campo enfatizou questões relacionadas às políticas públicas do setor.

No caso do *Alumbramento* (e de alguns coletivos em outros estados do país), os embates questionaram mais diretamente a proposta estética, talvez por causa de uma maior facilidade de produção (decorrência das tecnologias digitais), que colocou nova pauta. Podemos identificar aqui uma complexidade maior do campo audiovisual do Ceará, que supera os debates de ênfase puramente econômica, dando realce a questões conceituais.

4.4 Sabiaguaba: o lugar da utopia

Seguindo ainda a reflexão sobre as estratégias construídas pelo *Alumbramento* no processo de constituição do capital simbólico do grupo, ainda na perspectiva anteriormente referida de entrelaçamentos entre vida e arte, encontramos a experiência do que se passou a identificar, na intimidade do grupo, de “temporada em Sabiaguaba”. Refere-se ao período em que os amigos moraram juntos, numa casa na praia de Sabiaguaba, no litoral da região metropolitana de Fortaleza, em 2006. Inicialmente, participaram do grupo Rúbia Mércia, Fred Benevides, Gláucia Soares, Ivo Lopes, Thais Campos, Danilo Carvalho. Os irmãos Luiz e Ricardo Pretti juntaram-se ao sítio, quando resolveram sair do Rio de Janeiro e morar no Ceará, aceitando o convite de Ivo Lopes para se integrarem à produção do filme *Sábado à noite* (2007).

Sabiaguaba insere-se nas narrativas do grupo como um lugar em que foi tomada a decisão dos amigos constituírem-se em um coletivo, uma organização que criasse condições de viabilização dos projetos. Mas talvez pudéssemos pensar Sabiaguaba como uma experiência em que o encontro entre vida e arte tenha acontecido de forma mais efetiva, atualizando a ideia de comunidade, de um morar junto, que remete à memória transgressora dos anos de 1970 e que identificamos com tanta recorrência nas posturas da obra do coletivo, especialmente no diálogo que mantêm com a proposta do cinema marginal brasileiro. As estórias que alimentam o imaginário em torno do coletivo dão conta de certos *exotismos* das

rotinas do sítio de Sabiaguaba, e que, pela natureza despropositada das narrativas, não cabe citá-las no âmbito deste trabalho. Luiz Petti situa a experiência da seguinte forma:

Uma coisa que Fortaleza proporcionou foi uma relação com o tempo totalmente outra, especialmente em Sabiaguaba. Não era o tempo da eficácia, em que é preciso responder a uma série de demandas. Ali a gente podia viver com muito pouco e passar um tempo desfrutando o tempo. Talvez essa seja pra mim a base dessa relação de vida e criação, vida e cinema. Porque se você tem tempo pra viver o tempo, as coisas vão acontecer de outra forma. Você não vai fazer um filme porque precisa entregar o filme em determinado momento. Você vai viver aquele lugar, e o filme começa a fazer parte daquele lugar. E aí o filme surge nisso (LIMA, 2016, p. 186).

A ideia de construção de um outro tempo, fora das dinâmicas do “tempo da eficácia” da sociedade de consumo, configura-se em mais uma postura de reforço ao posicionamento de oposição que o grupo tomou, uma estratégia de distinção, na fase que identificamos aqui como a gênese do processo de constituição do capital simbólico do coletivo. A experiência de Sabiaguaba foi registrada em vários vídeos domésticos, que se organizam sob a forma de diários¹¹⁹, dirigidos por Ivo Lopes, que incluem rotinas da vida, em pequenos pedaços de filmes, apontamentos diários sobre vida e cinema.

No curtametragem *Às vezes é mais importante lavar a pia do que a louça, ou Simplesmente Sabiaguaba* (2006), os irmãos Petti convidam para a experiência de um viver num tempo deslocado, fora do tempo ordinário, do comum. Nos longos planos fixos, eles captam pedaços de um cotidiano idealizado, em que o acordar lento, o gesto de regar as plantas e as posições da yoga ao ar livre propõem uma outra sensibilidade de vida, baseada na mesma precariedade de que se reveste o cinema do grupo. Na varanda da casa de Sabiaguaba, um pôster com o cartaz do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (Direção: Glauber Rocha, 1964) parece convocar o espectador para a ideia de que a vida na casa é cinema.

Em *As regras da arte*, Pierre Bourdieu (1996) discute como a invenção do estilo de vida boêmio - com a fantasia, o trocadilho, a blague, as canções, a bebida e

119 Os Diários de Ivo Lopes são realizados em pequenos rolos de filme 16mm: *Barravento*, *Desterro* e *Desterro Session* são alguns dos vídeos realizados pelo diretor.

o amor sob todas as suas formas - contribuiu fortemente para o reconhecimento do artista moderno, difundindo a própria noção de boêmia, construindo sua identidade, seus valores, suas normas e seus mitos (BOURDIEU, 1996, p.72). Esse novo estilo de vida posicionou-se contra a existência bem-comportada dos pintores e dos escultores oficiais, como também contra as rotinas da vida burguesa, demarcando desta forma um espaço de distinção no campo literário da França do século XIX.

Ainda sobre o campo artístico, Pierre Bourdieu (1996, p.75) faz uma observação importante que normalmente não é referida, como ele mesmo acentua, e que talvez torne mais clara a sensação de gueto, de grupos fechados, espécies de seitas, que reveste experiências artísticas realizadas fora das normas estabelecidas. O sociólogo observa que a sociedade de artistas não é apenas o laboratório onde se inventa essa arte de viver muito particular que é o estilo de vida de artista, uma dimensão fundamental da criação artística, mas cria para si mesma seu próprio mercado:

Ela (a sociedade de artistas) oferece às audácia e às transgressões que os escritores e os artistas introduzem, não apenas em suas obras, mas também em sua existência, ela própria concebida como obra de arte, a acolhida mais favorável, mais compreensiva; as sanções desse mercado privilegiado, se não se manifestam em dinheiro vivo, têm pelo menos por virtude assegurar uma forma de reconhecimento social ao que de outro modo aparece (ou seja, a outros grupos) como um desafio ao senso comum. A revolução cultural nascida desse mundo às avessas que é o campo literário e artístico só pode ser bem-sucedida porque os grandes heresiarcas podiam contar, em sua vontade de subverter todos os princípios de visão e de divisão, se não com o apoio, pelos menos com a *atenção* de todos aqueles que, ao entrar no universo da arte em via de constituição, haviam tacitamente aceito a possibilidade de que aí tudo fosse possível (BOURDIEU, 1996, p.75, grifo do autor).

Compreendemos que o estilo de vida dos *alumbrados* da primeira fase mobiliza todo este imaginário¹²⁰ que integra o processo de constituição e atravessa a história do campo geral das artes, e seus respectivos regimes de singularidade. Obviamente que reconhecemos as transformações históricas e sociais impressas ao

120 Imaginário como o “conjunto de imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* [...] o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano”. O imaginário constitui o “museu” de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir, nas suas diferentes modalidades da sua produção, pelo *homo sapiens* (DURAND, 2012, p. 18).

chamado *espaço dos possíveis*¹²¹ inscritos no campo. Não trabalhamos com a ideia da determinação mecânica das disposições, dos *habitus*, mas com a possibilidade de instauração de um processo dialético, que conforma as tomadas de posição dos agentes no campo.

Cabe à pesquisa examinar o modo como o projeto artístico pode surgir do encontro entre as disposições particulares que um criador (ou um grupo de criadores) introduz no campo (em razão de sua trajetória anterior e de sua posição no campo) e o chamado *espaço dos possíveis*. Em última instância, como o criador constrói seu processo de distinção, de construção de seu capital simbólico, seja ele específico (reconhecimento interno), seja ele institucionalizado (reconhecimento externo), com vistas a manter ou a subverter a estrutura de poder do campo.

Recuperemos aqui o processo histórico da construção dos respectivos regimes de singularidade a partir da investigação sobre o estatuto do artista nas épocas medieval, clássica e moderna, realizada por Nathalie Heinich (2005). A socióloga analisa as transformações das representações e dos valores que acompanham o ingresso, no curso do século XIX, do chamado “regime de singularidade” do artista. A personalização (ninguém se assemelha ao outro) e a excentricidade (cada um escolhe caminhos inéditos, bizarros, na arte e no modo de ser uma artista) marcam esse regime de singularidade.

Para a socióloga, o que aparece com a singularização do estatuto do artista não é só a possibilidade de uma correlação entre a grandeza e a singularidade de um procedimento artístico, considerando que isso já tinha sido encarnado por alguns nomes da Renascença, como Leonardo da Vinci ou Michelangelo ou, em seu tempo, Cellini e Caravaggio.

É sobretudo a necessidade de tal correlação: não há doravante artista verdadeiramente grande que não deva inventar um procedimento fora da norma em sua obra e, se possível também, em sua própria vida. Onde a singularidade de uma arte (seu caráter único e insólito, sua capacidade de inovação em relação aos cânones) não era senão uma eventualidade, um caso-limite, uma figura de exceção destinada mais frequentemente ao

121 Nos termos definidos por Bourdieu (1996, 2011a) como o conjunto de referências estilísticas, uma espécie de tradição artística, um sistema comum de coordenadas herdadas das lutas anteriores do campo e que relaciona um projeto artístico a outro.

cansaço, ela se torna o que se chama em história das ciências um “paradigma”, um esquema que define o sentido comum da normalidade – mesmo que sua realização resulte, nos fatos, excepcional” (HEINICH, 2005, p. 138).

A autora refere-se a dois grandes modos de singularização na época moderna: o coletivo e o individual. O modo coletivo, que nos interessa neste trabalho, consiste em fazer grupos singulares ou, preferindo-se, em fazer grupo na singularidade – em ser excêntricos em vários. Surgidos ainda na era romântica, sob o efeito do abandono das estruturas tradicionais, os grupos de artistas continuaram a ser criados no século XX, cada um sendo substituído por outros, pois seu tempo de vida é forçosamente efêmero. Heinich informa sobre as dinâmicas de funcionamento dos referidos grupos, que são fracamente formalizados, considerando que a lógica da singularidade impediria modelos de agrupamentos formalizadas, estabilizadas, ritualizadas, como nos partidos políticos:

Na ética da vanguarda, o movimento artístico pode ser tão somente um “movimento *flou*” – e o fracasso das tentativas de “endurecimento” do grupo surrealista por André Breton, ao contrário, foi uma prova disso. Pode-se imaginar diferentemente de uma caricatura o que seria um grupo artístico devidamente formalizado, com adesão, programa detalhado, escritório e delegação de poderes, reuniões com convocação, papel timbrado, emblemas, etc? Esta dupla necessidade de agrupamento e de imprecisão impõe uma nova forma de publicidade: é o manifesto, graças ao qual pode existir publicamente um grupo que – singularidade obriga – não poderia jamais se apresentar de maneira mais formal” (HEINICH, 2005, p.139).

No que se refere ao segundo modo de singularização, o individual, Heinich observa que o modelo de singularidade passa pela invenção biográfica, acentuando que é uma rara, mas muito eficaz estratégia da normalização do singular, reservada a alguns indivíduos marcantes: uma personalização do estatuto, que é uma das características principais da modernidade. Essa personalização é resultado do deslocamento das obras para as pessoas que se instaurou no campo das artes a partir do início do século XX, depois do foco no desenvolvimento de carreiras que marcou o estatuto das artes, na segunda metade do século XIX.

Assim surgiram as biografias e autobiografias de artistas, a edição de suas correspondências, suas fotografias amplamente difundidas, que contribuem para fazer de grandes artistas, homens “marcantes”, em todos os sentidos da palavra – podendo sua pessoa tornar-se tão célebre, senão mais que suas obras. Duchamp, Dali, Picasso, ou ainda Josef Beuys: artista, cada vez

mais, não será mais só aquele que produz obras de arte, mas sobretudo, aquele que consegue fazer-se reconhecer como artista. Daí a importância dos investimentos ligados ao estatuto do artista, objeto ao mesmo tempo de incerteza e de fascinação" (HEINICH, 2005, pg. 139).

O ingresso no regime de singularidade do artista moderno reúne, portanto, a valorização da inovação e da personalização, o triunfo da originalidade, no duplo sentido do que é novo e do que pertence exclusivamente a uma pessoa. A socióloga francesa observa que o estatuto do artista moderno reúne a transgressão dos cânones, com a aceitação, até mesmo a valorização da anormalidade, de forma que é o fora da norma que tende a tornar-se norma; além de prever uma série de deslocamentos em relação à experiência do mundo clássico: da obra para a pessoa, da normalidade para a anormalidade, da conformidade para a raridade, do sucesso para a incompreensão, do presente para a posteridade e, mais geralmente, do regime de comunidade para o regime da singularidade. Assim se apresenta o novo paradigma do artista, encarnado pela figura popularizada de Vincent Van Gogh.

No contexto da arte contemporânea, ao regime de singularidade foi incorporado o elemento da diversidade nos modos de ser artista. Nathalie orienta sua análise a partir da investigação no campo dos artistas plásticos. No entanto, compreendemos que a perspectiva da socióloga é pertinente para as observações desta tese, considerando que o campo artístico se movimenta em torno de regras gerais (BOURDIEU, 1996), mesmo guardando as especificidades de cada campo. Pintor ou escultor, ator ou cenógrafo, urbanista, fotógrafo, cineasta, videasta, até mesmo poeta? Pergunta a socióloga, acentuando as dificuldades de definição do artista contemporâneo, da delimitação da fronteira que separa o artista do cidadão comum. A tarefa de classificação ficaria sob responsabilidade das esferas de reconhecimento, que, na análise de Nathalie Heinich, se organiza hoje de duas maneiras diferentes.

As duas maneiras consideradas pela socióloga são a distinção entre arte e ofícios da arte, que diferencia categorias de atividades; a distinção entre profissionais e amadores, que diferencia, no interior de uma mesma atividade, graus de implicação da pessoa. Em ambos os casos, há uma hierarquia própria a essas duas

grandes categorias de critérios: tradicionalmente, a “arte” é considerada mais nobre que os “ofícios da arte”, enquanto o “profissionalismo” é considerado como mais sério, mais autêntico que o “amadorismo” (HEINICH, 2005). Na definição do estatuto de artista, quaisquer que sejam os critérios, a socióloga acentua o caráter elitista das formas de arte:

Quaisquer que sejam os critérios, mais ou menos formalizados, que permitem a classificação de parte e de outra dessas fronteiras, é necessário admitir que a arte se tornou princípio de uma forma de elite. Neste sentido, ela deve forçosamente suportar um controle de entrada, uma seleção daqueles que têm qualidade para valer-se dela. Salvo para declarar que qualquer pessoa é artista, o que fará, sem dúvida, prazer a todos, mas não resolverá a questão do grau em que se cumpre este estatuto, portanto, da hierarquia interna da categoria, por conseguinte, da seleção. Uma vez que não há valorização sem critérios de valor (HEINICH, 2005, pg. 141).

A experiência do *Alumbramento* é tributária desse regime de singularidade de que fala Nathalie Heinich, nas considerações que faz sobre o estatuto do artista contemporâneo. A diversidade do modo de ser do artista é muito recorrente nas práticas do coletivo, cujos integrantes passeiam por várias esferas de criação. No cinema, espaço em que o coletivo atua com mais intensidade, essa diversidade se materializa nas equipes de produção, momento em que os realizadores ocupam várias funções, distribuindo-se entre as posições de diretor, fotógrafo, músico, técnico de som, ator.

Nas disputas no âmbito do campo audiovisual, os *alumbrados* enfrentam uma tensão especial em termos de reconhecimento no que se refere à condição do artista: *profissional* ou *amador*. Ora, se a pecha do amadorismo já é utilizada como estratégia de combate à entrada dos novos agentes no campo, no caso do *Alumbramento* a referência torna-se mais poderosa simbolicamente, considerando que o próprio grupo, em oposição às dinâmicas de mercado, optou por assumir um certo sentido de ‘precariedade’ em sua obra. Importante acentuar que, neste sentido, o *Alumbramento*, a exemplo de outros coletivos audiovisuais, constituiu outras esferas de consagração, materializadas por intermédio de um circuito de festivais de cinema específicos e de uma nova crítica cinematográfica, que se desenvolveu nos espaços virtuais da internet. Adiante, discutiremos essas questões.

4.5 O *Ethos alumbrado*

Poderemos situar a Escola Vila das Artes e o Alpendre – Casa de Artes como os lugares mais importantes no processo de constituição do que chamamos aqui de *ethos alumbrado*, um conjunto de disposições que marcarão a trajetória do *Alumbramento*. O Ceará não tem uma tradição no ensino da arte. As experiências de formação artística ocorreram fora das instituições clássicas como as universidades, tendo ocupado, em áreas como a das artes visuais, por exemplo, espaços como ateliês de artistas, ou galerias, com cursos livres, normalmente de pouca duração¹²².

As políticas públicas raramente incluíram nas pautas dos programas de investimento da área da cultura as questões relacionadas com a educação nas artes. A área do audiovisual é certamente a que tem menos tradição em termos de formação no Ceará, uma realidade que é nacional, com os primeiros cursos universitários sendo implantados somente a partir da década de 1960¹²³. Somente no final dos anos 2000, chegam os primeiros cursos universitários no Ceará: o Curso de Audiovisual e Novas Mídias da Universidade de Fortaleza (UNIFOR), em 2008, e o Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC)¹²⁴, em 2010.

A formação cinematográfica no Ceará até então ocorreu prioritariamente no âmbito dos *sets*¹²⁵, nos próprios espaços de realização audiovisual. Antes da instalação dos cursos de graduação, as práticas de educação mais formais aconteceram em cursos de extensão na UFC, por meio da Casa Amarela Eusélio Oliveira, que funciona desde 1971, e, em experiências de curto prazo, como oficinas e cursos rápidos. No período de 1996 a 2003, funcionou o Instituto Dragão do Mar de

122 Informações sobre as experiências nas artes visuais podem ser encontradas em trabalhos acadêmicos, como: GALVÃO, Roberto (2008), OLIVEIRA, Gerciane (2015) e RODRIGUES, Kadma (2006).

123 Segundo levantamento do Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual (FORCINE) existem cerca de 53 cursos de graduação atualmente no Brasil.

124 O Instituto de Cultura e Arte (ICA) da UFC passa a funcionar como unidade acadêmica em 2008. Em 2010, o Curso de Cinema e Audiovisual inicia a primeira turma.

125 Set é o espaço onde ocorrem as gravações de uma obra audiovisual.

Arte e Indústria Audiovisual do Ceará¹²⁶, com um projeto de educação audiovisual com forte ênfase na formação de roteiristas, na perspectiva do cinema moderno. A direção do Instituto Dragão do Mar indica claramente a orientação conceitual da escola, na medida em que reúne dois dos mais importantes cineastas do cinema moderno brasileiro, Maurice Capovilla e Orlando Senna.¹²⁷

A Escola de Realização em Audiovisual da Vila das Artes, a Escolinha da Vila, como ficou chamada na intimidade dos alunos, foi o espaço de formação de onde emergiu a nova geração de realizadores audiovisuais do Ceará, a partir da segunda metade dos anos 2000. Inaugurada em 2006, como programa da Secretaria da Cultura de Fortaleza (SECULTFORT)¹²⁸, a escola tem uma concepção com forte ênfase no chamado cinema expandido, que relaciona o cinema com as expressões contemporâneas da videoarte, internet, games etc., como está explícito no projeto pedagógico. Desde 2010, a escola funciona na modalidade de extensão sob a orientação do Curso de Cinema e Audiovisual da UFC.

O *Alumbramento* foi criado no âmbito da experiência formativa da Vila das Artes, o lugar mais importante de constituição do *ethos* do coletivo. No espaço da escola, alunos da primeira turma, como Pedro Diógenes e Guto Parente, encontraram-se com professores como Ivo Lopes, Luiz e Ricardo Pretti, a quem posteriormente se juntariam para constituir o coletivo. A produção do grupo foi profundamente influenciada, obviamente, pelos processos de formação da Escola de Realização da Vila das Artes, que foi concebida num diálogo com uma experiência anterior de um grupo de artistas de Fortaleza, o projeto do Alpendre - Casa das

126 O Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual do Ceará foi um projeto da Secretaria da Cultura do Governo do Ceará, uma escola de formação em teatro, dança, design, mas com forte ênfase em audiovisual, como explicita o próprio nome da instituição. O Instituto Dragão do Mar foi inaugurado em agosto de 1996 e integrava o projeto original do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, como âncora de formação do equipamento cultural.

127 No período, eu participei como coordenadora geral do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual do Ceará.

128 Neste período, estava na Secretaria da Cultura de Fortaleza a professora Sylvia Beatriz Bezerra Furtado, que depois assumiria como professora do Curso de Cinema e Audiovisual da UFC. A prefeita de Fortaleza era Luizianne Lins, integrante do Partido dos Trabalhadores (PT).

Artes¹²⁹. Ambos os projetos, Vila das Artes e Alpendre, foram concebidos por artistas e intelectuais que, em seguida, participariam também, direta ou indiretamente, da formulação conceitual do Curso de Cinema e Audiovisual da UFC, cujas atividades iniciaram em 2010.

É muito clara a articulação entre esses três projetos de formação e/ou criação artísticas, que conformou um rico cenário de debate estético, alimentados marcadamente pelas referências teóricas do que se costumou chamar dos filósofos da diferença, especialmente os escritos de Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari. É possível identificar a influência do pensamento dos teóricos nos referidos projetos, se for feita, por exemplo, análise da programação dos inúmeros debates filosóficos que ocorreram em Fortaleza em torno da obra dos três pensadores, a partir dos anos 2000, como o Simpósio Internacional de Filosofia, coordenado pelo sociólogo Daniel Lins, professor da UFC, e o Seminário Nietzsche-Deleuze, coordenado por Sílvio Gadelha, professor da UFC. Nesses eventos, observam-se as presenças recorrentes de Alexandre Veras e Beatriz Furtado, profissionais que estiveram na liderança dos projetos de formação/criação do Alpendre, da Vila das Artes e do Curso de Cinema e Audiovisual da UFC.

No quadro de professores da Vila das Artes, encontramos professores e/ou convidados palestrantes como André Parente, Suely Rolnik e César Migliorin, e os próprios Alexandre Veras, Beatriz Furtado e Andrea Bardawil, entre outros, que orientam suas respectivas produções acadêmicas e/ou profissionais pelo pensamento dos referidos filósofos franceses. Junte-se a isso, uma intensa circulação de um conjunto de conceitos que passam a compor os debates sobre as artes em Fortaleza, conceitos não hierárquicos, não fundamentados na representação, conceitos relacionais e rizomáticos. O vocabulário de Deleuze e Gattari, até por causa de diálogo que os franceses fazem com as artes da pintura,

129 Criado em 1999 como organização não governamental, o Alpendre reuniu artistas das diversas linguagens, em grupos de pesquisa e realização artísticas. O espaço funcionou de 1999 até 2012, na rua José Avelino 495, Praia de Iracema. Hoje, no endereço, funciona o Centro de Narrativas Audiovisuais – CENA 15 da Escola Porto Iracema das Artes, com o objetivo de formar escritores para o cinema.

cinema, literatura e música, passa a frequentar as conversas dos jovens realizadores, alimentados por conceitos com *devir, diferenças, multiplicidades e cartografia*.

Em última instância, essa influência marcará a própria produção audiovisual destes novos realizadores que, num diálogo confesso com as vanguardas artísticas, incorporam referências que tensionaram a ideia clássica de representação do cinema comercial, além da própria ideia de autoria do cinema moderno, aprofundando práticas de produção mais fluidas e coletivas, com ênfase no acaso criativo do *set*, na negação de um roteiro prévio e num diálogo com as outras artes.

Identificamos uma espécie de continuidade nos três projetos de formação já citados, que se fortalecem, ganham corpo e passam a ocupar a centralidade dos debates culturais em Fortaleza, através de programações de cursos, seminários, além de intensa produção artística, especialmente na área do audiovisual. O artista Alexandre Veras, principal articulador da experiência do Alpendre - Casa das Artes, e um dos formuladores do projeto pedagógico da Vila das Artes, reconhece as afinidades entre os três projetos e os contextualiza no cenário geral do país, num momento em que a vitória de um projeto de esquerda (eleição do presidente Luís Inácio Lula da Silva), coloca em pauta as políticas de descentralização.

Alexandre Veras analisa o cenário do final da década de 1990 como um momento de dispersão no campo cultural, quando a cidade sentia a falta de um espaço de reflexão e formação em artes. “Nós nos encontrávamos em alguns eventos e dividíamos o desejo de viabilizarmos um espaço em que pudéssemos pesquisar e criar”¹³⁰ - observou o artista, acrescentando que o Alpendre surgiu destes encontros entre oito artistas de diferentes áreas¹³¹. Os interesses do grupo com a arte contemporânea tinham centralidade no projeto, criando, nas palavras de

130 Entrevista concedida em março de 2017.

131 Além de Alexandre Veras, formaram a primeira geração do Alpendre os seguintes artistas: Andrea Bardawil (coreógrafa), Eduardo Frota (artista plástico), Solón Ribeiro (fotógrafo), Manoel Ricardo de Lima (escritor), Carlos Augusto Lima (escritor), Beatriz Furtado (professora da UFC) e Luís Carlos Sabadia (administrador).

Veras, “uma sensibilidade que ainda era muito invisível em Fortaleza. O Alpendre catalisou estes interesses, através de relações transversais com as várias linguagens, repercutindo no campo cultural do estado”. Ele acrescenta:

Nós nunca nos colocamos como coletivo. Nos colocaram como tal, talvez por este desejo do fazer coletivo que emergiu no cenário do país, nos anos 2000. Nós formávamos em grupo e não um coletivo. Fazíamos juntos, mas todos tínhamos trajetórias pessoais muito definidas. O Alpendre sempre teve muita gente, era ocupado por muitos grupos. Fomos um grupo de amigos, unidos por uma sensibilidade social, éramos de esquerda, uns mais radicais e outros menos, além de uma sensibilidade com a arte contemporânea. Ali, as pessoas se encontravam e pensavam projetos, entre eles o grupo que formou o *Alumbramento* (VERAS, 2017).¹³²

A relação entre os dois grupos é definida por Alexandre Veras como muito próxima, confirmando os depoimentos dos integrantes do *Alumbramento*, que identificam no artista uma figura central na constituição do coletivo¹³³. Para Alexandre Veras, a contribuição da *Alpendre* talvez se traduza em referências de um modelo mais horizontal de condução dos projetos, de parcerias de *brodagem*¹³⁴, além das afinidades com arte contemporânea, que acabam alimentando o projeto da Escola Vila das Artes, o lugar em que o coletivo foi articulado.

Beatriz Furtado também reconhece as afinidades entre os três projetos e observa que esse encontro está relacionado com um movimento no cinema internacional que estabelece relações com as outras artes, principalmente com artes visuais, dança e mídias digitais, potencializado pelo acesso às novas tecnologias de baixo custo, que levaram ao cinema uma apostila estética em profundo diálogo com o que acabou se projetando como cinema expandido.

Esse interesse comum, que pode se expressar na forma de grupos de trabalho em coletivos, acabou por também acontecer em contraposição ao cinema mais pesado, industrial, voltado para um mercado já “constituído”. Trata-se de experiências de um fazer cinema mais próximo das referências de um Jonas Mekas (veja, por exemplo, os “Diários”, de Ivo Lopes ou o “Supermemória”, de Danilo Carvalho). Há também, nos longas, uma tendência a incorporar a amizade como um dos afetos fundamentais, são filmes no coletivo, feitos da amizade, do encontro, da irreverência, assim

132 Entrevista concedida em abril de 2017.

133 Ivo Lopes, Ricardo e Luis Pretti acentuaram com muita recorrência a importância de Alexandre Veras na formação do *Alumbramento*.

134 O conceito já foi citado anteriormente e refere-se a um modelo de produção audiovisual em que cada um dos integrantes participa com o que pode contribuir: equipamento, transporte, serviço.

como se pode ver nos filmes do irmãos Pretty e primos Parente. Isso ganha espaço em festivais mais abertos aos filmes em processo, como é o caso da Mostra Tiradentes e festivais como Rotterdam (FURTADO, 2017).¹³⁵

No que se refere à relação específica entre *Alumbramento* e Alpendre, a professora Beatriz Furtado observa.

[...] a experiência no Alpendre acabou se abrindo a esse modo de pensar o cinema: em coletivo, organizado em grupos, em parcerias comuns, em relações com outros Estados e países. Falo de um modo de trabalho e de um percurso formativo cujas referências passam entre as linguagens. [...] É importante também pensar que houve a destruição do Instituto Dragão do Mar como centro de formação e de encontros. Essa ruptura teve como consequência o vazio formativo. Havia um desejo e uma convicção de que sem uma política pública não haveria cinema no Ceará. A Vila foi um projeto de muitos e, por sorte - política - foi criada num momento em que o PT assumiu a PMF e foi possível iniciar, muitas vezes na contracorrente interna – uma escola que trazia esses traços anteriores no seu projeto.
[...] A UFC já estava junto conosco, então a perspectiva era de o mais imediatamente criar o curso de Cinema e Audiovisual, como graduação, o que acabou acontecendo via REUNE, um programa de abertura de novas graduações. Veja que os projetos pedagógicos são extremamente relacionados (FURTADO, 2017)¹³⁶.

Ambos concordam que o *Alumbramento* se insere no contexto da trajetória recente do campo de formação em audiovisual no estado, inaugurada no Instituto Dragão do Mar, em 1996, passando pela experiência das organizações não governamentais (ong's), no final dos anos de 1990, cenário em que foi criado o Alpendre. Cabe acentuar que o movimento das ong's teve importância central para o campo do audiovisual do Ceará, dialogando com o movimento nacional de articulação de grupos artísticos, que ganharia corpo com a proliferação de coletivos nas diversas áreas das artes¹³⁷. Podemos pensar o Alpendre como um correlato desses coletivos, mesmo que tenha assumido uma dinâmica mais parecida com a de “um grupo de amigos” - como prefere Alexandre Veras.

Com a extinção do Instituto Dragão do Mar, em 2003, instaurou-se um vazio de formação na cidade, o que levou a uma dispersão dos agentes mais diretamente envolvidos com os processos de formação em artes. Muitos dos artistas

135 Entrevista concedida em abril de 2017.

136 Entrevista concedida em abril de 2017.

137 Diferente das outras áreas, o movimento de coletivos só chega ao cinema na segunda metade dos anos 2000.

que se organizaram em torno dos novos projetos formativos que se articularam posteriormente, inclusive o próprio *Alpendre*, passaram pelo Instituto Dragão do Mar, na condição de alunos, professores ou gestores. Podemos citar Alexandre Veras, Beatriz Furtado e Andrea Bardawil; Vanessa Oliveira e Gláucia Soares.¹³⁸

O ambiente foi de agonia. Os cursos do Dragão haviam acabado. Não havia escolas de arte. As instituições estavam pautadas por uma lógica de apadrinhamento de alguns “mais bem-sucedidos”. Não havia política pública de formação na área. Não havia cinemas. Nem teatros. Nem cena musical. Mas havia restos, desejos, fúria por fazer algo, por reuniões. Havia o governo Lula.

Os lugares estavam estagnados: a própria Associação de Documentarista era um lugar de muitos embates, principalmente por alguns donos, estes interessados em fazer o seu filme, em buscar recursos por suas articulações políticas-pessoais. A secretarias de cultura eram de balcões.

Era preciso construir um mundo mais no coletivo, criar espaços do comum. Penso que não é do vazio nem do ressentimento, mas de um sentimento que movia a todos de se sentir juntos (FURTADO, 2017)¹³⁹.

O processo de instalação da Escola Vila das Artes não foi tranquilo. Beatriz Furtado refere-se a “contracorrentes internas”, que tensionaram o processo. O projeto foi previsto para ocupar um complexo de três casas no centro da cidade, adquirido em 2005 e que incluiu a chamada Casa do Barão, uma das edificações mais históricas da capital, a antiga Casa do Barão de Camocim, construída em 1870. No entanto, as atividades começaram em 2006, sem que a infraestrutura da escola estivesse pronta, o que fez prorrogar o início das aulas por dois meses, em outro espaço, na Casa Amarela Eusélio Oliveira (UFC). Mesmo parecendo prosaicas, essas informações merecem referência, porque o atraso na entrega da sede da escola desencadeou um movimento reivindicatório de grande repercussão no campo cultural de Fortaleza: a ocupação da Casa do Barão.

O movimento contribuiu para fortalecer os laços entre os alunos que integraram a primeira turma da Escola de Realização Audiovisual da Vila das Artes, entre eles, os jovens que se reuniram posteriormente no *Alumbramento*, como Pedro Diógenes, Guto Parente e Victor Melo. O episódio articulou alunos e artistas da

138 Vanessa de Oliveira e Gláucia Soares compuseram com Alexandre Veras o grupo que pensou o projeto da Vila das Artes. Gláucia Soares foi a primeira coordenadora do Curso de Realização em Audiovisual da Vila das Artes.

139 Entrevista concedida em abril de 2017.

cidade, que ocuparam a casa com atividades, no meio dos escombros das obras inacabadas. Podemos considerar que a ocupação remexeu com a memória recente do campo cultural de Fortaleza, ainda sensível, naquele momento, com a extinção do Instituto Dragão do Mar, num cenário de um outro embate político, na década anterior.

A ocupação foi um ato político de resistência, que passa a integrar as narrativas em torno da Vila das Artes, cercando-a de uma certa proteção do campo cultural de Fortaleza, sempre atento para os destinos da escola. Recentemente, em fevereiro de 2017, o ato de ocupação repetiu-se, desta vez para protestar contra a mudança na gestão da escola, quando do início do segundo mandato do Prefeito Roberto Cláudio. Cabe observar que, na primeira gestão do prefeito (2013/16), mesmo com a mudança no comando da Secretaria de Cultura de Fortaleza¹⁴⁰, o projeto da Vila das Artes continuou sem alterações sob a direção da bailarina Cláudia Pires. A ocupação da escola garantiu duas conquistas: o retorno dos técnicos demitidos pela nova gestão de Evaldo Lima (vereador do Partido Comunista do Brasil – PC do B), além da indicação da nova coordenadora da Escola de Audiovisual, que, em certa medida, deve continuar o projeto original, implantado ainda no período de Beatriz Furtado na presidência da Fundação de Cultura, Esporte e Turismo (FUNCET).

140 O jornalista Magela Lima substituiu a professora Fátima Mesquita, que foi a primeira Secretária de Cultura de Fortaleza, em 2008, quando a pasta foi criada. Anteriormente, a professora tinha assumido a presidência da Fundação de Cultura, Esporte e Turismo (FUNCET), órgão responsável pela gestão cultural, após a saída de Beatriz Furtado, em 2006.

5 POÉTICAS DO ALUMBRAMENTO

Além das questões mais diretamente relacionadas com o próprio campo audiovisual, a experiência dos coletivos articula-se com as transformações tecnológicas que impactaram a sociedade na virada do século. A nova geração de artistas tem uma percepção bastante clara da centralidade das tecnologias digitais e das possibilidades das conexões em rede, tanto no que se refere aos recursos para novas formas de expressão quanto para as novas formas de comunicação. A análise do *modus operandi* do *Alumbramento* indica uma configuração bastante singular, na medida em que articula elementos da tradição do capital simbólico do campo das artes – como as ideias da *arte desinteressada* e do *entrelaçamento entre arte e vida*, questões já referidas neste trabalho – com o que há de mais contemporâneo no uso das tecnologias digitais.

A multiplicação das tecnologias digitais possibilitou a ampliação do número de produtores e de consumidores de audiovisual, além de transformarem os próprios modelos de produção, circulação e fruição de conteúdo. Essas novas possibilidades tecnológicas consolidam-se num cenário em que o campo audiovisual do país vivencia um dos momentos mais dinâmicos de produção, resultado das políticas públicas de fomento implementadas especialmente através da Agência Nacional de Cinema (ANCINE).

Entretanto, ao mesmo tempo em que as políticas públicas criam condições para uma inédita regularidade de atividades de produção na história do cinema nacional, instaura também um sistema de exigências burocráticas que revigora os termos do pensamento industrial, que atravessa todo o processo de constituição do campo audiovisual do país, e que coloca à margem do sistema de financiamento os realizadores iniciantes, sem acúmulo de capital cultural suficiente para competir nas mesmas condições dos cineastas estabelecidos.

O pensamento industrial brasileiro, já referido no Capítulo 1, gera uma estrutura de financiamento rígida, praticamente impermeável, que interdita a entrada de novos agentes no campo audiovisual. As novas gerações de realizadores, que emergem inclusive no âmbito das Universidades, constroem experiências de

criação/produção com base em modelos flexíveis de organização não hierárquica, articulados a partir de afinidades e sem vínculos rígidos. Entendemos que os modos de fazer do *Alumbramento* inserem-se nesse movimento mais geral, ao mesmo tempo em que incorporam elementos específicos do contexto local.

Os modos de produção dos coletivos são definidos por alguns pesquisadores como articulações de afetos e amizades. Como o uso dos termos afeto/amizade aparecem de forma bastante ideal, subsumindo as tensões que integram qualquer relação social, opto aqui por trabalhar com a ideia de *afinidades eletivas*, seguindo a definição de Michel Lowi (2011, p.142). Com base no uso weberiano do termo, afinidade eletiva é o processo pelo qual duas formas culturais – religiosas, intelectuais, políticas ou econômicas – entram em relação de atração e influência recíprocas, seleção e reforço mútuos e convergência ativa, a partir de determinadas analogias significativas, determinados parentescos íntimos ou afinidades de sentido.

Nesse sentido, retemos especialmente as ideias de seleção e convergência ativa, considerando que elas encerram um sentido de interesse prático, em torno do qual se dá a aproximação entre duas *eleições*. Suponho que o uso do termo supera as ideias recorrentes de amizade e afeto, referidas com uma certa dose de idealização nos estudos sobre coletivos artísticos. Os modos de produção do *Alumbramento* são, portanto, orientados por *afinidades eletivas* que definem, no decorrer dos processos de criação e produção, as formações de variados grupos no âmbito do grupo maior do coletivo.

A análise da experiência aponta dois momentos mais evidentes e distintos de arranjos produtivos, identificados por um primeiro período que se inicia em 2006, com a criação do coletivo, articulado em torno da produção do documentário *Sábado à noite* (Direção: Ivo Lopes, 2007); o segundo momento do coletivo data de 2010, quando o grupo inicial de dez integrantes fica reduzido a seis, permanecendo apenas três do grupo original. Nos dois períodos, independente do espírito que os movia, os realizadores operaram em torno da ideia de *precariedade*, à qual já nos referimos anteriormente, realizando cinema num contexto dos possíveis. Isso incluiu uma

considerável dose de liberdade de criação, considerando que a experiência aparentemente não era tensionada por nenhum fator externo, movida apenas pelo “desejo de fazer cinema” (informação verbal)¹⁴¹, como aparece correntemente nas falas dos entrevistados.

Nesse sentido, a alternância de funções foi uma marca dos arranjos produtivos do grupo, com os realizadores se revezando entre trabalhos de câmera, produção, direção, edição, com muitos deles integrando os próprios elencos dos filmes. As relações foram estabelecidas de forma horizontal, sem muitas hierarquias, mesmo identificando-se que alguns artistas se destacaram no coletivo por razões que incluíram a capacidade pessoal de liderança e a própria maturidade dos trabalhos autorais. A realização do filme *Praia do futuro* (2008) foi o processo em que o modelo de trabalho coletivo materializou-se de forma mais plena, no que se refere aos termos acordados no grupo.

Primeiro trabalho explicitamente orientado pelo desejo do fazer coletivo, o filme reúne 15 episódios¹⁴² realizados por 18 jovens diretores que, a partir da percepção de cada um sobre a Praia do Futuro, “compuseram um emaranhado de olhares e afetos, que, vezes, fundem-se, vezes, confundem-se, numa experiência coletiva livre, sem regras, sem comando e sem dinheiro”, como explicita a sinopse do filme. As considerações sobre a experiência de realização do filme dão conta de um engajamento apaixonado dos jovens cineastas, ao mesmo tempo que acentuam o clima caótico da produção. A estrutura do filme em episódios não impediu a mistura dos realizadores que atravessaram os grupos, ocupando funções diversas, numa dinâmica que materializou, em grande medida, o que a sinopse do filme sugere.

141 Entrevista concedida por Ivo Lopes em abril de 2015.

142 Os episódios são os seguintes: *Eu errei, você errou* (Wanessa Malta), *Castelo de areia* (Guto Parente), *Pedra* (Rúbia Mércia), *Valores imaginários* (Ricardo Pretti), *Aprender a nadar* (Salomão Santana), *Vídeo - 2008* (Pablo Assumpção), *Já era tempo, um filme musical sensual tropical absurdo* (Armando Praça), *Depois do fim* (Ythallo Rodrigues), *p.f.* (Fred Benevides), *Mar Morto* (Mariana Smith), *A linha da pipa* (Themis Memória), *Pequena grande história* (Luiz Pretti) e *Onde o tempo se perdeu* (Ivo Lopes).

Numa entrevista coletiva¹⁴³, publicada no dia do lançamento do filme de *Praia do Futuro*, os integrantes da equipe falaram sobre o processo de realização do filme, acentuando sempre as dimensões do coletivo, da colaboração, da liberdade de criação, um processo baseado na amizade e no afeto. Algumas citações – com as que seguem abaixo - são pertinentes, isto é, têm relevância, importância, porque captam no momento de lançamento do filme o espírito que animou o grupo. Mesmo que se reconheça, aqui, a mediação das subjetividades do repórter, que atua numa dinâmica de realce e/ou apagamento das informações.

Mariana Smith, diretora do vídeo *Mar Morto* observa: “somos todos muito amigos e temos uma convivência muito boa. É uma configuração coletiva, feita com referências parecidas, com afinidades, afetos e trocas de diálogos. O tema dos vídeos era livre, mas todo mundo viu e discutiu o trabalho do outro”. Themis Memória, que dirigiu *A linha da pipa*, acrescenta: “um editou o episódio do outro, fez parte do elenco, deu força na parte técnica. Quando a dificuldade surgia, um ajudava o outro”. Já Armando Praça, que dirigiu o episódio *Já era tempo, um filme musical sensual tropical absurdo*, relaciona o modelo de produção com a forma fílmica: “a maneira como o filme foi feito determina muita coisa sobre ele. As equipes eram pequenas e acho que isso transmite uma relação mais próxima e intimista com o público”.

O diretor do curta *Onde o tempo se perdeu*, Ivo Lopes, informa sobre a orientação estética: “tivemos total liberdade para fazer do nosso jeito, no formato desejado: câmera na mão, texturas diferentes, e fronteiras entre gêneros diluídas”. Na mesma direção de Ivo Lopes, a observação de Ricardo Pretti, que dirigiu o curta *Valores imaginários* também acentua a dimensão da forma fílmica: “não tivemos preocupação com uma abordagem realista. O filme tem esse traço mais rarefeito, quase como uma lombra mesmo”. Em outra direção, Salomão Santana, diretor do *Aprender a nadar* diz o seguinte: “não é nenhuma ruptura. Não estamos fazendo

143 Coletiva aqui no sentido inverso: normalmente, este tipo de encontro reúne vários jornalistas e um entrevistado. No caso da entrevista coletiva referida, foram vários entrevistados, os realizadores do filme, e um jornalista, Fábio Freire, do jornal Diário do Nordeste. A entrevista foi publicada no dia 19/07/2008, no Caderno 3, do Diário do Nordeste.

oposição ao que já foi feito. Muito pelo contrário, respeitamos uma tradição. Armando Praça reforça a ênfase de Salomão Santana e reflete sobre o filme no contexto do audiovisual cearense: “não nos organizamos enquanto movimento, ou em um estilo diferente de filmar. Não estamos nem contra nem a favor de nada. Queremos apenas fazer”.

O painel de declarações anteriores já sugere a diversidade de interesses que se reuniram no primeiro momento do *Alumbramento*. Vemos aí dois blocos de opiniões, que dão ênfases a questões diferentes, no que se refere ao processo de realização do filme. O primeiro bloco, com citações de duas mulheres, reforça a dimensão do afeto, da colaboração. O segundo bloco reúne considerações da ordem das opções estéticas e vemos aí uma clara divisão de posições: enquanto Ivo Lopes e Ricardo Pretti enfatizam a ideia de ruptura em relação aos termos da clássica representação fílmica que, naquele momento, marcava a produção audiovisual corrente do estado e do país, Salomão Santana e Armando Praça negam essa intenção.

Obviamente, como já referi anteriormente, temos consciência dos processos de mediações que interferem na operação jornalística, que incluem, além das subjetividades do jornalista, questões outras como o próprio tamanho do espaço disponível para o conteúdo, o que definirá, em última instância, o que será ou não publicado. Mas o conjunto de opiniões captadas pelo jornalista Fábio Freire¹⁴⁴ é muito indicativo dos caminhos que o coletivo seguiu em termos de estratégias de posicionamento no campo audiovisual, implicando diretamente na formação do próprio *Alumbramento*.

Ora, essa diversidade de posicionamentos foi materializada na configuração do coletivo em 2006, que reuniu apenas dez integrantes. Posteriormente, a tensão conceitual aprofunda-se, quando em 2010 o *Alumbramento* passa a reunir apenas seis integrantes, em torno do núcleo Ivo Lopes, Luiz e Ricardo

144 FREIRE, Fábio. Um audiovisual coletivo. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 19 julho 2008. Disponível em <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/mobile/cadernos/caderno-3/um-audiovisual-coletivo-1.224975>. Acesso: em 18 abril 2015.

Pretti, que se juntaram com Pedro Diógenes e Guto Parente, ex-alunos dos três, no Curso de Realização Audiovisual da Vila das Artes. Os demais seguem outras trajetórias. É uma tomada de posição clara que localiza o grupo num polo de oposição às regras hegemônicas do campo audiovisual, ou seja, uma opção por um cinema dos possíveis, materializada numa estética da precariedade e de contestação.

Produzido numa “experiência coletiva livre, sem regras, sem comando e sem dinheiro”, como aparece na sinopse do filme, *Praia do futuro* incorporou o espírito do primeiro momento do grupo, sendo um filme de encontro, de risco, sem fronteiras de linguagem, que reuniu, além de cineastas, artistas das mais diversas linguagens. Talvez pudéssemos pensá-lo como um manifesto, mesmo que a intenção não fosse essa, considerando que o filme é sempre referido como o projeto que mais expressa o ideal da coletividade manifesta. O *Praia do futuro* tornou-se a utopia vivida, num tempo tão curto, que voltou a ser utopia. Ricardo Pretti fala sobre o assunto e, depois de nove anos do lançamento do filme, ainda o exemplifica como um projeto que traduz o espírito do *Alumbramento*:

Todos os projetos coletivos do *Alumbramento*, desde o começo, implicavam mais pessoas que não eram só *Alumbramento*. Mesmo quando eram dez pessoas no coletivo, eram mais parceiros, eram mais diretores. Desde o começo, a proposta, inconsciente ou não – inconsequente também –, era de expandir esse circuito e fazer com que as coisas transbordassem. E nada mais natural que essa expansão fosse para além do Ceará. Inclusive, no *Praia do futuro*, já existia a vontade de chamar pessoas de fora. O Ivo chegou a chamar o Helvécio Marins, o Karim Aïnouz, que já não estava no Ceará, o Felipe Bragança, que chegou a fazer o filme. Então, essa relação, na verdade, foi natural. Até hoje ela continua. Eu, pelo menos, não vejo tanto um momento em que o *Alumbramento* estava mais coeso, e outro momento em que tava menos coeso. Acho que sempre foi muito poroso, muito aberto. As operações eram sempre muito a favor de uma expansão (LIMA, 2016, p. 184).

Podemos pensar o *Alumbramento* como uma experiência que se insere na tradição de grupos artísticos definidos por Raymond Williams como *formações culturais independentes* que têm uma forma frouxa de associação, definida primordialmente por uma teoria e uma prática compartilhadas e, na maioria das vezes, com relações sociais que não os distinguem de um grupo de amigos que compartilham interesses comuns (1992, p. 66). Na tipologia de Williams, o coletivo

ainda se insere na categoria de *formações contestadoras*, aquelas que, além de construírem possibilidades de criação, assumem também uma clara postura de oposição e ataque às formas de arte e às instituições culturais predominantes e às condições dentro das quais elas existem (1992, p. 70).

Esse tipo de *formação cultural* normalmente tem vida muito curta. Nos estudos que realizou sobre agrupamentos artísticos, o autor ainda identifica que os coletivos relativa ou inteiramente informais têm rapidez de formação e dissolução, apresentando complexas rupturas internas e de fusões, que, muitas vezes, trazem situações desconcertantes. Seguindo no mesmo sentido da reflexão de Williams, Pierre Bourdieu (1996, p. 301) observa que estas rupturas acontecem num momento de luta do campo cultural, quando os ocupantes das posições dominadas (no caso específico das vanguardas) acolhem por um tempo artistas muito diferentes em suas origens e suas disposições, cujos interesses, aproximados por um momento, em seguida virão a divergir. Bourdieu define este momento como a fase de “acumulação inicial do capital simbólico”:

Pequenas seitas isoladas, cuja coesão negativa acompanha-se de uma intensa solidariedade afetiva, frequentemente concentrada no apego de um líder, esses grupos dominados tendem a entrar em crise, por um paradoxo aparente, quando têm acesso ao reconhecimento, cujos lucros simbólicos vão com frequência para um pequeno número, se não para um só, e quando se enfraquecem as forças negativas de coesão: as diferenças de posição no seio do grupo, e sobretudo as diferenças sociais e escolares que a unidade posicional dos começos permitia vencer e sublimar, retraduzem-se em uma participação desigual nos lucros do capital simbólico acumulado. Experiência tanto mais dolorosa para os primeiros fundadores ignorados quanto a consagração e o sucesso atraem uma segunda geração de adeptos, muito diferentes dos primeiros em suas disposições, que participam, por vezes mais amplamente que os primeiros acionistas, dos dividendos (BOURDIEU, 1996, p. 301).

No caso do *Alumbramento*, se deu exatamente no período em que o coletivo resolveu institucionalizar a experiência, cerca de cinco anos depois da formação do grupo original. Em tese, a dispersão do grupo foi resultado do debate interno em torno da ideia de participação das políticas públicas de fomento à produção audiovisual, o que exigiria uma configuração jurídica. Alguns teriam

resistido à proposta, que, no caso, imprimiriam regras e responsabilidades com as quais alguns não estariam com desejo de assumir.

Entendemos, entretanto, que a ruptura tem base mais complexa, considerando o rastro de ressentimento que foi possível captar em alguns depoimentos. A simples institucionalização não teria peso para promover o rompimento. A ruptura está claramente relacionada com a distribuição do capital simbólico, que passou a ser concentrado no quarteto que se formou com Pedro Diógenes e Guto Parente (os nomeados primos Parentes) e Luiz e Ricardo Pretti (os nomeados irmãos Pretti). Os quatro amigos passam a ocupar as esferas de consagração cinematográfica, participando e ganhando prêmios nos mais importantes festivais de cinema autoral do mundo, além de frequentar as páginas de meios de comunicação, como a prestigiosa e mítica revista francesa, *Cahiers du Cinéma*.

Originária do primeiro grupo, Rúbia Mércia recupera o processo que levou à constituição do *Alumbramento*, ratificando as ideias de amizade e de desejo de fazer cinema que estiveram na base de formação do coletivo. O relato da realizadora¹⁴⁵ recupera uma rápida trajetória do grupo, afirmando que o reagrupamento do coletivo, ocorrido em 2010, está diretamente relacionado com uma guinada exclusiva para o fazer cinematográfico, o que, em tese, teria excluído os outros integrantes mais interessados em outras linguagens:

O coletivo *Alumbramento* surgiu em meados de 2006 para 2007, surgiu com o desejo de realização coletiva, sendo este desejo de forma mais ampla, não unicamente para o audiovisual. Assim um grupo de amigos que moravam no mesmo sítio em Sabiaguaba (Rúbia, Fred, Glaucia, Ivo, Thais e Danilo) se reuniram para pensar se seria viável abrir uma produtora formal e uma associação para que a partir dessas duas instituições pudéssemos captar recursos para viabilizar nossos trabalhos. Esse desejo também surgiu quando nos vimos imersos nos trabalhos do Alpendre e com um desejo de formar um grupo (outro) que pudesse discutir as formas de fazer arte e de fazer cinema na cidade de Fortaleza. O doctv "Sábado à Noite" também foi um *start* para iniciarmos o coletivo. Em seguida, Ricardo e Luiz Pretti vieram morar no sítio Sabiá (Sabiaguaba), então juntaram-se os desejos e as vontades de construir algo coletivo e de forma mais independente.

145 Rúbia Mércia foi aluna da primeira turma da Escola de Realização em Audiovisual da Vila das Artes, tendo assumido a coordenação no período de 2013/2016.

Estávamos todos aprendendo ainda a como conduzir uma pessoa jurídica, tarefa difícil no momento, mas valeu o desafio. Também foi numa época em que eu, Fred, Thais e Ythallo havíamos entrado para o Curso de Realização em Audiovisual da Vila das Artes.

[...]

Se formaram dois grupos nestes dez anos de coletivo. O primeiro com dez e depois saíram pessoas e se formaram outro grupo com a entrada do Pedro Diógenes, Guto Parente e Carol Louise. A minha percepção é de que o grupo foi cada vez mais amadurecendo suas questões e desejos fílmicos. *Num primeiro momento pensamos o coletivo de forma mais ampla, tecendo relações com outras linguagens, já no segundo momento, o coletivo estava afinado para pensar apenas filmes e suas inserções nos festivais de cinema nacional e internacional.* Com um tempo, as formas de fazer ficaram mais concreta, em termos de recursos para viabilizar os filmes. Num primeiro momento, com o ciclo de amizade, conseguimos realizar alguns trabalhos com apoio e outros não. Mas em 2010, o primeiro grupo acabou dispersando e começou a seguir outros fluxos da vida (MÉRCIA, 2017, grifo nosso)¹⁴⁶.

Gostaria de reter do grifo anterior o trecho que se refere à inserção do *Alumbramento* no circuito de festivais nacionais e internacionais, porque é um elemento que aparece em outros discursos sobre o que seria o fim da primeira fase do grupo, um período reconhecido como a *idade de ouro* do coletivo, para usar uma citação muito corrente no vocabulário cinematográfico. No contexto desse parágrafo, *idade do ouro* corresponde ao período em que o espírito do coletivo esteve plenamente nas práticas e poéticas do *Alumbramento*.

Os novos rumos que o coletivo seguiu após a segunda configuração do grupo foram definidos pelo pesquisador Marcelo Ikeda exatamente como um desvio do conceito inicial que originou o *Alumbramento*. Autor da mais intensa produção crítica sobre a experiência do grupo, tendo operado como narrador apaixonado do cinema do coletivo, proposta que ele definiu como *Cinema de Garagem*¹⁴⁷, Marcelo Ikeda acompanhou de perto toda a trajetória do *Alumbramento*, desde os primeiros encontros que dariam origem ao agrupamento. A aproximação com os jovens realizadores ocorreu por meio dos irmãos Pretti, cariocas como Marcelo, que vieram para Fortaleza para se integrarem ao grupo. Em 2013, o professor publicou uma

146 Entrevista concedida em abril de 2017.

147 A nomeação já foi referida neste trabalho. O conceito foi criado pelos pesquisadores e curadores Marcelo Ikeda e Dellani Lima (2010) para definir o 'novíssimo cinema brasileiro', realizado no âmbito dos coletivos, que trabalharam com novas formas de produção e novas propostas narrativas.

crítica no seu blog *Cinecasulofilia*¹⁴⁸, com o título sugestivo de *Linz, o Umberto D do novo cinema cearense*. Atualizando a análise que faz sobre a produção do *Alumbramento*, ele identifica a gênese estética do coletivo e decreta a morte do grupo:

Mas especialmente após a repercussão de Estrada para Ythaca, o *Alumbramento* formou um núcleo duro. Sob a liderança de Ivo Lopes e a intermediação dos Irmãos Pretti e de Guto Parente e Pedro Diógenes, formados pela Vila das Artes, tenho a impressão de que o *Alumbramento institucionalizou-se*. Deixou um pouco o seu lugar de proposição de um cinema radicalmente independente, e se acomodou com a inserção num certo circuito dos festivais nacionais e especialmente internacionais. Entendo todas as dificuldades do *Alumbramento* em se inserir de forma mais ampla numa cena do cinema brasileiro, mas ao mesmo tempo sinto falta, com uma certa nostalgia, daquele espírito inquieto e irreverente que alimentava os primeiros filmes descompromissados do *Alumbramento*, e que me fizeram vir para o Ceará. Sinto falta de um diálogo maior do *Alumbramento* com a produção recente do estado. Sinto falta que o *Alumbramento* abra mais janelas para os que vêm por aí. Sinto uma produção mais engessada, menos curiosa, que apreende menos o processo e a dúvida como agente transformador do resultado final do filme. Dessa forma, se *Vilas Volantes* é o *Roma, Cidade Aberta* do novo cinema cearense, *Linz* é o seu *Umberto D*. *É um filme sobre o fim. É um triste e doloroso cântico de adeus. O canto do cisne da nova cena cearense* (IKEDA, 2014, p. 61, grifo nosso).

Marcelo Ikeda identifica o realizador Alexandre Veras como a figura central, no contexto cearense de produção audiovisual em que emergiu o *Alumbramento*, na segunda metade dos anos 2000, uma referência, inclusive, reconhecida amplamente pelos próprios integrantes do coletivo. Em vários textos, ele reafirma a importância do papel de Veras na instauração do cinema contemporâneo do Ceará, demarcando a gênese desse processo na realização do documentário *As vilas volantes*,¹⁴⁹ em 2005. Viabilizado através do Programa DOCTV¹⁵⁰, a produção

148 O blog funciona desde 2004 e é um dos espaços de crítica cinematográfica mais respeitados do país. Adiante, voltaremos a ele, no item em que discutiremos a crítica na internet.

149 Lançado em 2005, o documentário *As Vilas Volantes – o vento contra o verbo* é considerado pelos críticos nacionais como um dos mais importantes documentários do programa DOCTV (Ministério da Cultura). O filme acontece na praia de Tatajuba, Jericoacoara (CE), uma vila onde os pescadores são obrigados a se deslocarem devido à ação das dunas e marés. Reconstroem lugares, hábitos e práticas. O documentário apresenta o imaginário dessas comunidades no corpo do filme, através de poéticas audiovisuais.

150 O Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DOCTV) foi criado em 2003, no âmbito dos programas de descentralização das políticas de audiovisual no período

do filme reúne um pequeno grupo de amigos, num processo que, em certa medida, antecipa o *modus operandi* do *Alumbramento*. Na mesma crítica referida anteriormente, Ikeda observa que poucos sabem que o que os jovens do *Alumbramento* fizeram foi “adentrar aquele pórtico aberto não só pelo filme, mas pela posição pessoal – ética e política – de Alexandre Veras” (IKEDA, 2014, p. 61).

Assim, o filme *As vilas volantes* seria o *Roma, Cidade da Aberta* do cinema cearense contemporâneo, numa alusão ao filme do cineasta Roberto Rosselini que em 1945 inaugurou o *neorrealismo* italiano. Na opinião de Marcelo Ikeda, os filmes da primeira fase do *Alumbramento* seguiram o espírito do filme de Alexandre Veras, adensando o cinema proposto pelo filme do cineasta.

No entanto, com a institucionalização do coletivo, nas palavras de Ikeda, o processo ter-se-ia esvaziado, coincidindo com o lançamento do filme *Linz – quando todos os acidentes acontecem* (2013)¹⁵¹, o primeiro filme de ficção de Alexandre Veras e o primeiro filme do *Alumbramento*, produzido com recursos do edital de Baixo Orçamento (BO)¹⁵² do Ministério da Cultura. Marcelo Ikeda acentua o distanciamento entre as propostas estéticas de *As vilas volantes* e *Linz – quando todos os acidentes acontecem*, e credita a isso um sintoma do fim do projeto de cinema gerado no âmbito dos afetos e encontros dos jovens realizadores do *Alumbramento*. Dessa forma, se *As Vilas Volantes* é o *Roma, Cidade Aberta* do novo

do Governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva. O programa foi pensado na Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura e executado em parcerias com a Associação Brasileira de TVs Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC), a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), TV Cultura de São Paulo e o Banco do Nordeste. As ações do DOCTV implantaram polos regionais de produção e teledifusão, abrindo novos mercados e mobilizando novos realizadores, numa produção de 170 documentários, nas quatro temporadas realizadas. No período, Gilberto Gil era o Ministro da Cultura e o cineasta Orlando Senna era o Secretário do Audiovisual.

151 Sinopse do filme *Linz: quando todos os acidentes acontecem*: O acidente é aquilo que se arma como uma contingência, aquilo por onde se perde o controle. O acidente persegue uma disposição para o acaso através de uma atemporalidade, uma espécie de fora da história. Ao mesmo tempo é através do acidente que se pode armar uma saída para uma outra compreensão da história e, principalmente, daquilo que sobra como memória fixa ou monopólio da memória fixa. Como imprevisto, o acidente se coloca numa linha de frente, um confronto, como aquilo que provoca uma aderência ao corpo, para o corpo, atravessa e rasga um corpo possível e se move. Diante de uma mobilidade infinita, porque não é previsível nem planejado, o acidente é todo movediço, circular e tocado por um rodopio incessante, que é também elíptico, rompido, mas também contínuo.

152 O edital chamado de Baixo Orçamento (BO) é um dos mais cobiçados pelos realizadores que produzem à margem das grandes produtoras de cinema, destinando o valor de R\$ 1 milhão e 200 mil para os projetos selecionados, num concurso nacional.

cinema cearense, enquanto *Linz* seria o seu *Umberto D*, filme também dirigido por Roberto Rossellini, que marca o fim do neorealismo italiano.

Confirmando-se ou não o diagnóstico do crítico, o fato é que a experiência do *Alumbramento* teve uma forte repercussão no campo audiovisual do Ceará e, por extensão, no país, numa articulação com o movimento nacional de coletivos que, na última década, instaurou novos modos de produção/criação artísticos. O modelo tem uma agilidade muito evidente, demonstrado no ritmo acelerado de produção do coletivo, com uma obra que inclui 36 filmes¹⁵³, entre curtas e longas metragens, uma média de mais de três filmes por ano. O modelo ainda comporta uma variedade de competências profissionais, promovidas pela troca de funções entre os realizadores, o que integra a dinâmica das artes contemporâneas referidas por Nathalie Heinich (2008), no estudo sobre o estatuto do artista contemporâneo.

5.1 Os rumos da autoria

O trânsito entre as funções da prática cinematográfica e o trabalho coletivo, característicos do modo de produção do *Alumbramento*, coloca em questão a autoria, categoria central do cinema moderno, e que resiste, em certa medida, no âmbito de algumas experiências que questionaram o próprio conceito¹⁵⁴. A frouxidão dos processos de criação/realização dos coletivos instaurou uma experiência de intersubjetividade entre os próprios artistas/grupos e/ou com o público, que dialoga claramente com o movimento das artes contemporâneas. Com o deslocamento do interesse do autor para o processo criativo, a experiência artística acaba por diluir a ideia da autoria, apostando nas formas de percepção e de consciência na sua apreensão do mundo.

Poderíamos pensar em outra ideia de autoria, num contexto em que se propugna relações de trabalho horizontais com processos de criação compartilhados? No cinema, mais do que em outras artes, há uma resistência à

153 Segundo dados do catálogo da Mostra Alumbramento, comemorativa aos dez anos do coletivo.

154 O cinema chamado cinema estrutural americano dos anos de 1970 - que questionou o modelo do cineasta visionário e propôs apagar os vestígios da singularidade do artista moderno - privilegiava a forma e a estrutura do filme, acabando por reforçar a própria ideia de autor. Michael Snow, Hollis Frampton, Paul Sharits ou Ernie Gehr são alguns dos representantes desta proposta de cinema.

diluição do conceito de autoria, que tende a se manifestar de outras formas. O movimento cinematográfico dinamarquês, Dogma 95¹⁵⁵, por exemplo, emergiu no cenário internacional com a proposta explícita de negação de autoria individual, reunindo um grupo de jovens cineastas que incluiu, entre outros, Lars Von Trier e Thomas Vinterberg. Nas regras estabelecidas para participação no Dogma 95, os integrantes do coletivo definiram, inclusive, a proibição radical da inclusão do nome dos diretores nos créditos do filme. Nos primeiros anos do movimento, a ideia de autor se diluiu, mas a importância da cinematografia do coletivo acabou por construir uma outra ideia de autoria, a ideia mesma da autoria coletiva, se é que podemos tratar desta forma.

A experiência do *Alumbramento* sugere que essa soma de partes, o encontro de vários, constitui uma noção superlativa do autor que, se no início desconstrói a ideia de autoria, no passar do tempo acaba por criar uma situação em que a identidade do grupo ganha um tamanho maior do que a própria obra. A visibilidade do coletivo instaurou uma marca distintiva, funcionando como valor simbólico nos embates do campo audiovisual. É uma questão de difícil trato, reconhece Ricardo Petti, indicando a possibilidade de lidar com uma outra possibilidade de autoria. Ele situa processos em que os irmãos Petti (Luiz e Ricardo Petti) e os primos Parente (Pedro e Guto Parente) construíram uma espécie de autoria coletiva, em filmes como *Estrada para Ythaca*, *Os monstros* e *No lugar errado*, em que os quatro juntos conduziram a direção:

Essa questão é imensa, importantíssima e difícil de responder rapidamente. Resumindo, acredito que toda arte é construída a partir da colaboração entre pessoas e da interferência de nossos contextos sociais, políticos e econômicos. Alguns artistas e/ou teóricos admitem isso com mais facilidade e outros menos. Numa arte como o cinema, colaboração e interferências se expressam claramente no resultado final. Existem pessoas que acreditam que o roteiro pauta o sentido do filme e que o diretor traz o estilo, engendrando o sentido do filme, mas ao meu ver os atores e o fotógrafo e a produção e a arte de um filme são agentes radicais de significação do filme, mas nós não temos as ferramentas certas pra perceber isso. Por mais que o diretor seja o autor, não dá pra dizer que ele é sozinho, todos os outros

155 O Dogma 95 revelou diretores como Lars Von Trier que dirigiu filmes como *Os idiotas* (1998) *Dogville* (2003) *Melancolia* (2011), *Ninfomaníaca* (2013); e Thomas Vinterberg, com filmes como *Festa de família* (1998) e *A caça* (2012).

colaboram com a construção do filme e essa ideia de unidade de uma obra de um autor é mais frágil do que parece à primeira vista.

O coletivo, pra mim, é uma extensão mais radical dessa visão de autoria que acredito. O quarteto Pretti/Parente é um ótimo exemplo de como as autorias ali se misturam e se mostram de variadas formas, pra no final criar uma espécie de unidade que chamamos de filme (PRETTI, 2017)¹⁵⁶.

Guto Parente também observa a complexidade da discussão sobre os rumos da autoria e, com base da experiência do coletivo, revela que, mesmo com todo o desejo de compartilhamento, há sempre alguém para conduzir o processo, mesmo que seja trio, dupla ou um único autor.

O cinema é essencialmente uma experiência coletiva. Um diretor de cinema é alguém que lida com um fluxo de troca criativa muito grande o tempo todo, em todas as etapas de realização de um filme. A política dos autores surge inclusive elegendo diretores da grande indústria como autores. Diretores que nem sequer se consideravam artistas. As questões em torno dessa discussão portanto já nascem complexas, por mais que no senso comum ainda se insista em reduzi-las a dicotomias.

O que pra mim ainda pode saltar como uma diferenciação possível nisso tudo é algo que diz respeito ao processo, algo que não é evidente no filme projetado, que é o quanto cada diretor estabelece um ambiente onde sua equipe se senta trabalhando com liberdade e à vontade para propor ou um ambiente onde a equipe se senta sob um regime de hierarquia estagnado e muitas vezes autoritário. Em um caso, um processo coletivo mais colaborativo, no outro não. Nos dois casos, o diretor é quem toma a decisão final, é ele quem conduz o fluxo criativo da equipe ou dá ordens a seu exército de servidores. E é isso que o caracteriza como o autor.

[...]

No caso das experiências de direção coletiva, o que acontece é que essa decisão final passa por uma dupla, por um trio, por um quarteto, sejam quantos diretores forem. O que não necessariamente caracteriza tal processo como mais coletivo que um filme dirigido por apenas um diretor. É apenas um outro modelo. Com pontos positivos e negativos. Potências e fraquezas. Foi muito importante pra mim ter vivido essa experiência de direção compartilhada e ela me interessa bastante (PARENTE, 2017).¹⁵⁷

Tendo como base as práticas de criação/produção do *Alumbramento*, e tendo como referência as fichas técnicas dos filmes, observamos que há uma mistura entre as funções, com um envolvimento da maioria dos integrantes em todo o processo, diluindo, se não a ideia moderna de autor, mas, em última instância, a ideia do modelo de especialização da estrutura tradicional de filmagem. Na verdade, não dá muito para distinguir estas participações, a partir da análise das fichas

156 Entrevista concedida em março de 2017.

157 Entrevista concedida em março de 2017.

técnicas, considerando que algumas relações ocorrem mesmo no *set* de filmagem, o momento em que as coisas realmente acontecem.

A atriz e cantora Natasha Faria trabalhou pela primeira vez com os *alumbrados* no filme *Os Monstros* (2011), assinado pelos Irmãos Prett e os Primos Parente. A seguir, reproduzo na íntegra o relato da atriz sobre a experiência, porque é exemplar para compreensão do trabalho do coletivo. A realização de *Os Monstros* é considerada um momento especial do *Alumbramento*, porque foi o trabalho seguinte ao longa de estreia do grupo, *Estrada de Ythaca*, o filme que ganhou o Festival de Tiradentes, a principal esfera de consagração do novo cinema autoral do Brasil. A expectativa em relação ao novo filme do coletivo era grande. Inicialmente, Natasha fala sobre o primeiro encontro entre ela e os diretores do longa:

Eu tinha acabado de chegar em Fortaleza depois de viver quinze anos fora, quando recebi o convite para participar do elenco do filme. Digo isso porque me parece uma precisão necessária, uma vez que todas as pessoas - todas sem exceção - que trabalharam na equipe do filme, entre técnicos e atores, pareciam se conhecer há muito tempo. Eu me senti a única "estrangeira" ali. Marina de Botas me colocou em contato com o Guto Parente e com os irmãos Prett, que vieram à casa dela para conversar comigo. Não houve *casting*. Não falei uma única palavra diante de uma câmera. Eles queriam uma atriz que também cantasse, então me escolheram. Durante essa conversa, eles me explicaram o enredo do filme. Não penso que tenha havido um roteiro escrito, pelo menos eu não vi.

Nessa tarde em que conversamos, o enredo me foi apresentado assim: um relacionamento está acabando, eles estão num processo de separação muito doloroso, ele vai sair de casa deixando tudo pra trás e ela faz o quê? Está muito infeliz, mas decidida sobre o fim do relacionamento. Chega em casa e fica olhando para o que ficou da ausência dele e do relacionamento que eles tiveram. Essa era uma cena. A outra cena foi a cena do Passeio Público. Eles me falaram dela assim: um tanto do filme é como se fosse um sonho, em que ele sonha com uma imagem idealizada dela, que não é a imagem real. Ele sonha com ela cantando naquele banco de jardim. Essas duas cenas estavam planejadas e foram filmadas na mesma noite, se me lembro bem. Houve uma cena que foi criada depois: a cena da dança no Salão das Ilusões, em que eles estão juntos de novo, numa festa. Essa cena foi filmada depois (FARIA, 2017).¹⁵⁸

No ambiente do *set* de filmagem, a atriz lembra de uma cumplicidade muito grande entre os diretores e de uma alternância efetiva nas funções.

158 Entrevista concedida em abril de 2017.

Sim, houve alternância. Pedrinho fazia o som, disso me lembro bem. Eles estavam sempre juntos quando se filmava. Os Pretti filmaram essas cenas de que participei, manipulavam as câmeras. Guto ora observava, ora cuidava da luz. As meninas, Lia e Themis, estavam sempre lá também, organizavam alguma coisa, mexiam no cenário, corrigiam o figurino. Eu nunca tinha visto nem trabalhado num filme de direção coletiva. Mas creio que sim, que se pode chamar assim com honestidade. No set, eu tive a impressão de que não havia hierarquia entre eles. Difícil de saber se na hora da edição a opinião de algum deles se sobreponha. Como também são atores nesse filme, talvez algum deles tenha dirigido mais especificamente as cenas onde os outros atuavam (FARIA, 2017).¹⁵⁹

Ainda sobre a experiência de set, a atriz Samya de Lavor faz seu relato das participações em dois dos filmes do *Alumbramento*, em que ela participou. Primeiro, ela fala sobre sua participação em *Com os punhos cerrados*.

Estive presente em três locações durante as filmagens: a rádio, um bar e a rua onde era a sede do *Alumbramento*. Tínhamos uma equipe pequena, afinada e atenta. A precariedade com que o filme foi feito exigiu dos envolvidos esse estado de atenção. Os planos foram pensados anteriormente, mas existia muito espaço para o improviso. Geralmente, por exemplo, a fotografia tinha uma noção de como montaria a luz (quando havia necessidade do uso de luz artificial) mas ao chegar na locação, aproveitava as condições do espaço ou de algum artifício que pudesse modificar o quadro. Com o trabalho do ator o modo de funcionamento era o mesmo, tínhamos tempo de fazer um ensaio rápido (mas com tranquilidade) e depois rodávamos. Por vezes, ao refazer, íamos descobrindo outras possibilidades e nos deixávamos contaminar por elas.

Como os diretores estavam atuando (embora eles já fizessem isso em outros trabalhos, ser ator não era a função primordial deles), havia um certo cuidado para não comprometer a atuação. O olhar da fotografia foi fundamental nesse sentido. Geralmente os diretores bebiam e fumavam antes de algumas cenas. O estado de alteração, que não era exacerbado, criava uma ambiência, o que era propício em vários momentos do filme.

Tínhamos um set pulsante, inquieto, aberto ao acaso e que gostava de respirar junto, de se debruçar sobre as ações juntos. Não havia muita pressão para correr com os planos, existia tempo (mesmo que pequeno) para "degustar" as cenas. Alguns momentos caóticos, alguns impasses, mas havia um bom processo de escuta que facilitava o desatar dos nós. Existia muito prazer em estar junto, em fazer cinema juntos (LAVOR, 2017).¹⁶⁰

Sobre *O último trago*, ela acrescenta:

No *O último trago* tínhamos outra configuração. Equipe maior, bem definida e atenta ao trabalho do outro. O tempo foi melhor aproveitado (set era pra filmar), não tive ensaios em set (no máximo testávamos algumas coisas

159 Entrevista concedida em abril de 2017.

160 Entrevista concedida em abril de 2017.

antes de filmar, mais passagens técnicas pra ver desenho de espaço, enquadramento...). Porém, ainda havia espaço para a experimentação, caso surgisse. O processo aqui também foi vivo, embora menos caótico. Figurinos e maquiagens de algumas cenas foram decididos horas antes de filmar, mas com tranquilidade e horizontalidade. Aqui, já tínhamos mais intimidade e a comunicação fluiu melhor ainda. Um *set* mais maduro (todos já mais experimentados, tanto nos trabalhos autorais quanto fazendo parcerias com outros realizadores).

A presença de profissionais "extra *Alumbramento*" na assistência de direção otimizou o *set*. Mantivemos a "liga" do trabalho anterior, mesmo lidando com pessoas vindas de outros lugares. Vez por outra, atividades como a "ginástica laboral" integravam a equipe que se dispunha a fazer, era uma brincadeira que mexia com o corpo e tinha o objetivo de distensionar as articulações.

Existia muito prazer em estar junto, em fazer cinema juntos (LAVOR, 2017).¹⁶¹

Os depoimentos das duas atrizes expõem práticas colaborativas que se materializavam na ambiência do *set* de filmagem, confirmando um modelo de realização, explícito nas fichas técnicas dos filmes, e que rompem com a verticalidade da tradição cinematográfica dos processos de produção. Importante acentuar, mais uma vez aqui, que este modelo colaborativo não está e nem esteve imune às tensões e aos jogos de poder habituais em quaisquer relações entre pessoas, incluindo aqui as relações no campo artístico. No caso do *Alumbramento*, as diferenças emergiram com mais visibilidade em alguns momentos da trajetória do grupo, materializando-se em mudanças na configuração do grupo até chegar ao fim da experiência coletiva entre os anos de 2016/2017.

5.2 O diálogo com o público

O chamado cinema de invenção, que trabalha na perspectiva da experimentação, tanto no que se refere aos modos de produção quanto à linguagem, enfrenta dificuldades na relação com o público. A história do cinema mundial apresenta inúmeros exemplos deste divórcio entre artista e público, que se apresenta com grande intensidade nos momentos de vanguarda. No contexto do cinema brasileiro, o conflito entre o artista e o público promoveu um dos debates mais centrais na experiência do *cinema novo*, quando alguns integrantes do movimento,

161Entrevista concedida em abril de 2017.

ao defenderem uma comunicação maior com o público, foram acusados de submissão ao mercado.

O debate sobre a comunicação com o público mobilizou o campo audiovisual brasileiro em dois extremos, em torno dos quais se agruparam os realizadores: de um lado, a proposta do *cinema marginal*, que se recusava a abrir mão da experimentação da linguagem, em troca de uma adequação aos parâmetros de mercado. No outro lado do polo, os integrantes do *cinema novo*, que defendiam uma aproximação com o público, já no movimento de ocupação do comando da Empresa Brasileira de Filme (EMBRAFILME) que, sob a presidência do cineasta Gustavo Dahl, passa a desenvolver políticas a partir de diálogos com o setor audiovisual:

Há nuances nos movimentos dos cineastas nos dois polos da polêmica e esta ganha novos contornos a cada fase, entre 1969 e 1973. De qualquer modo, pode-se dizer que o cinema moderno brasileiro entra o período da abertura política, 1974/79, alimentado por estes debates entre uma estética atenta ao que é aceitável ao mercado – é o momento da expansão das atividades da Embrafilme e da convocação “mercado é cultura”, de Gustavo Dahl – e uma estética que, com todos os riscos, entendia que a via do modernismo implicava a continuidade da experimentação (XAVIER, 2001, p. 34).

O debate em torno da relação entre o artista e público insere-se no contexto geral de constituição da autonomia do campo das artes e está relacionada com o processo de configuração de um novo público de massa, gerado no âmbito da modernização da economia. O *polo da produção erudita* dos bens simbólicos, lugar em que situamos o *Alumbramento* neste trabalho, movimenta-se no sentido de afastar-se do outro extremo, do *polo da indústria cultural*, o que significa adotar valores que demarquem esta oposição. Já discutimos aqui o modo como essa oposição se dá no que se refere ao valor da obra, quando a distinção entre os dois campos se organiza em torno da oposição entre *arte pura* e *arte comercial*.

Em relação ao público, Pierre Bourdieu diz que a divisão segue uma dinâmica em que o campo erudito organiza-se no sentido de atender a um público de produtores de bens culturais que também produzem bens culturais, ou seja, um público de convertidos, com capital cultural suficiente para uma fruição ‘cultivada’,

por assim dizer. Ao contrário do sistema da indústria cultural, que obedece à lei de concorrência para conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir, ele mesmo, seus critérios de produção e avaliação de seus produtos (BOURDIEU, 2011c, p. 105). O artista erudito cria não apenas para um público, mas para um público erudito. A afirmação da autonomia absoluta do *criador* coincide, portanto, com sua pretensão em reconhecer exclusivamente o receptor ideal que se traduz em um *alter ego*, ou melhor, um outro *criador*.

As interrogações sobre a relação do *Alumbramento* com o público aparecem desde os primeiros filmes do coletivo, quando o estranhamento com a proposta estética se estabeleceu no lançamento de *Sábado à noite*, em 2007, aprofundando-se com *Praia do futuro*, no ano seguinte. Naquele momento, talvez de uma maneira ainda menos amadurecida, essa questão já aparecia. O diretor Ivo Lopes, na coletiva de divulgação da estreia de *Praia do futuro*, observou: “o filme está aí para quem quiser. Não tivemos a preocupação de fazê-lo para o espectador. Ele tem que merecê-lo” (FREIRE, 2008). Muito possivelmente ainda ressabiado com a reação do ano anterior, quando o lançamento de *Sábado à noite* instaurou na cidade uma das maiores polêmicas do audiovisual, cuja tônica questionou “o uso do dinheiro público na produção de um filme desmerecedor do financiamento, como acusaram os detratores. A repercussão ocupou as páginas dos jornais:

Burburinho na cidade. Tem assunto novo rondando o círculo cultural de Fortaleza. Após uma concorrida sessão de pré-estréia, no antigo Cine São Luiz, o filme *Sábado à Noite*, do cearense Ivo Lopes Araújo, está dando o que falar. Financiado pela terceira edição do programa de fomento DOC TV, ele foi apresentado em primeira mão para os conterrâneos no último dia 21. Ao mostrar sua versão do que seria uma noite de sábado qualquer na capital cearense, Ivo acabou capitaneando uma discussão sobre os limites entre o documentário e a ficção, o uso de dinheiro público para produções independentes e a experimentação de linguagens na TV (QUEIRÓS, 2007).

Acho importante fazer um relato pessoal em torno dessa polêmica. Em 2007, eu estava em Brasília, trabalhando na Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (MINC)¹⁶², órgão responsável pela gestão do Programa DOCTV, concurso

162 Ocupei o cargo de Chefe de gabinete da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, no período de 2004 a 2007.

que selecionou o *Sábado à noite* para produção. Não foram poucos os telefonemas que recebi de profissionais de cinema do Ceará, questionando os investimentos do MINC, numa expressão do claro incômodo que o filme provocou no âmbito de realizadores já estabelecidos, numa evidente postura de reação a um movimento que traria novos agentes para a disputa do campo audiovisual do estado. Na ocasião, eu apenas acentuei aos reclamantes a seriedade do concurso, creditando aqueles abusos à intimidade exacerbada dos conterrâneos.

Numa fala mais recente, Ivo Lopes reafirma essa posição crítica em relação ao público, numa entrevista mediada por Érico Araújo Lima (2016), em que também participam Luiz e Ricardo Petti. A conversa é muito reveladora da postura de oposição às regras de mercado, que permanece no grupo, depois de dez anos de trajetória. Num determinado momento da conversa, o jornalista interroga sobre a natureza do engajamento que se deve esperar do espectador. Os três falam sobre o desejo da comunicação com o espectador, ao mesmo tempo em que esperam que o engajamento se dê sem cobranças, mas num ato de esperança. A seguir, cito o trecho da entrevista, em que os *alumbrados* retornam ao *Sábado à noite*:

Luiz: Aproveitando que o Ivo entrou aqui na conversa, se você pega um filme como *Sábado à noite*, era uma proposta de viver com o espectador um momento outro. Dependia muito do espectador querer embarcar naquele universo, naquele tempo. E sempre depende. O que a gente faz, normalmente, é retirar dos nossos filmes as artimanhas da sedução, certos padrões de dramaturgia, certos padrões estéticos que facilitam a comunicação. Então, se você tirar isso, você precisa de um espectador que queira se engajar. Se você toma um filme, sei lá, da Globo, eles já partem do senso comum, da comunicação.

Ivo: É, eles apelam pra isso, pro reconhecimento.

Luiz: E a gente também não sabe, a gente não sabe falar direito. Quando você tá aprendendo, você não sabe falar direito. Acho que a gente vai ficando cada vez mais preocupado em aprimorar nossas habilidades de comunicação, fazer com que o espectador queira entrar nessa conversa – o Ivo não, o Ivo vai ficando mais porra louca, se a gente pensar em *Medo do Escuro* (risos). E ao mesmo tempo, é um processo de educação: o espectador precisa ver vários filmes, pra embarcar mais nessa maneira de se comunicar. E aí de novo, você precisa do engajamento do espectador. Mas eu só acredito no cinema dessa forma. Se o espectador não quer se engajar, então ele não é um espectador pro meu filme. A gente tem a tendência de pensar: ah, o espectador não gosta do filme, ele acha o filme ruim. Na verdade, eu penso o contrário: eu que não gosto do espectador, eu que acho ele ruim. Acho que é legal inverter um pouco essa lógica. A gente está lidando

com arte, que depende de engajamento. Eu não estou fazendo entretenimento, para o espectador assistir ao filme, enquanto janta.

Ricardo: E nesse sentido, se o espectador é o espectador de televisão, então a gente é contra o espectador. Aí a sedução é porrada.

Luiz: A minha esperança é que eu consiga atingir as pessoas com aqueles filmes. Mas quando a gente fala de forma mais abstrata do espectador e do cinema, aí passa a ser uma cobrança. Não quero que os meus filmes sejam uma cobrança, mas eu acho que a gente precisa cobrar um mínimo de engajamento. Aí sim eu falo numa cobrança (LIMA, p.188-189).

Além do espectador mais tradicional, este de que falam os diálogos anteriores, há um outro espectador que evoca a condição do receptor ideal, o *alter ego*, um outro criador, como identifica BOURDIEU (2011c, p.104), que assume um lugar estratégico nas dinâmicas de criação do *Alumbramento*. Ricardo Pretti, numa reflexão sobre o que seria o espectador do cinema que pratica, “um cinema sem concessões e que não se sujeita à cultura de massa”, refere-se ao isolamento em que vive em Fortaleza e do modo como o supera no ato de assistir a filmes com amigos:

Em Fortaleza, me sinto isolado do resto do mundo e da própria cidade, mas não me sinto sozinho, porque existem outras pessoas aqui que também vivem e fazem cinema. Não são muitas, mas são bastante. Bastante para o quê? Para assistir aos filmes que fazemos. Aqui quem faz os filmes são também os que assistem aos filmes. Existe um pacto de generosidade explícita que garante a totalidade do ato criativo, pois não existe um filme que não tenha um espectador ao menos, do mesmo jeito que não adianta cozinhar um delicioso prato de arroz e feijão e não ter ninguém para comê-lo (PRETTI, 2012).

O cineasta ainda acentua que muitos dos filmes realizados pelo coletivo nascem da condição de espectador e não do realizador.

Quando começamos a fazer os nossos filmes, não entendíamos nada do processo de exibição, mas intuímos que alguma coisa estava faltando, que o filme não estava pronto até o momento em que ele fosse mostrado a alguém. Foi desse jeito que começamos a mostrar os nossos filmes para nós mesmos a fim de garantir a existência do filme no mundo, pois se um filme é um olhar para o mundo, ele só o é a partir do espectador e não a partir do realizador (PRETTI, 2012).

5.3 Os ciclos de consagração

A especificidade do campo de produção simbólica resulta da dupla natureza dos bens simbólicos e da própria produção simbólica, que não se reduz a um ato de produção material, mas comporta necessariamente um conjunto de operações que tendem a assegurar a promoção ontológica e a transubstanciação do produto das operações de fabricação material (BOURDIEU, 2008, p.168). Ou seja, para um objeto de arte e/ou artista ser reconhecido como tal eles devem ser objetos de uma série de operações que lhes imprimam valor simbólico, o que prevê a existência de ciclos de consagração responsáveis por dar legitimidade a eles. Essas operações são, na verdade, um trabalho de consagração, que envolve uma série de agentes que, no caso do audiovisual, seriam os curadores, críticos, organizadores de festivais, responsáveis por conceber o conjunto de ideias, desejos e crenças que a arte estabelece.

O processo de constituição do capital simbólico dos jovens realizadores brasileiros organizados em torno dos coletivos, incluindo o *Alumbramento*, demandou um novo ciclo de consagração, considerando que a produção simbólica desses grupos não encontrara lugar nas instâncias estabelecidas de consagração. O novo ciclo de consagração desenvolveu-se, portanto, em espaços possíveis de existência, como a internet e um novo circuito de festivais. Na *internet* desenvolveu-se uma nova crítica, alimentada, assim como os jovens realizadores, por um repertório audiovisual complexo e variado, formado especialmente por meio das redes sociais de compartilhamento.

O ciclo de consagração deste cinema jovem põe em evidência as transformações por que passa o próprio cinema, enquanto linguagem, deslocado que foi de sua matriz original, em decorrência das novas tecnologias, que o aproximou definitivamente das outras artes, constituindo-se o que se costuma chamar de um novo regime de imagem. Interatividade, simulação, multiplicidade de telas e outras tantas possibilidades técnicas tiraram o cinema da sala escura e da clássica forma de fruição, propondo novas relações com o espectador. É neste contexto que surgem os novos ciclos de consagração para um cinema pensado e construído a partir deste

novo regime de imagem, contaminado por referências transnacionais, que circulam e são cultivadas pela grande rede da *internet*.

As possibilidades tecnológicas mobilizam uma nova *cinefilia*, que não se limita por uma filiação aos moldes da prática moderna de assistir a filmes, marcada pelas polarizações entre os adeptos de determinadas propostas cinematográficas. Exemplo disso foi a cultuada ruptura entre os seguidores dos cineastas franceses François Truffaut e Jean-Luc-Godard, que patrocinou calorosos debates nas décadas de 1960/1970. A *cinefilia* contemporânea é obsessiva na busca de outros cinemas, é quase como uma escavação arqueológica, em busca talvez do filme perdido. O fácil acesso a uma diversidade transnacional de conteúdo, via *internet*, coloca essa jovem geração em contato com filmes raros, que, em tempos anteriores, seria impossível encontrar. Marcelo Ikeda identifica em 2008, as práticas cinéfilas dos integrantes do *Alumbramento*.

Outra característica é o diálogo com o cinema contemporâneo, possibilitado pela profusão da *internet*, especialmente as ferramentas peer-to-peer que tem tornado possível o acesso a filmes raros. Se alguns anos atrás era impossível para o público de Fortaleza conhecer filmes mais obscuros da mesma forma que o público de Rio e São Paulo, hoje, essas barreiras se quebraram. É comum ouvir nas reuniões do *Alumbramento* discussões sobre o novo filme de Pedro Costa, Bela Tarr, Albert Serra, Apichatpong, entre outros. É como se, através da *internet*, o cinema de Taiwan fosse muito mais próximo do que o cinema de Recife, por exemplo. (IKEDA, 2008, grifo nosso).

Essa nova *cinefilia* também é uma prática da nova geração de críticos que emergem no espaço virtual, através de uma proliferação de revistas eletrônicas, editadas por pesquisadores e realizadores. É uma crítica ativa, diária, que se propaga numa velocidade extraordinária pela *internet*, construindo uma espécie de comunidade de opinião que alimenta um novo ciclo de consagração.

A crítica tradicional dos meios de comunicação migra para a *internet*, mas não consegue dar resposta ao ritmo de interpelações que a comunidade virtual impõe. O crítico Inácio Araújo, um dos mais respeitados do país, veterano do jornal *Folha de São Paulo*, e editor de seu próprio *blog*¹⁶³, observou sobre os novos

163 <https://cantodoinacio.wordpress.com/>

críticos: “Mas não veem filmes apenas. Também leem. E produzem. Críticas que por vezes me parecem um exagero: um filme desimportante ganha laudas e laudas. O espaço da *internet* é infinito. Que escrevam, eu pensava. [...] Eu os sentia mais modernos, às vezes demais. Ou eu atrasado, talvez demais”.¹⁶⁴

A crítica tradicional olhou enviesado para o novo cinema, situando a nova produção numa espécie de gueto, enquanto a nova crítica, a que se desenvolveu na *internet*, caiu na tentação de definir os filmes a partir da ênfase na cadeia produtiva, na qual as obras se inseriram ou criaram para si, observa Raul Arthuso:

Esse foi um grande equívoco notável de parcela da crítica ligada aos grandes veículos de comunicação impressos ao rejeitar em bloco os filmes por seu caráter mais artesanal, aparentemente fora de sintonia com o mercado cinematográfico, utilizando o ambiente cultural miniaturizado da Mostra de Tiradentes para classificar os filmes pejorativamente como “filmes de gueto”. Produzidos por grupos de cineastas em diferentes localidades do país, o papel central do festival mineiro serve de bode expiatório para o curto-círculo entre uma crítica ultrapassada que não sabe lidar com as obras e cineastas que, num primeiro momento, não se interessavam pelas estratégias da crítica tradicional. Os filmes dessa nova geração pareciam mais afeitos aos embates com os críticos do seu tempo, surgidos nas fileiras da *Contracampo*, *Cinética* e *Cinequanõn* e afins, revistas eletrônicas que levaram a sério a nova produção (ARTHUSO, 2016, p. 14).

É através dessa nova crítica que a produção dos coletivos ganha visibilidade, potencializando a prática cinéfila que movimenta um público jovem acostumado a ver filmes via dispositivos móveis (*smartphones* e *tablets*). O *Alumbramento* entrou neste novo ciclo de consagração em vantagem, porque contou com um crítico dedicadíssimo em estudar a produção do grupo, o pesquisador Marcelo Ikeda. O trabalho atento e constante de Ikeda tem uma participação definitiva no processo de constituição do capital simbólico do grupo. Realizador e curador de mostras, Marcelo Ikeda é um personagem estratégico neste novo circuito de consagração, considerando as posições que ocupa no campo audiovisual: presente tanto no sistema de produção, como realizador; no sistema de difusão, como curador de mostras e crítico de cinema; quanto no sistema de reprodução, como professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará.

164 Cf. D'ANGELO, R.H.; DÁNGELO, F.H. (org). 2012, p.16.

Marcelo Ikeda é pesquisador do audiovisual contemporâneo brasileiro e, especificamente, do contexto cearense e do coletivo *Alumbramento*. Professor efetivo do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC) é também um dos primeiros a ocupar o espaço da *internet*, onde escreve críticas de cinema para diversos veículos, mantendo o blog *Cinecasulofilia*, desde 2004. Participa também da organização de cineclubes, mostras e festivais de cinema, sendo curador da Mostra do Filme Livre, realizada no CCBB/RJ desde 2004.

Em 2011, escreveu, com o curador mineiro Dellani Lima, o livro *Cinema de Garagem* (2014), analisando o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir do século XXI. A partir desse livro, Ikeda e Dellani organizaram a Mostra Cinema de Garagem, na Caixa Cultural Rio de Janeiro, em julho de 2012, com exibição de filmes, ciclo de debates e livro com artigos sobre a produção contemporânea brasileira. No contexto desta Mostra, foi desenvolvido o conceito de “cinema de garagem”, já referido neste trabalho.

O crítico Carlos Alberto Mattos (2014, p.14-15) descreve o pesquisador como um crítico apaixonado por um cinema em que não cabem as formas espetaculares ou do bom-gosto. “Não há lugar para demonstrações de eficiência e profissionalismo, nem tampouco para o ‘cacoetes’ do filme de autor’ [...] É do seu casulo de cinéfilo que vislumbramos o homem sensível, o curador apaixonado, o gestor conflagrado, o cineasta intimista e o professor generoso”. Mattos acentua a sinceridade das críticas apaixonadas de Ikeda, que se mantém profundamente comprometida com o tipo de filme que ele próprio Ikeda ama: os filmes sinceros, geralmente pequenos na produção, imperfeitos e irregulares na realização, solitários na condição mais profunda.

Ética e estética, portanto, são indissociáveis nesse critério de afeto. Basta ver como Marcelo critica a “institucionalização” dos filmes mais recentes do tão querido grupo cearense Alumbramento. Ou sua desconfiança em relação à zona de conforto criada com o passar dos anos pela produtora mineira Teia. Da mesma forma, nota-se que o cinema contemporâneo determinou nele um retorno crítico ao cinema moderno como revisão do seu próprio gosto (MATTOS, 2014, p.14, grifo nosso).

A trajetória do *Alumbramento* está diretamente ligada ao papel desempenhado pelo professor Marcelo Ikeda, que, nos circuitos de construção simbólica, ocupa o lugar definido por Pierre Bourdieu como *produtor intelectual*, aquele que, através de reflexão, nomeações e conceituações participa ativamente no trabalho de construção de uma realidade social.

Essa realidade designada por palavras de uso comum como escritor, artista, intelectual, os produtores culturais [...] trabalharam para a produzir, por enunciação normativas ou, melhor, performativas, como esta: sob a aparência de dizer o que é, essas descrições visam fazer ver e fazer crer, fazer ver o mundo social de acordo com as crenças de um grupo social que tem a particularidade de possuir quase um monopólio da produção de discurso sobre o real (BOURDIEU, 1996, p. 73).

A seguir, cito algumas atividades desenvolvidas pelo crítico Marcelo Ikeda, no papel de *produtor intelectual* no grande sistema das relações constitutivas do campo de produção cultural erudita. O texto foi escrito pelo próprio professor Marcelo Ikeda¹⁶⁵, por nossa solicitação, e situa as intervenções dele no processo relacionado com a trajetória do *Alumbramento*:

- a) Em suas críticas e textos sobre o audiovisual brasileiro contemporâneo, sempre destacou o audiovisual cearense e o coletivo *Alumbramento*. Na Mostra Curta Cinema 2009, em que houve o primeiro evento de debate da renovação da cena cearense, Ikeda foi justamente o crítico convidado para escrever um texto sobre a cena audiovisual do Ceará.
- b) No mesmo ano, escreveu o artigo "Os 'Alumbrados' e o cinema contemporâneo cearense", publicado no site da Revista Etcetera. Com grande repercussão, foi o primeiro artigo a apontar, de forma ampla, as características do Alumbramento, destacando o coletivo no cenário da cena independente audiovisual brasileira da época.
- c) No livro *Cinema de Garagem*, em seus textos para o blog Cinecasulofilia, e mais em diversos textos em sites e periódicos diversos, vem escrevendo sobre aspectos múltiplos do coletivo, ou sobre algumas de suas obras audiovisuais.

165 Entrevista concedida em abril 2017.

- d) Em 2012, foi convidado para escrever um capítulo do livro "*Cinema(s) independente(s): cartografias para um fenômeno audiovisual global*", organizado pelo professor Alfredo Suppia (UFJF/MG). Escreveu o capítulo "Novas tendências no cinema contemporâneo brasileiro e o coletivo *Alumbramento*", no livro publicado em 2013.
- e) No fim do mesmo ano, complementou o texto anterior, com um artigo na Revista Substânsia (revista de artes de Fortaleza), intitulado "*O cinema do Alumbramento: do rapazinho à fase adulta*"¹⁶⁶.

Essa recuperação das trajetórias entrelaçadas de Marcelo Ikeda e do *Alumbramento* são entendidas aqui como um exercício metodológico, importante para a compreensão da própria experiência do coletivo. Elas evidenciam um sistema de relações complexas e constitutivas do campo de produção, reprodução e circulação de bens simbólicos, entendido aqui como campo das relações de concorrência pelo monopólio do exercício legítimo da violência simbólica¹⁶⁷ (BOURDIEU, 2011c, p.118). No campo específico da produção erudita, observa-se a vinculação direta com o sistema das instituições que possuem o objetivo específico de atribuir a função de consagração.

Dessa forma, o embate em que se dá a luta pelo poder simbólico¹⁶⁸ é muito mais evidente do que em outros campos, considerando que há uma coincidência de participação dos agentes de forma concomitante em várias instâncias: o cineasta que é curador que é crítico que é produtor que é professor. Como no caso de Marcelo Ikeda e de outros curadores que ocupam, por exemplo, funções estratégicas na Mostra de Tiradentes, a principal esfera de consagração do novo cinema.

166 Nesse texto, o crítico indica o distanciamento que o *Alumbramento* está tomando da proposta inicial do coletivo.

167 Entendida aqui como formas de coerção que se institui por intermédio da adesão que o dominado concede ao dominante, através da naturalização dos propósitos do último (BOURDIEU, 2007, p. 47).

168 Entendido como o poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo. Um poder que é exercido pela crença (BOURDIEU, 2001, p.15).

Os festivais de cinema do Brasil sempre funcionaram como um importante circuito de exibição, considerando a fragilidade do parque de salas de exibição do país¹⁶⁹, pequeno e majoritariamente ocupado pela produção norte americana. Mas o circuito de festivais sempre priorizou filmes já situados no âmbito dos ciclos tradicionais de consagração audiovisual, com pouco espaço para filmes com as características experimentais, realizados, por exemplo, pelos coletivos. Atualmente o país tem cerca de 140 eventos¹⁷⁰ entre festivais e mostras de cinema e, nos últimos anos, esse cenário ganhou grande vitalidade, por causa das produções digitais que passaram a ocupar as redes de exibição que se constituíram à margem do grande circuito de exibição.

Os espaços da *internet* foram ocupados por produções digitais das mais diversas e se transformou numa esfera dinâmica de fruição audiovisual. Instaurou-se uma cultura de compartilhamento que possibilita uma rede virtual de exibição de vídeos, que só tende a crescer. No Brasil, o tráfego de vídeo pela Internet deve crescer a uma taxa anual de 26% entre 2015 e 2020, quadruplicando de tamanho até 2020. Do total de vídeo pela internet, 26% deverão ser de vídeos que vão da *internet* para TVs (o modelo *vídeo on demand* (VOD))¹⁷¹.

A produção de vídeo de novos realizadores, muitos deles egressos de cursos universitários, pressionaram o campo audiovisual brasileiro, com o objetivo de ocupar esferas de visibilidade. A partir do ano de 2002, com a reestruturação da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAV)¹⁷², uma série de programas de fomento à produção abriu espaço para novos agentes se inserirem no campo audiovisual, com uma nova perspectiva de realização, baseada em baixos orçamentos e na tecnologia digital. São desse período programas como o DOCTV, que viabilizou, por exemplo, os dois documentários que abriram os novos cenários

169 Dados da Agência Nacional de Cinema (ANCINE), em 2015, o Brasil tinha apenas 3.005 salas de exibição. Em 2009, o circuito tinha 2.110.

170 Segundo dados do Guia Kinoforum de Festivais, uma plataforma interativa que reúne dados de festivais nacionais e internacionais, editada pela Associação Cultural Kinoforum.

171 Dados de Pesquisa do Sistema Brasileiro de Apoio à Mídia e Pequena Empresa (SEBRAE), realizada em parceria com a Associação Brasileira de Produção Audiovisual – APRO, publicada em 2016.

172 Estudos sobre as políticas da SAV são encontrados em IKEDA (2015).

para o cinema do Ceará: *As vilas volantes* (2005) e *Sábado à noite* (2007), ambos já referidos neste trabalho. O Revelando os Brasis, que incentivou a realização de vídeo de moradores dos municípios brasileiros de até 20 mil habitantes, além do programa de apoio às práticas do cineclubismo¹⁷³ são outros exemplos de ações desenvolvidas, assegurando, em certa medida, a democratização de práticas de produção e de espaços de exibição audiovisual.

Foi nesse cenário que a economia dos festivais começou a reagir, abrindo espaços para os novos realizadores. Alguns desses festivais surgiram com uma curadoria conceitualmente definida, organizados por jovens realizadores e pesquisadores de cinema, como o caso da Mostra Cinema de Garagem, dirigida por Dellani Lima e Marcelo Ikeda. Ao mesmo tempo, os próprios festivais já estabelecidos começam a introduzir espaços especiais para os novos cineastas. Surgem a Mostra do Filme Livre (Rio de Janeiro e São Paulo), a Semana dos Realizadores (Rio de Janeiro e São Paulo), o Cine Esquema Novo (Porto Alegre) e a Janela de Cinema (Recife).

Todos esses festivais têm em comum a ideia de abrir espaços para novos realizadores, com uma concepção de que os grandes festivais não conseguem dar conta das especificidades das produções iniciantes. Normalmente são eventos conduzidos por profissionais egressos das graduações de cinema, com uma formação cinéfila; realizadores com alguns trabalhos já concluídos, integrantes do novo campo da crítica cinematográfica. Esses eventos tornam-se estratégicos para o cinema realizado fora das grandes estruturas de produção, como no caso do *Alumbramento*, porque é um lugar dos pares, ou seja, de pessoas que integram o mesmo campo que os referidos realizadores.

Os condutores desses festivais participam do ciclo de consagração na condição de *público cultivado*, próprio do campo de produção erudita, agentes que transitam nos três sistemas constituintes do mercado dos bens simbólicos, os

173 São práticas de fruição audiovisual, responsáveis tradicionalmente pela formação de cinéfilos, pois viabilizam sessões de filmes (normalmente autorais), seguidas de debates. As sessões normalmente ocupam espaços alternativos de exibição, como escolas, associações, etc.

sistemas de produção, de reprodução e de circulação. No caso do campo do cinema, são cineastas, críticos, professores e profissionais que têm uma compreensão complexa do campo audiovisual, portanto, proprietários de um vasto capital simbólico, estratégico nos processos de consagração e reconhecimento do artista e da sua obra. Paradoxalmente, a Mostra de Tiradentes é o único desses eventos que não tem na condução profissionais com esse perfil. Para se estabelecerem como esfera acolhedora desta jovem produção nacional, contrataram dois curadores oriundos desse referido campo.

A Mostra de Cinema de Tiradentes se transformou na principal esfera de consagração do novo cinema brasileiro; é um caso típico de identificação de oportunidade de mercado. Surgiu em 1998, na cidadezinha histórica mineira de apenas sete mil habitantes, como um evento regional que visava impulsionar a programação do recém-inaugurado Centro Cultural Yves Alves (D'Angelo e D'Angelo, 2012). O evento é organizado pela Universo Produções, empresa mineira de produção cultural e comunicação/marketing empresarial fundada em 1994, que já tem uma atuação bastante consolidada na área de cinema. Além de Tiradentes, a Universo organiza também a Mostra de Cinema de Ouro Preto e a Mostra Cine BH.

Em 2007, percebendo a movimentação do mercado, os empresários contrataram os realizadores Cleber Eduardo e Eduardo Valente, dando uma virada no perfil do evento. Em 2008, os dois novos curadores criaram a Mostra Aurora, competitiva de longas-metragens de jovens realizadores, e a Mostra Foco, dedicada a curtas-metragens. O Prêmio Aurora tem a especificidade de premiar realizadores com filme inédito que estejam no máximo no terceiro longa-metragem, e é separado em 2 prêmios, o do júri da crítica e o do júri jovem¹⁷⁴. As duas mostras viraram fetiche nacional dos jovens realizadores, porque um prêmio em Tiradentes funciona como uma autorização para a inserção do jovem realizador no campo audiovisual

174 O júri jovem é constituído de estudantes até 25 anos selecionados de uma oficina que acontece durante o Cine BH, sobre análise e estilos no cinema brasileiro contemporâneo. Fora o prêmio Aurora, há a escolha do júri popular, presente já desde a edição de 2000, mas que não é propriamente uma mostra competitiva: o público escolhe seu preferido entre qualquer filme que esteja sendo exibido em Tiradentes (não necessariamente os que estão oficialmente concorrendo ao Aurora).

brasileiro.

Os curadores, Cleber Eduardo e Eduardo Valente, são egressos da crítica da *internet*, onde ocuparam o posto de editores das revistas digitais de cinema *Contracampo* e *Cinética*, duas prestigiosas publicações do debate conceitual. É possível identificar na programação da Mostra de Tiradentes as marcas da militância cinematográfica, com a definição das temáticas sempre ancoradas nas preocupações mais urgentes do chamado audiovisual independente e da experiência social contemporânea. Em 2017, o tema que orientou as mesas de debates foi *Cinema em reação, cinema em reinvenção: questões de representatividade e de proposta estética*, instaurando um debate político, que colocou o cinema como um espaço de enfrentamento da crise. O curador Cleber Eduardo acentua essa tarefa:

O ano de 2016, principalmente no Brasil, mas também em outros países, foi marcado por reações. Pode-se dizer que, em outros anos, décadas e séculos, as reações sempre existiram, com variações de agentes, razões e consequências. Nenhuma novidade, portanto, em 2016. No entanto, novidade, em 2016, houve sim.

[...]

O cinema tende a reagir também a essas ebuições sociais. Tiradentes destacou-se nos últimos 10 anos por assegurar um espaço para os espíritos e práticas independentes, ou dependentes acima de tudo da paixão em grupo pelo fazer cinematográfico, como reação alternativa aos modos formais e de produção considerados convencionais (editais, leis de incentivo, concursos de roteiro).

[...]

Motivos existem para as reações, do suspeito cartão vermelho à presidente eleita até as mudanças na legislação trabalhista, da redução de investimentos em setores fundamentais até as progressivas relações perniciosas entre governos, políticos e empresários, da insistente preservação dos machismos generalizados às persistentes violências contra as identidades e práticas sexuais diversas da heterossexualidade.

[...]

É um bom momento para se reinventar e se realimentar a relação entre o cinema e a vida, entre o cinema e o mundo social, entre o cinema e a política, entre o cinema e o próprio cinema. Um bom momento porque momento difícil, de tomadas de partido, de responsabilidade por posições assumidas (EDUARDO, 2017).

A Mostra de Cinema de Tiradentes, nos vinte anos de realização, acumulou capital simbólico capaz de legitimar o filme de estreia de qualquer jovem realizador. Ganhou, portanto, legitimidade para legitimar. Os filmes premiados na

Mostra tendem a seguir carreira em festivais internacionais com o mesmo perfil, como o Festival de Roterdã (*International Film Festival Rotterdam - IFFR*) e o *Sundance Festival*, a meca do cinema americano independente, além de mostras especiais do Festival de Cannes e o Festival de Berlim. Desde 2013, São Paulo passou a receber uma versão do evento, que se estabelece, assim, no contexto de um grande centro urbano, adquirindo maior visibilidade. O evento tem a capacidade de conversão do capital simbólico em capital econômico, constituindo-se hoje no evento de maior visibilidade da produtora Universo.

Os realizadores cearenses têm uma relação importante com a Mostra de Tiradentes. A cidade mineira foi o cenário onde emergiu o *Alumbramento* para a cena nacional, quando, em 2010, o *Estrada para Ythaca* ganhou o principal prêmio da Mostra Aurora. Nos anos seguintes, o Ceará sempre esteve presente, com curtas e/ou longas-metragens. Nos últimos dois anos, por exemplo, o Ceará participou com cinco filmes, sendo um longa e uma curta em 2016: o longa-metragem *Clarisse ou alguma coisa entre nós dois* (Direção: Petrus Cariry) e o curta-metragem *Forte aquário* (Direção: Pedro Diógenes).

Em 2015, foram três longas-metragens, todos do Coletivo Alumbramento: Medo do escuro (Direção: Ivo Lopes), na Mostra Aurora; *Com os punhos cerrados* (Direção: Luz Pretti, Ricardo Pretti e Pedro Diógenes), na Mostra Transições e *A misteriosa morte de pérola* (Direção: Guto Parente), na Mostra Sui Generis. Em 2017, o curta-metragem *Vando Vulgo Vedita* (Direção: Andreia Pires e Leonardo Mouramateus) ganhou o prêmio de melhor curta-metragem, recebendo o prêmio do Canal Brasil e o de melhor filme na Mostra Foco (júri da crítica).

A Mostra do Filme Livre (MFL) foi idealizada por Guilherme Whitaker, produtor até hoje do evento, que ocorre anualmente, desde 2002, no Rio de Janeiro. Esse foi o primeiro evento regular dedicado a filmes realizados em condições mais independentes, à época, entendidos como aqueles que eram feitos em outros formatos que não o 35mm, por realizadores não consagrados pelos festivais mais tradicionais, com orçamentos muito baixos (muitas vezes financiados com recursos próprios), e com projetos bastante experimentais. O professor Marcelo Ikeda

participa como curador do evento.

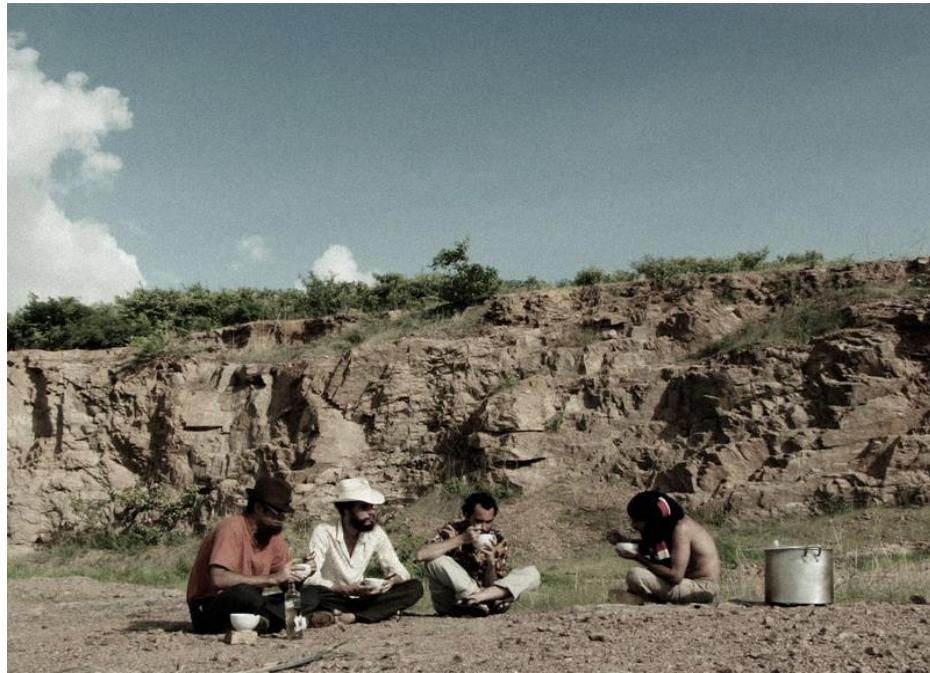
A Mostra Cinema de Garagem surgiu como um pequeno programa da Mostra Indie de Cinema de Belo Horizonte, em 2006, reunindo pequenos vídeos que não tinham lugar eventos institucionalizados, com a curadoria de Dellani Lima. Nos anos seguintes, o programa constituiu-se em mostra, com o pesquisador Marcelo Ikeda juntando-se à Dellani Lima como curador.

A Semana dos Realizadores foi criada em 2009 por Eduardo Valente, Felipe Bragança, Marina Meliande, Gustavo Spolidoro, Lis Kogan e Kléber Mendonça Filho, todos envolvidos com o pensamento e a realização cinematográfica. Os três primeiros participaram da criação da Associação Cultural Contracampo, responsável pela Revista Contracampo, enquanto Kleber Mendonça Filho, realizador, curador e crítico de Recife, é idealizador do Festival Janela, que também trabalha com o filme autoral. Kleber Mendonça tem uma relação próxima com o Ceará, pois implantou a política de curadoria do Cinema do Dragão do Mar, em 2013. É o diretor de *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016) que consagra uma trajetória premiada do cineasta, construída num diálogo permanente com as práticas de curadoria.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS



Frame do filme *Vento do leste* (Direção: Grupo Dziga Vertov, criado por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, 1970).



Cena do filme *Estrada para Ythaca* (Direção: Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, 2010).

Ythaca

"Mantenha sempre *Ythaca* em sua mente.

Chegar lá é sua meta final,

Mas não tenha pressa na viagem.

Melhor que dure vários anos;

E encore na ilha quando você estiver velho,
com todas as riquezas que você tiver adquirido no caminho,
sem esperar que *Ythaca* irá enriquecê-lo.

Ythaca terá lhe dado a linda viagem.

Sem ela você nunca teria partido,

E ela não poderia dar-lhe mais...

Tão sábio que serás, com todo conhecimento,
Já terás entendido o que significa *Ythaca*."

Konstantínos Kaváfis

Os versos do poeta grego Konstantínos Kaváfis servem de sinopse para o filme de estreia do coletivo *Alumbramento*, *Estrada para Ythaca*, consagrado na Mostra de Cinema de Tiradentes de 2010, quando ganhou os dois principais prêmios: melhor filme pelo júri da crítica e pelo júri jovem¹⁷⁵. O filme narra a história de quatro amigos em luto que partem numa viagem até a cidade natal do amigo falecido, depois de uma noite de bebedeira. Ythaca, mais do que um lugar, é um caminho que envolve amizade, vida e cinema. Poderíamos pensar o filme como uma travessia em busca do cinema possível, que Guto Parente, Pedro Diógenes, Luiz Pretti e Ricardo Pretti realizam, materializando nesta experiência a proposta de cinema que eles vinham construindo nos anos anteriores, no âmbito do *Alumbramento*.

Estrada para Ythaca reúne o espírito do poema de Konstantínos Kaváfis, uma elegia ao percurso, em detrimento da chegada. O filme foi dirigido pelos *primos Parente* e os *irmãos Pretti*, que ainda assinam roteiro, produção, fotografia, som e montagem, além de comporem o próprio elenco. Trata-se de uma obra de interpelação, como se os artistas dissessem o tempo todo, 'estamos aqui, na estrada, falando de cinema, tentando fazer cinema'. O filme capta exatamente a

¹⁷⁵ O júri da crítica reúne críticos de cinema, que concede o Prêmio Aurora, a premiação mais cobiçada do chamado do 'novíssimo cinema brasileiro'. O júri jovem reúne estudantes de até 25 anos selecionados de uma oficina de cinema realizada pela Universo Produções, empresa promotora do evento.

busca inicial do coletivo, uma travessia que os levará ao cinema possível, uma decisão que lhes caberá na cena final da encruzilhada de *Estrada para Ythaca*, já considerada pelos críticos como uma das mais emblemáticas do cinema brasileiro contemporâneo.

Na sequência final do filme, os quatro rapazes caminham no meio de uma paisagem perdida, em planos mal iluminados, com uma câmera instável, que dilui a visibilidade dos corpos. Em determinado momento, a imagem congela e funde-se com o plano de uma encruzilhada. Frente à encruzilhada, aparece a imagem de Júlio – o amigo morto que originou a viagem dos quatro `a sua procura. Ele indica as duas possibilidades a seguir, referindo-se aos dois caminhos que se abrem na encruzilhada, com a seguinte propositura: “Pra lá, é um cinema desconhecido, de aventuras... e pra aqui é o cinema do terceiro mundo, um cinema perigoso, divino e maravilhoso”.

A frase é uma cultuada citação dos cinéfilos e refere-se à participação do cineasta Glauber Rocha no filme *Vento do leste*¹⁷⁶ (Direção: Grupo Dziga Vertov, 1970)¹⁷⁷, também numa encruzilhada na qual o diretor brasileiro é abordado por uma mulher grávida que pergunta pelo caminho do cinema político. Glauber então aponta para o “cinema perigoso, divino e maravilhoso”. Incorporada à narrativa de *Estrada para Ythaca*, a citação glauberiana ganha novo desenho, com os quatro personagens seguindo em frente no rumo do caminho dos versos tropicalistas: o caminho perigoso, divino, maravilhoso, indicado por uma placa em que está inscrito Ythaca, que é captada num plano fechado.

176 Sinopse de *Vento do leste*: O filme trata de inúmeras questões a respeito das posições políticas anticapitalistas, mas, principalmente, de questões sobre a ideologia das composições do cinema que são antecipadamente consideradas “naturais”, como a junção da imagem e do som, através de um grupo de pessoas que supostamente fará um filme. Glauber Rocha participa de uma pequena cena do filme. Ele se encontra em uma encruzilhada, quando é abordado por uma mulher grávida que pergunta o caminho do cinema político. Glauber então aponta para o “cinema perigoso, divino e maravilhoso”.

177 O grupo Dziga Vertov, foi um coletivo criado em 1968 por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, reunindo cineastas politicamente ativos, de orientação maoísta. Seus filmes são caracterizados principalmente pelo experimentalismo, pela ação política e pela falta de autoria pessoal. O nome do grupo homenageia o cineasta russo Dziga Vertov. O grupo foi dissolvido em 1972 e combatiam (como explicitam nos filmes *Câmera-Olho*, de 1967, ou em *Sons Britânicos*, de 1969) “o cinema americano, a estética do imperialismo, ou a própria imagem burguesa em si”.

Estrada para Ythaca reúne diversos elementos que expressam o espírito do cinema brasileiro produzido à margem da indústria, a partir dos anos 2000, pelo menos no que se relaciona a um certo cinema, produzido dentro das condições dos possíveis. Criado e produzido por um grupo de amigos, sem patrocínio público, o filme faz uma opção estética que reverbera as condições em que foi realizado, seja pela precariedade da imagem exibida, seja pelo que é impresso na ficha técnica, onde os quatro rapazes aparecem conduzindo coletivamente todas as funções do longa-metragem.

O filme funciona como uma espécie de manifesto do grupo, posicionando claramente o coletivo no campo de oposição ao chamado cinema industrial, incorporando na própria narrativa elementos que demarcam esta posição. Entre os elementos mais aparentes que podemos identificar no filme estão a própria estrutura do roteiro, que funciona mais como linhas de ação e menos do que um programa a ser seguido; o elenco formado por não atores (no caso, os próprios diretores), desdramatizando a representação do cinema dito industrial/comercial, além de evidenciar o sentido de experiência, de percurso, de obra aberta. No ano de estreia do filme, o crítico João Toledo observou:

Trata-se claramente de uma obra profundamente marcada pelo cinema, por todo ele. E não apenas marcado por uma estética que se pega emprestado como quem adota uma imagem, mas um pensamento estético que passa por uma política de cinema, por decisões que implicam em toda uma ideologia de seu próprio modus operandi. E isso, essas decisões de uma estética profundamente íntima, mas também sempre política, diluem a ideia de amálgama de referências, pois o filme se torna um filtro transformador, e tudo o que se passa por ele perde sua origem e se torna destino.

[...]

Trata-se de alguma forma de um filme mais vivido do que atuado – parece-me quase certo que as cervejas foram todas tomadas, que não se trata de direção de arte, de construção, mas processo. E o processo é esta entrega inevitável ao cinema do terceiro mundo, o cinema do precário que é sucata de tudo e é novo ainda assim, que é um mundo tão generoso, mas ao mesmo tempo árido, seco, cujo espaço para se compartilhar não possui qualquer conforto. Sua estética não dá ao espectador nenhum alívio, dá a ele um espaço para sentar no universo dos personagens, na sua paisagem dura, permite que compartilhe da busca com todas as dificuldades inevitáveis de uma aventura pobre. Sua riqueza é saber compreender a potência de seus recursos, e dos detalhes que compõem o trajeto. Nenhuma paisagem ali é pano de fundo, todo o espaço é vivido (TOLEDO, 2016, p.164, grifo nosso).

Talvez a recepção positiva do filme pela crítica cinematográfica, sendo inclusive merecedor de referência na cultuada revista francesa *Cahiers du Cinéma*, tenha a ver com esta capacidade de expressar um certo sentido de um tempo precário tão presente na obra do *Alumbramento*, especialmente nos filmes dirigidos pelos irmãos Petti e primos Parente. Este tempo do precário que mobiliza a vida, o trabalho e as relações contemporâneas, são recorrentes em muitos dos filmes produzidos à margem do cinema industrial, neste mesmo período. Os críticos e pesquisadores do cinema contemporâneo brasileiro identificam uma certa ideia de *fracasso* que atravessa os filmes realizados nos primeiros anos da década de 2010.

Denilson Lopes (2013, p. 80), numa análise de *Estrada para Ythaca*, fala do fracasso “como atitude ética e estética” presente nos vários primeiros longas identificados como *cinema de garagem* (IKEDA; LIMA, 2012) ou *cinema pós-industrial* (MIGLIORIN, 2012). Mas ele não situa esta ideia de *fracasso* como mobilizadora. “O filme, mais do que sobre a perda, fala da precariedade e da alegria possível no viver e no fazer artístico”. Raul Lemos Arthuso (2016) também vai no mesmo sentido, ao analisar um grupo de filmes¹⁷⁸ deste período, realizados na mesma perspectiva dos filmes do *Alumbramento*. Na abordagem de *Estrada para Ythaca* e *Os monstros*, ele observa:

[...] há a afirmação da imperfeição, da amizade como redentora e do grupo como estratégias de resistência à morte. Os filmes articulam a necessidade de posturas radicais diante do fracasso do mundo e o rompimento com o cinismo da sociedade do trabalho. É quando a sensibilidade pueril vira arma. Os filmes desembocam num radicalismo acanhado, pronto a explodir o mundo, consciente de seu lugar marginalizado na sociedade contemporânea, mas sem força para romper o lastro melancólico da estética (ARTHUSO, 2016, p.21).

178 Os filmes analisados pelo pesquisador são *O céu sobre os ombros* (Direção: Sérgio Borges, 2010), *Estrada para Ythaca* e *Os monstros* (Direção: Guto Parente, Pedro Diógenes, Luiz e Ricardo Petti, 2010 e 2011), *As vilas volantes: o verbo contra o vento* (Direção: Alexandre Veras, 2005), *A alegria* (Direção: Maria Meliande e Felipe Bragança, 2010), *Aboio* (Direção: Marília Rocha, 2005), *Os residentes* (Direção: Tiago Mata Machado, 2010), *Trabalhar cansa* (Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *Pacific* (Direção: Marcelo Pedroso, 2009), *Cidade é uma só?* (Direção: Adirley Queirós, 2013).

É a experiência deste cinema referido acima que procuramos refletir neste trabalho de doutoramento nomeado de *Os Incompreendidos: as novas práticas e poéticas do cinema do Ceará, a partir da experiência do Alumbramento*. Buscamos compreender as novas práticas e poéticas que se instauraram no campo audiovisual cearense a partir da experiência do *Alumbramento*, um grupo de jovens cineastas que ganha visibilidade nacional a partir de 2010. Trabalhamos com a ideia de que o conjunto de práticas, valores e representações de um determinado grupo de agentes está relacionado com o posicionamento que eles ocupam no interior do sistema de produção e circulação dos bens simbólicos, na hierarquia propriamente cultural dos graus de consagração e na relação que eles mantêm com seus pares (BOURDIEU, 2011c, p.154).

O *Alumbramento*, como mostramos, emergiu no contexto de eclosão do movimento dos coletivos artísticos que se constituiu à margem das estruturas estabelecidas da oficialidade do campo cultural do país. A exemplo da maioria destes grupos, o *Alumbramento* adotou práticas colaborativas de produção e criação, com um modelo de organização horizontal, não hierárquico. Compreendemos, entretanto, que, no âmbito desta variedade de coletivos, o *Alumbramento* ocupou um lugar de distinção no campo específico do audiovisual, que se expressa no capital cultural do grupo, materializado nos prêmios e na visibilidade midiática conquistados, diferenciando-os da maioria dos demais coletivos. No exercício de recuperação que fizemos do espaço dos possíveis¹⁷⁹ no campo audiovisual, identificamos que o *Alumbramento* dialoga diretamente com os grupos de vanguardas cinematográficas, cujas práticas são orientadas por um conjunto de disposições que incluem o gosto pela experimentação de linguagem, o exercício da *cinefilia*, a defesa da arte pela arte. Em termos de tradição cinematográfica brasileira, o coletivo tem forte aproximação com o *cinema marginal* dos anos de 1970, que ocupou com radicalidade a postura de oposição ao cinema industrial, além de adotar a

179 Nos termos de Pierre Bourdieu (2011a, p.54) que o define como um conjunto de referências que funciona como um sistema comum de coordenadas que faz com que, mesmo que não se refiram uns aos outros, os criadores estejam relacionados uns aos outros.

experimentação de linguagem como o exercício de cinema. Esta inspiração resultou, em 2013, no projeto *Operação Sônia Silk*¹⁸⁰, em homenagem à icônica *Belair*, produtora dos cineastas Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignês, as principais referências do *cinema marginal*. O projeto incluiu a produção de três filmes¹⁸¹, realizados aos moldes do *cinema marginal*: com baixo custo, num curto espaço de tempo.

O posicionamento de oposição assumido pelo *Alumbramento* confronta-se com o panorama do cinema brasileiro nos anos 2000, resultado de um processo de institucionalização iniciado a partir da década de 1990 e que é referido na reflexão cinematográfica do país como *cinema da retomada*¹⁸², que se relaciona à produção dos filmes lançados a partir de 1995. Neste período, houve um esforço de recuperação da produção nacional de cinema, depois do período de estagnação promovido pelos atos do recém-eleito Fernando Collor de Melo¹⁸³. Entraram em cena as leis de incentivos fiscais¹⁸⁴, retomando o ideal de *industrialização da produção*, inspirado na lógica do cinema americano e que alimentou todo o processo de constituição do campo audiovisual brasileiro, desde da década de 1920.¹⁸⁵

O *cinema de retomada*, portanto, prevê um filme com uma certa ‘qualidade’, capaz de assegurar retorno de público, o que impõe especialmente uma narrativa padronizada de fácil comunicabilidade. Assim, as políticas públicas de fomento à produção, ancoradas nas leis de incentivo, acabam por impedir a entrada de novos realizadores no campo audiovisual, além de colocar à margem quaisquer propostas de criação que andem em outra perspectiva. Esta interdição é a base do

180 Sônia Rilk é a personagem prostituta que a atriz Helena Ignês representa no filme *Copacabana Mon amour* (Direção: Rogério Sganzerla, 1970).

181 Os filmes são: *O Rio nos Pertence*, *O uivo da gaita*, e *O Fim de uma era*.

182 O filme *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (Direção: Carla Camurati) normalmente é citado como um marco inicial deste período.

183 Em 1990, o então presidente anunciou um pacote de medidas que pôs fim aos incentivos governamentais da área da cultura, extinguindo uma série de órgãos, entre eles o Ministério Cultura. A área cinematográfica foi atingida com a dissolução da Empresa Brasileira de Cinema (EMBRAFILME), do Conselho Nacional do Cinema e da Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), estruturas que davam a sustentação das políticas públicas de incentivo ao setor cinematográfico.

184 Lei Rouanet (criada em 1990) e Lei do Audiovisual (criada em 1993).

185 Este processo é discutido em AUTRAN (2004).

posicionamento dos coletivos de audiovisual, que – com as facilidades das tecnologias digitais – iniciam um movimento de embate com as forças estabelecidas no campo, através de práticas que incluem, especialmente, a produção coletiva de baixo orçamento.

O *Alumbramento* assumiu um lugar de oposição ao chamado ‘cinema industrial’, tanto em termos de linguagem, quanto em termos de estruturas de produção deste cinema. O coletivo fez uso de uma série de estratégias, evocando o imaginário que acompanhou todo o processo histórico de constituição da autonomia do grande campo das artes. Neste sentido, analisamos a experiência do grupo, situando-o no *polo erudito* do grande campo da economia dos bens simbólicos, em oposição ao *polo da indústria cultural*. Entendemos também que a distinção do coletivo é resultado de algumas configurações específicas, que se constituíram em Fortaleza e que não se repetiram em outros lugares.

Uma das estratégias utilizadas pelo *Alumbramento*, no processo de acumulação do capital simbólico que hoje o distingue da maioria dos coletivos brasileiros, foi o uso do discurso da amizade, como geradora de todas as práticas do grupo. Este discurso se manteve, mesmo nos momentos em que as condições objetivas da experiência já não apontavam para relações idílicas. A ideia da amizade tem papel central nos discursos, textos e nos próprios filmes do grupo, virando temática, por exemplo, na trilogia dirigida, produzida e protagonizada pelo quarteto de cineastas, formado por Pedro Diógenes, Guto Parente, Luiz e Ricardo Pretti.¹⁸⁶ Observamos que a referência disseminada deste ideal de amizade acaba por subsumir o caráter político do termo, que passa a ser usado como moeda de troca no mercado audiovisual.

Neste sentido, resolvemos trabalhar com a ideia de *afinidades eletivas*, na perspectiva de Michel Lowi (2011) que, com base no uso weberiano do termo, sugere uma relação de escolhas e disputas. Assim, identificamos que as práticas coletivas de produção do *Alumbramento* são orientadas no sentido das *afinidades eletivas*,

186 A trilogia é formada pelos filmes *Estrada de Ythaca* (2010), *Os monstros* (2011) e *No lugar errado* (2011).

que leva à existência de coletivos dentro do coletivo, a depender dos processos desenvolvidos no âmbito do grupo. O quarteto formado pelos primos Parente e os irmãos Pretti, por exemplo, é a parte mais visível desta dinâmica. Identificamos que a apropriação e o uso do capital simbólico do *Alumbramento* por parte deste grupo menor foram algumas das causas de maior tensão do coletivo, que acabou por se dissolver em 2016, dez anos depois de sua criação.

É importante acentuar que o tempo em que o grupo se manteve junto foi uma média bem superior à da maioria de outros que funcionaram na mesma perspectiva, como, por exemplo, o coletivo *Teia de Minas Gerais*. Normalmente a vida destes grupos tende a ser curta, como observa Raymond Williams (1992), em seus estudos dos grupos artísticos. Acreditamos, entretanto, que essa longevidade tem a ver com o uso consciente por parte dos integrantes do *Alumbramento* dos termos da representação que os fizeram ocupar um lugar de distinção no campo do audiovisual brasileiro. Esta representação mobilizou as ideias de um grupo de amigos, que se reuniram em torno da propositura de uma arte pura, longe dos interesses mundanos do dinheiro; e de oposição ao cinema comercial e tudo o mais que envolve esta forma de cinema. Integra também essa representação um modo de vida extraordinário, que também mobiliza um certo imaginário comunitário das vanguardas dos anos de 1960/1970.

Acentuamos uma especificidade do *Alumbramento* relacionada com a experiência da Escola de Realização Audiovisual da Vila das Artes. Espaço de encontro e debates, a escola favoreceu a formação de um repertório cinematográfico, com forte ênfase numa proposta de cinema mais próximo às artes visuais, além de contribuir com a construção de uma rede de contatos que incluiu realizadores, pesquisadores e críticos, que posteriormente integrariam o circuito de consagração do próprio coletivo. As práticas de formação da Vila das Artes funcionaram como espaços de partilhas de experiências entre alunos e convidados professores, formando um grupo de adesão natural ao projeto do *Alumbramento*, que se formou ali mesmo no espaço da escola.

Compreendemos que a experiência do coletivo contribuiu para sugerir outras formas de práticas artísticas, além de novas institucionalidades da economia e da política das artes. É importante acentuar que esta contribuição está inserida no contexto cultural do Brasil, diretamente relacionada com o movimento nacional de coletivos de artes e, mais diretamente, com as especificidades do campo audiovisual do país. Cabe lembrar a observação de Pierre Bourdieu (2011c, p. 176) sobre a significação dos sistemas simbólicos que determinados grupos produzem e reproduzem: "...só adquirem seu verdadeiro sentido quando referidos às relações de forças que os tornam possíveis e sociologicamente necessários (uma vez que sua função social não é senão o conjunto de suas "razões sociais de existência")..." .

No que se refere às contribuições ao campo do audiovisual, refletiu aqui na perspectiva dos chamados circuitos heterogêneos da arte, pensados por Newton Goto (2005). Numa apropriação do conceito de *política heterogênea*¹⁸⁷ do filósofo Alain Badiou, Goto observa que os coletivos usam de estratégias políticas heterogêneas e colocam-se frente à coletividade, definindo seu próprio lugar e tempo, utilizando para isto suas próprias singularidades. A defesa da heterogeneidade seria uma questão central da luta política contemporânea.

Não basta opor-se a uma política predominante estabelecida pelo Estado ou pelo mercado global, aceitando seus tempos, lugares e parâmetros. Torna-se necessária a afirmação das singularidades culturais das coletividades, fazendo valer outras necessidades e desejos, a partir deste diálogo entre os indivíduos, coletivos e as sociedades (GOTO, 2005).

Nesse sentido, as práticas coletivas de produção, realizadas numa dinâmica de parcerias, em que cada um participa da forma possível, colocando no jogo seus capitais culturais e sociais, são exemplos de possibilidades de existência criativa, configurando-se para além das políticas públicas de fomento. A capacidade de afirmar políticas próprias de criação e produção imprimiu ao coletivo um importante papel político, potencializando o capital simbólico do grupo, fundamental no embate de forças no campo do audiovisual. Em dez anos de vida, o *Alumbramento* produziu cerca de 40 filmes, entre curtas e longas metragens, um

187 O conceito trabalha com a ideia de ações movidas por uma singularidade afirmativa e uma lógica heterogênea.

número fora do padrão da produção nacional. Normalmente, a realização de um longa-metragem leva de 04 a 05 anos, incluindo aí todo o processo de captação de recursos, via leis de incentivo, e a própria produção do filme.

No caso dos coletivos, este tempo se reduz drasticamente, porque os grupos mobilizam a ideia de *precariedade*, discutida neste trabalho. O *Alumbramento*, por exemplo, lançou três longas-metragens nos anos de 2010/2011: *Estrada para Ythaca*, *Os monstros* e *No lugar errado*. Os integrantes do coletivo têm consciência desta contribuição e acreditam que a experiência inspira muitos jovens realizadores. Guto Parente observa que “nossos filmes chamaram a atenção para o cinema cearense em vários lugares, tanto em festivais, quanto na mídia, dentro e fora do país. E nossos filmes estimularam a realização de outros filmes de outros realizadores, isso é algo que já escutamos algumas vezes” (informação escrita)¹⁸⁸.

Mas além de novas práticas de produção, o *Alumbramento* ainda mostrou outros modelos de fruição e circulação dos conteúdos audiovisuais. Exemplo disso é a participação em circuitos de exibição à margem das tradicionais salas de cinema, como, por exemplo, a prática de lançar filmes na própria *internet*, através do site do grupo. Temos aí um modelo que se impôs com uma velocidade enorme de realização, instaurando uma estética singular e seus próprios sistemas de consagração e de reprodução. Como já tivemos oportunidade de referir, o sistema de consagração é constituído por uma nova crítica cinematográfica e novos espaços de mostras e festivais, cujos produtores são egressos dos cursos de graduação que se expandiram nos últimos anos no país.

Em relação ao sistema de reprodução desse novo cinema, gostaríamos de acentuar exatamente o papel dos cursos superiores de graduação. Nos últimos dez anos, o programa de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI) possibilitou a abertura de novos cursos e a renovação dos quadros de professores das universidades públicas. Na área do cinema, novos professores

188 Entrevista concedida em março de 2017.

formados já no âmbito do pensamento cinematográfico¹⁸⁹ passam a integrar os quadros docentes das instituições, adensando a reflexão sobre a arte cinematográfica. O contexto acionou uma interessante rede de integração entre os grandes sistemas de produção, reprodução e consagração do audiovisual, contribuindo para o fortalecimento do campo.

Mas diante deste cenário, o que podemos dizer sobre o lugar deste cinema no campo maior do audiovisual do país? Cezar Migliorin (2011) dá uma contribuição para este debate. “A existência desse cinema pós-industrial¹⁹⁰ significa que ele estará sempre separado do mercado ou dos meios convencionais de distribuição e produção?” - pergunta o pesquisador, para responder de forma negativa. “Toda a política de inserção dessas obras no mercado nacional e internacional não pode ser deixada de lado. Pós-industrial não é pós-mercado. Trata-se de uma outra engenharia de produção” – observa.

O que o professor discute aí é, na verdade, a possibilidade de um novo mercado de bens audiovisuais, que funcionaria em outros termos. Poderíamos pensar aqui na constituição de um subcampo, no âmbito do campo do cinema, já vivenciando um estado de constituição que sinaliza uma certa autonomia para definir seus próprios parâmetros e valores de funcionamento e consagração? Talvez a experiência seja muito recente para pensarmos nestes termos. Mas poderíamos agendar algumas questões relacionadas, por exemplo, com as políticas de fomento às atividades cinematográficas. Neste sentido, o pesquisador Cezar Migliorin também contribui com questões importantes, em relação aos modelos de editais.

Migliorin sugere um sistema de bolsas de produção para coletivos e grupos, para produtoras que instauram processos de criação, ao invés de financiamento para propostas de projetos fechados.

Bolsas que sejam dadas a partir da produção já realizada e não da apresentação de um projeto. Temos vários exemplos de cineastas e produtoras com expressão nacional e internacional e grande circulação fora do circuito *shopping*. Não seria isso o suficiente para que essas produtoras

189 As escolas de cinema do Brasil, que nasceram no guarda-chuva dos cursos de comunicação social, funcionaram muito tempo com professores de formação fundadas em outras áreas afins.

190 Discutimos este conceito de Cezar Migliorin no corpo da tese.

recebessem financiamentos com o compromisso de entregar pelo menos um ou dois longas metragens para distribuição em TV, Programadora Brasil, abertas para download e exibição em salas (MIGLIORIN, 2011)?

A despeito da viabilidade ou não da proposta, temos aqui uma questão central que é a demanda pelo reconhecimento e potencialização das experiências que ocorrem à margem da lógica oficial e que, portanto, não são inseridas no âmbito das políticas públicas. Abro, aqui, um espaço para inserir uma experiência pessoal a respeito das políticas públicas de editais. Tenho acompanhado muito de perto, nos últimos vinte anos, as políticas de fomento à cultura, ora como gestora de projetos públicos, ora como observadora interessada no campo cultural. Podemos identificar uma tendência muito evidente de burocratização destes editais que, a cada ano, estabelecem exigências praticamente intransponíveis para artistas iniciantes.

Implementados como instrumentos de democratização dos programas de fomento, lugar onde deveriam ter permanecidos, transformaram-se, no entanto, em verdadeiras panaceias de todos os males do campo cultural do país. O resultado é que se criou uma cultura de editais, ancorada num regime refinado de burocratização, que desconhece a realidade da experiência artística contemporânea, muito alimentada de processos abertos e da hibridação entre as diversas linguagens.

A segmentação de linguagens, representadas por seus respectivos fóruns e associações, participam das discussões de formulação de editais¹⁹¹, com uma visão muito corporativa das artes. Este embate acaba por desconhecer experiências de grande capacidade criativa que poderiam contribuir com a invenção de outras possibilidades de expressão. A produção dos coletivos artísticos e, no caso específico de audiovisual, indica que há uma nova sensibilidade de fruição cultural que se localiza fora do tradicional padrão industrial. Os próprios estudos de audiências no âmbito da televisão comercial mostram claramente o esgotamento do modelo. Não é o caso aqui de aprofundar esta questão, mas de acentuar que a

191 Nos casos em que há debate público sobre o formato dos editais. Não é comum que as secretarias estaduais e municipais de cultura proponham debates sobre editais. O diálogo entre organismos públicos e campo artístico no Brasil não tem acontecido como deveria em estados democráticos.

produção dos coletivos se constitui de experimentos preciosos que podem contribuir para o pensamento das políticas públicas de fomento audiovisual.

O programa de editais da Secretaria da Cultura do Ceará incluiu em 2016, pela primeira vez, a possibilidade das inscrições serem feitas a partir de coletivos. A inclusão restringiu-se ao campo do audiovisual, exclusivamente no edital de fomento à produção de documentários, com investimentos de R\$ 3 milhões 600 mil, para a viabilização de seis documentários, no valor unitário de R\$ 600 mil. Compreendemos que este edital é resultado da repercussão da experiência dos coletivos, especialmente do *Alumbramento*, cuja trajetória contribuiu para tensionar as políticas de fomento, no sentido de abrir possibilidades para experiências à margem da tradição burocrática.

Os diálogos que realizamos entre as categorias conceituais de Pierre Bourdieu (*campus* e *habitus*) e *estrutura de sentimentos* (Raymond Williams) foi bastante fértil, no sentido de identificar as questões que envolvem as práticas dos coletivos, nos indicando, portanto, questões centrais para a compreensão dos processos experimentados pelos coletivos artísticos contemporâneos. No contexto das práticas do coletivo *Alumbramento*, identificamos elementos que permanecem, em termos de *habitus*, e elementos que emergem, em termos de *estrutura de sentimento*. No que se refere aos elementos de permanência, identificamos práticas históricas, como o cineclubismo, por exemplo. Em termos de mudança, a pesquisa sugeriu fortes sinais de um desejo de práticas coletivas, orientadas no sentido de relações horizontais nos processos de produção. Aqui, poderemos pensar no surgimento de uma nova *estrutura de sentimento*, orientada pelo trabalho coletivo? O tempo nos falará sobre isto.

A reflexão sobre a experiência também indicou questões a serem consideradas pelo campo de formação audiovisual. Entendemos que a flexibilização do modelo dos coletivos favorece sobremaneira as experimentações de linguagem, possibilidade que as estruturas mais tradicionais não garantem. Nesse sentido, a observação desses processos de criação mais horizontais pode contribuir para

possíveis ajustes no âmbito de experiências formativas, que enfrentam com tanta recorrência a falta de engajamento dos envolvidos.

Depois de dez anos de existência, o *Alumbramento* encerrou oficialmente suas atividades, em algum momento entre o final de 2016 e início de 2017. Não é possível ter certeza da data, porque a separação ainda é recente e as paixões ainda fervem. Como já falei anteriormente, o tempo de vida do coletivo superou a experiência de outros grupos, que surgiram no cenário nacional no mesmo período. A obra dos jovens cineastas que tomaram a cena nacional em 2010 segue amadurecendo, agora em processos mais pessoais. O último filme do coletivo, *O Último Trago*, dirigido por Ricardo Pretti, Pedro Diógenes e Luiz Pretti, ganhou três prêmios no festival de Brasília de 2016. O longa ficou com os troféus candangos de melhor montagem (Clarissa Campolina), atriz coadjuvante (Samya de Lavor) e direção de fotografia (Ivo Lopes Araújo).

Seguem algumas declarações de três dos integrantes do *Alumbramento*, falando sobre o atual momento do coletivo:

Ainda estou vivendo esse fim que me parece que não é um fim, pois estamos trabalhando em um site pra guardar toda a nossa trajetória e ainda temos uma possível mostra no segundo semestre na USP e uma ocupação a realizar no MAM, mas ao mesmo tempo acabou mesmo e não sei o que é viver sem ter esse vínculo! O meu processo de criação é muito caótico e difícil de avaliar. Só espero continuar criando! (LOPES, 2017, informação escrita)¹⁹².

Pois é, dez anos é um bocado de tempo. Acho que foram muitos fatores em conjunto, que, pra mim, passam por: 1- responsabilidades advindas da empresa (no Brasil vivemos em um sistema onde é mais prático cada realizador ter a sua própria empresa, ou seja, um coletivo de diretores acaba sendo um contra senso, quando se impõe os regulamentos dos editais), 2- o fato de cada um estar num lugar diferente do Brasil, tornando a comunicação diária mais difícil, 3- aspirações individuais ganharem um espaço maior, ao longo do tempo, 4- questão de gestão da empresa (formas conflitantes de como executar as demandas do dia a dia da produtora). O rompimento é natural, não estamos brigando, mas também não vemos mais sentido em manter as coisas como foram até agora. Ao meu ver, é necessário viver novas aventuras e parcerias pra coletividade continuar sendo oxigenada e não virar um campo de domínio total (PRETTI, 2017).¹⁹³

192 Entrevista concedida por Ivo Lopes, maio de 2017.

193 Entrevista concedida por Ricardo Pretti, abril de 2017.

É o tipo de situação que vai acontecendo aos poucos. É provável que estejamos no processo de separação há alguns anos, não acontece da noite pro dia. Existe o fato de cada um querer seguir caminhos pessoais e buscar novas formas de fazer cinema, assim como novos parceiros. Existe também a distância geográfica que dificulta em muito a comunicação e a construção de uma rotina. A separação não impossibilita trabalharmos juntos, isso deve seguir acontecendo entre alguns membros (PRETTI, 2017)¹⁹⁴.

Opto aqui por encerrar estas considerações com um final aberto, como é prática do bom cinema autoral. Um ato que respeita as características do próprio objeto desse estudo de doutoramento, a que me dediquei nestes últimos anos. Retomo aqui à ideia da viagem, referida nos versos de Konstantinos Kavakis, que serviram de sinopse para *Estrada para Yhaca* e de abertura para esse capítulo final da tese. A ideia de que a experiência da viagem é maior do que a ancoragem final em Ythaca. O processo de pesquisa, as dúvidas provocadas pelas interpelações do objeto, os desafios das leituras e dos diálogos conceituais. As muitas questões que emergiram nessa travessia acentuaram uma experiência de criação que ocupa um lugar central no campo audiovisual do Ceará. Colocar um ponto final neste texto de doutoramento não significa o ponto final da viagem. Ao contrário, muitos caminhos ficaram abertos, prontos para serem percorridos. E o meu desejo é de que as viagens sejam longas!

194 Entrevista concedida por Luiz Pretti, abril de 2017.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. São Paulo: Zahar, 1985.

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **O cinema como "agitador de almas" - Argila, uma cena do Estado Novo**. São Paulo: Annablume / Fapesp, 1999.

AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-181)**. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2002.

ARTHUSO, Raul Lemos. **Cinema independente e radicalismo acanhado: ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro**. Mestrado – Programa de Pós-Graduação em meios e Processos Audiovisuais. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, 2016.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura**. São Paulo no meio do século XX. Bauru: EDUSC, 2011.

_____. Trajetórias da sociologia. **Revista USP**. São Paulo, nº 50, p. 100-107, junho/agosto, 2001.

AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro**. São Paulo: Anablume, Fapesp, 1999.

AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas, Papirus, 2008.

_____; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003

_____. **A estética do filme**. Campinas, Papirus, 1995.

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. Tese – (Doutorado em Multimeios, Instituto de Artes). Unicamp. Campinas, 2004.

_____. O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro: Ontem e Hoje. *In: IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação*, evento componente do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, XXXII, 2009, Curitiba. **Trabalho apresentado no NP de Comunicação Audiovisual**, Curitiba. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1643-1.pdf>>. Acesso em: 13 abril 2015.

BAECQUE, Antoine. **Cinefilia, invenções de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAPTISTA, Mauro e Marcarello (orgs.) **Cinema mundial contemporâneo.** Campinas: Papirus, 2008.

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

BARREIRA, Irlys Alencar F. **“A cultura e a política: encontros frutíferos de uma agenda de pesquisa”.** In: Revista de Ciências Sociais, v.28. n. 1/2, Fortaleza: UFC, 1997.

BASTOS, Monica Rugai. **Tristezas não pagam dívidas – Cinema e política nos anos da Atlântida.** São Paulo, Olho d’Água, 2001.

BAZIN, André. **O realismo impossível.** Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2016.

_____. **O que é cinema.** São Paulo, Cosac Naify, 2014.

BECKER, Howards. **Os mundos da arte.** Lisboa: Livros Horizontes, 2010.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. *In:*

TADEU, Capistrano (org). **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERNARDET, Jean Claude. **Cinema Brasileiro: propostas para uma história.** Segunda edição revista e ampliada. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema:** uma introdução. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas:** sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 2011a.

_____. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Barsil, 2001.

_____; DARBEL, Alain. **O amor pela arte.** São Paulo, Editora USP, Porto Alegre: Zouk, 2007.

- _____. **A Distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2011b.
- _____. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre: Zouck, 2008.
- _____. **A Economia das trocas simbólicas**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2011c.
- _____. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- _____. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- _____. **Esboço de uma teoria da prática**. Lisboa: Celta, 2006.
- _____. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- CALAZANS, Rejane. **Mangue**: a lama, a parabólica e a rede. Tese de doutorado. Pós-Graduação em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2008.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **A sociedade sem relato**: antropologia e estética da iminência. São Paulo: Editora da USP, 2012.
- CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. *In*: MASCARELLO, Fernando (org). **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Surrealismo. *In*: MASCARELLO, Fernando (org). **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- CARNEIRO, Gabriel. Filmes do Caixote: Novo Cinema Paulista. **Revista de Cinema**, 7 fev. 2013. Disponível em: <<http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2013/02/o-novo-cinema-paulista-do-filmes-do-caixote>>. Acesso em: 17 ago 2014.
- _____. O sufoco dos independentes. **Revista de Cinema**, 19 jun. 2013. Disponível em: <<http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2013/06/o-sufoco-dos-independentes>>. Acesso em: 17 ago 2014.
- CASETTI, Francisco. **Les théories du cinéma**. Paris: Armand Colin, 2008.
- CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Cinema Brasileiro Anos 2000, 10 questões (catálogo)**. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2011.

CEVASCO, Maria Helena. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHALUPE, Hadija. **Os filmes realizados em coprodução: um panorama da produção contemporânea brasileira**. In: CÁNEPA, Laura, MULLER, Adalberto, SOUZA, Gustavo e VIEIRA, Marcel (org). XII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine. Volume 1. São Paulo: Socine, 2011.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Editora Globo, 2003.

COUTO, José Geraldo. **Esperanças no novíssimo cinema brasileiro**. In: Outras palavras, 26 de maio de 2013. Disponível em: <<http://outraspalavras.net/posts/esperancas-no-novissimo-cinema-brasileiro>>. Acesso em: 17 ago. 2014.

D'ANGELO, Raquel Hallak e D'ANGELO, Fernanda Hallak (org) **Cinema sem fronteiras: 15 anos de Mostra de Cinema de Tiradentes. Reflexões do Cinema Brasileiro 1998-2012**. Coleção Cinema sem fronteiras, volume 1. Belo Horizonte, MG: Universo Produção, 2012.

DESGRANGES, Flávio e LEPIQUE, Maysa. **Teatro e vida pública: o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec e Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

DIAS, Rafael. (2008) Um cinema sob silêncio. **O grito!** Disponível em: <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2008/04/26/entrevista-leonardo-lacca/> Acesso em: 14 fev. 2014.

_____. (2008b). "Um enfant terrible em Cannes". **O grito!** Disponível em: <<http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2008/05/13/entrevista-tiao/>>. Acesso em: 14. fev. 2014.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

EDUARDO, Cleber. **Cinema em reação/Reinvenção da crise. Tiradentes** (MG), 2017. Disponível em: <<http://mostratiradentes.com.br/a-mostra/tematica>>. Acesso em: 13 fev 2017.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2011.

_____. **A Sociedade da corte**: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FABRIS, Mariarosaria. **O Neo-realismo cinematográfico italiano**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1996.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2016.

FLUERY, Laurent. **Sociologia da Cultura e das práticas culturais**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

FONSECA, Rodrigo. As diferentes vertentes do cinema cearense. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 nov 2013. Segundo Caderno. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/as-diferentes-vertentes-do-cinema-cearense-10786318>>. Acesso em: 13 out. 2015.

FOUCAULT, Michel. **Repensar a política**. MOTA, Manoel Barros da (organização e seleção de textos). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

FREIRE, Fábio. O audiovisual coletivo. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 19 julho 2008. Caderno 3. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/mobile/cadernos/caderno-3/um-audiovisual-coletivo-1.224975>>. Acesso em: 20 out. 2015.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

GALVÃO, Roberto. **A escola invisível**: artes plásticas em Fortaleza: 1928 – 1958. Fortaleza: Quadricolor, 2008.

GARCIA, Estevão. **Belair e CAM**: surtos experimentais clandestinos nos cinemas brasileiros e argentinos. In: AMANCIO, Tunico (org). Argentina – Brasil no cinema: diálogos. Rio de Janeiro, Niteroi: Editora UFF, 2014.

GATTI, André. **Cinema brasileiro em ritmo de indústria (1969-1990)**. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1999.

_____. Rio Filme: uma distribuidora de filmes nacionais (1992- 2000)". Mnemocine, 18 jul. 2008. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/109-andre-gatti>>. Acesso em: 14.fev.2014.

_____. GATTI, André Piero. A política cinematográfica no período de 1990-2000. In: FABRIS, Mariarosaria; SILVA, João Guilherme Barone Reis e; et al (org). **Estudos Socine de cinema - Ano III**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

GEERTZ, Clifford. **Nova Luz sobre a Antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

_____; BECK, Ulrich; LASH, Scott. **Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna**. São Paulo: Editora Unesp, 1995.

GOMES, Paulo Emílio Salles (2. ed). **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996 [1973].

GONDIM, Linda: **O Dragão do Mar e a Fortaleza pós-Moderna**: cultura, patrimônio e a imagem da cidade. São Paulo: Annablume, 2007.

GOTO, Newton. Sentidos (e circuitos) políticos da arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura. **Epa!** Curitiba, 16 set. 2005. Disponível: <<https://newtongoto.files.wordpress.com/2011/01/sentidos-e-circuitos-politicosdaarte2.pdf><https://newtongoto.files.wordpress.com/2011/01/sentidos-e-circuitos-politicos-da-arte2.pdf>>. Acesso: 27 maio 2016.

GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (org). **O pós-modernismo**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.

GUNNING, Tom. ‘Fotografias animadas’, contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail (org). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HASSEN, Mirian Bratu; Kracauer (e Benjamin) Sobre o cinema e a modernidade. In: SCHWARTZ, Vanessa R. & CHARNEY, Leo. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

HEINICH, Nathalie. **A Sociologia da Arte**. Bauru: Edusc, 2008.

_____. As reconfigurações do estatuto de artista da época moderna e contemporânea. **Porto Arte**. Porto Alegre: Editora da UFRGS – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, v. 3; n.22, maio/2005, p. 137-147.

HOBSBAWM, Eric. **Tempos fraturados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOLANDA, Firmino. **Cinema a partir do zero**. Nação Cariri, Fortaleza, n.7, p.7, 1982.

IKEDA, M. Os "alumbrados" e o cinema contemporâneo cearense. **Etcetera**, n. 08, set. 2008. Disponível em:

http://www.revistaetcetera.com.br/24/sessao_cinema/index.php Acesso em: 17 Março 2014.

_____. **Cinema brasileiro a partir da retomada**. Aspectos econômicos e políticos. São Paulo: Summus, 2015.

_____. Carta para Mari. **Avoante**. Fortaleza, Alumbramento, 2012.

IKEDA, Marcelo e LIMA, Dellani (Orgs). **Cinema de garagem**: panorama da produção brasileira independente do novo século. Rio de Janeiro: WSET Multimídias, 2012.

IKEDA, Marcelo. **Novíssimo Cinema Brasileiro**. In: *Cinecasulofilia*. Fortaleza: Substânsia, 2014.

_____. O cinema do Alumbramento: do rapazinho à fase adulta. In: **Revista Substânsia**, 2013. Disponível em: <https://issuu.com/revistasubstansia/docs/revista_subst__nsia_-_ano_i_-_n_02>. Acesso em 25 maio 2015.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. A imagem nas Ciências Sociais do Brasil: um balanço crítico. **Revista brasileira de informação bibliográfica em ciências sociais (bib)**. Rio de Janeiro, n. 47, p. 49-63, 1º sem., 1999.

LAHIRE, Bernard. **A cultura dos indivíduos**. São Paulo: Artimed, 2006.

_____. Patrimônios individuais de disposições. Para uma sociologia à escala individual. **Revista Sociologia, Problemas e Problemáticas**. n. 49, 2005. pp. 11-42. Disponível e: <http://hdl.handle.net/10071/200>. Acesso em: 14 abril 2014.

_____. Do habitus ao patrimônio individual de disposições: rumo a uma sociologia em escala individual. In: **Revista de Ciências Sociais**. v. 39, n.2, UFC, 2003.

_____. **O homem plural**: os determinantes da ação. Petrópolis, Editora Vozes, 2002.

LIMA, Érico Araújo (Org). **Catálogo Mostra Alumbramento – 10 anos**. Fortaleza: Água Boa Cultural, 2016.

LINHARES, Paulo. **Tempestade, os bastidores de uma CPI**. Fortaleza: Armazém de Cultura, 2013.

LIPOVETSKY, Gilles. SERROY, Jean. **A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

LOPES, D. O Alumbramento e o fracasso: uma leitura de Estrada para Ythaca. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 26, p. 72-83, dez. 2013. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/12525/13019>>. Acesso em: 27 set. 2014.

LOWY, Michel. Sobre o conceito de “afinidade eletiva” em Max Weber. **PLURAL**, Revista do Programa de Pós- Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.17.2, p.129- 142, 2011.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna.** Rio de Janeiro: José Olympo, 2011.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas.** São Paulo: Papirus, 1997.

MACHADO, Carlos *et. al.* (org). **Walter Benjamin:** experiência histórica e imagens dialéticas. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

MAIA, José Marcelo Ehlert. Idéias, intelectuais, textos e contextos: novamente a sociologia da cultura. Revista brasileira de informação bibliográfica em ciências sociais - BIB, São Paulo, nº 62, 2006, pp. 53-71.

MARIE, Michel. **A Nouvelle Vague e Godard.** Campinas, SP: Papirus, 2011.

MARTINS, Fernanda A.C. Impressionismo francês. IN: MASCARELLO, Fernando (org). **História do Cinema Mundial.** Campinas, SP: Papirus, 2012.

MARSON, Melina. **Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine.** São Paulo: Escrituras, 2009.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.

MARTINS, Fernanda A.C. Impressionismo francês. *In:* MASCARELLO, Fernando (org). **História do Cinema Mundial.** Campinas: Papirus, p. 89-108, 2012.

MARTINS, José de Souza, Cornelia Eckert, Sylvia Caiuby Novaes (orgs). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais.** Bauru: Edusc, 2005.

MATTOS, Carlos Alberto. Pontos de exclamações e declarações de amor. *In:* IKEDA, Marcelo. **Cinecasuofilia.** Fortaleza: Editora Substânsia, p.13-15, 2014.

MATTOS, A. C. Gomes. **Uma tradição de qualidade:** o cinema clássico francês (1930-1959). Rio de Janeiro: Ed. PUC - Rio: Contraponto, 2010.

MENEZES, Paulo. **À meia luz:** cinema e sexualidade nos anos 70. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Representificação:** as relações (im)possíveis entre cinema documental e reconhecimento. RBCS. Vol.18, nº 51, fevereiro de 2003.

_____. **Cinema:** imagem e interpretação. *Tempo Social*. USP: São Paulo, 8 (2); 83-104, outubro de 1996.

_____. Problematizando a representação: fundamentos sociológicos da relação entre cinema, real e sociedade. In: Ramos; Mourão; Catani e Gatti (orgs), **Estudos do Cinema**, Socine. Porto Alegre: Sulina, p.333-348, 2000.

MERTEN, Luiz Carlos. **"Cinema Novíssimo"**. Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-carlos-merten/cinema-novissimo/>>. Acesso em: 20 ago. 2014.

MICELLI, Sérgio. (org). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.

_____. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979.

_____. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

MIGLIORIN, Cezar. **O que é um coletivo?** In: André Brasil (Org.). Teia - 2002/2012. 1ed. Belo Horizonte: Teia, v.1 p.307-316, 2012.

_____. Por um cinema pós-industrial: notas para um debate. **Revista Cinética**, fev. 2011. Disponível:<<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Acesso em: 23 agos. 2014.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Ensaio de Antropologia Sociológica. São Paulo: É Realização, 2014.

_____. **Cultura de massas no século XX:** neurose. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2005.

NEVES, Berenice Abreu de Castro. **Do mar ao museu, a saga da jangada São Pedro**. Museu do Ceará/Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2001.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco:** a questão de estilo. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

_____. **A brodagem no cinema Pernambucano.** Tese (Doutorado em Comunicação), Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. **“Novíssimo” cinema brasileiro:** práticas, representações e circuitos de independência. Tese (Doutorado em Sociologia) - Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

OLIVEIRA, Gerciane. **É ou não é um quadro de Chico da Silva?** Estratégias de autenticação e singularização no mercado de pintura em Fortaleza. Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

ORTEGA, Francisco. **Genealogia da amizade.** São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. **Para uma política da amizade.** Arendt, Derrida, Foucault. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____. **Amizade e estética da existência em Foucault.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

ORTIZ, Renato. As ciências sociais e a cultura. **Revista Tempo Social.** USP, São Paulo, p. 19-32, maio, 2002.

_____. **A Moderna Tradição Brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. As ciências sociais e a cultura. **Tempo Social.** São Paulo: USP, v. 14, n. 1, p. 19-32, maio de 2002.

PAÏNI, Dominique. Reflexões sobre o cinema exposto. In: MACIEL, Katia. **Cinema sim, narrativas e projeções.** São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

PAIVA, Natália (2011). Jovens cineastas usam modelo coletivo para produzir filmes ousados. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 out. 2011. Ilustrada. Disponível em: <http://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2011/10/985026-jovens-cineastas-usam-modelo-coletivo-para-produzir-filmes-ousados.shtml>. Acesso em 20 set. 2016.

PARENTE e al. Alumbramento na cinemateca francesa. In: LIMA, Érico Araújo (Org). **Catálogo Mostra Alumbramento – 10 anos**. Fortaleza: Água Boa Cultural, 2016.

PONTES, Heloísa. **Destinos mistos**: os críticos do Grupo Clima em São Paulo 1940-1968. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Intérpretes da metrópole**. São Paulo: Edusp, 2004.

PRETTI, Ricardo. Nós, os espectadores. **Avoante**, Fortaleza: Alumbramento, v.01, 2012.

PRETTI, Luiz. **Doce amianto – um filme**. Fortaleza, 2013. Disponível em: <http://www.alumbramento.com.br/?p=Doce_Amiante - Um_Filme.html>. Acesso em: 17 março de 2016.

PUPPO, Eugênio (org). Cinema Marginal Brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70. Brasília : Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

QUEIRÓS, Amanda. Estranho sábado. **O Povo**, Fortaleza, 01 maio 2007. Caderno Vida e Arte. Disponível em: <https://www20.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2007/05/01/noticiasjornalvidaearte_691592/estranho-sabado.shtml>. Acesso em: 20 out. 2015.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. **Televisão, publicidade e cultura de massa**. Petrópolis: Vozes, 1995.

REGIS, Iza Luciene Mendes. **Luz, Câmera, Sertão: bravura e fé na cinematografia de Rosemberg Cariry (1986-1996)**. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Ceará. 2003.

REIS, Uirá dos. Alumbramento, Fortaleza - Ce. In: **Alumbramento**. São Luis, MA: Lume Filmes, 2013. 2 DVDs.

REIS, Francis Vogner dos. Quinze visões do fim do mundo: Praia do futuro, um filme em episódios. Revista Cinética, agosto 2008. Disponível: <<http://www.revistacinetica.com.br/praiadofuturo.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

RENOIR, Jean. **Escritos sobre cinema, 1926 – 1971**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

- RIDENTI, Marcelo. **Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960.** *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, 2005. Disponível: <<https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12455/14232>>. Acesso em: 23 mar. 2016.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro.** São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. **Manifesto Estética da Fome.** Disponível: <http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html>. Acesso em: 11 fev. 2016.
- RODRIGUES, Kadma. **As cores do silêncio: habitus silencioso e apropriação de pintura em Fortaleza.** Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. **Políticas Culturais no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2007.
- ROSAS, Ricardo. Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação? **Fórum Permanente.** 2013. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/mesa_01/mesa1_ricardo_rosas. Acesso em: 27 maio 2016.
- SARAIWA, Leandro. Montagem russa. *In:* MASCARELLO, Fernando (org). **História do Cinema Mundial.** Campinas, SP: Papirus, 2012.
- SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo:** Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000.
- SETTON, Maria da Graça Jacintho. Trajetória acadêmica e pensamento sociológico: entrevista com Bernard Lahire. **Revista Educação e Pesquisa.** v. 30, n. 2. São Paulo. Maio/ago., 2004.
- SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limite.** São Paulo: Azougue, 2001.
- SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil.** São Paulo: Annablume, 1996.
- SILVA, Jane D. Semeão. Comportamento feminino em Fortaleza: entre o tradicional e o moderno durante a segunda guerra mundial (1939-1945). *In:* Simone de Souza; Frederico de Castro Neves (orgs). **Gênero.** Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.
- SILVA, Márcio Inácio da. **Nas telas da cidade:** salas de cinema e vida urbana na Fortaleza dos anos de 1920. Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História Social. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância - A censura cinematográfica no Brasil.** São Paulo: Senac, 1999.

SOUSA, José Inácio de Melo. **O estado contra os meios de comunicação (1889-1945).** São Paulo: Annablumne: Fapesp, 2003.

SORLIN, Pierre. **Sociologie du cinéma – ouverture pour l'histoire du demain.** Paris: Éditions Aubier Montaigne, 1997.

SUPPIA, Alfredo; PIEDADE, Lúcio e FERRARAZ, Rogério. O cinema independente americano. *In:* BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (org). **Cinema mundial contemporâneo.** Campinas, SP: Papirus, 2008.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia.** Trad.: Wagner de Oliveira Brandão. Petrópolis: Vozes, 1998.

TOLEDO, João. Estrada para Ythaca, de Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti. *In:* LIMA, Érico Araújo. (org). **Mostra Alumbramento.** Fortaleza: Água Boa Cultural, 2016.

TRAQUINA, Nelson, **Jornalismo, questões, teorias e histórias.** Summus: São Paulo, 2004.

TURINO, Célio. **Ponto de cultura: o Brasil de baixo para cima.** São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social.** São Paulo: Summus Editorial, 1997.

TUNICO, Amancio (org). **Argentina-Brasil no cinema: diálogos.** Niterói: Editora da UFF, 2014.

VALE, Alexandre Fleming Câmara. **Cenas de um público implícito:** territorialidade marginal, pornografia e prostituição travesti no Cine Jangada. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1997.

VANOYE, Francis& GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a imagem fílmica.** Campinas, SP: Papirus, 2006.

WEBER, MAX. Os fundamentos racionais e sociológicos da música. São Paulo: Edusp, 1995.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

- _____. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- _____. A fração Bloomsbury. **Revista Plural**, v. 6, pp. 139-168. 1999.
- _____. **A política e as letras.** São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- _____. **Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell.** Petrópolis: Vozes, 2011.
- _____. **Drama em cena.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. **Políticas do Modernismo: contra os novos conformistas.** São Paulo: Editora da Unesp, 2011.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome.** São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- _____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- _____. **O cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- XAVIER, Ismail (org). **O cinema no século.** Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.
- _____. (org). **A experiência do Cinema.** Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.

FILMOGRAFIA

A amiga americana (Ivo Lopes Araújo e Ricardo Pretti, 2009),
 A noite (Ythallo Rodrigues, 2007),
 As corujas (Fred Benevides, 2009),
 Azul (Themis Memória, 2007),
 Casa da Vovó (Victor de Melo, 2008),
 Cidade Desterro (Glaucia Soares, 2009),
 Com os punhos cerrados (Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, 2014)
 Estrada para Ythaca (Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, 2010),
 Flash Happy Society (Guto Parente, 2008),
 Longa vida ao cinema cearense (Luiz e Ricardo Pretti, 2009),
 Miúdos (Pedro Diógenes, 2008),
 No lugar errado (Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, 2011)
 O mundo é belo (Luiz Pretti, 2010),

O último trago (Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, 2016)
Os monstros (Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, 2011)
Passos no silêncio (Guto Parente, 2008),
Rua Governador Sampaio (Victor de Melo, 2009),
Sábado à noite (Ivo Lopes Araújo, 2007),
Sabiaguaba (Luiz e Ricardo Pretti, 2006),
Supermemórias (Danilo Carvalho, 2010),
Vaidade (Thais de Campos, 2009),
Vilas Volantes (Alexandre Veras, 2005)

Entrevistas:

Foram realizadas entrevistas com:

Alexandre Veras
Armando Praça
Beatriz Furtado
Guto Parente
Marcelo Ikeda
Ivo Lopes Araújo
Natasha Faria
Pedro Diógenes
Luiz Pretti
Ricardo Pretti
Rúbia Mércia
Samya de Lavor