



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

RODRIGO CAPISTRANO CAMURÇA

**VIVENDO A UTOPIA DO PRESENTE: A CIDADE DE FORTALEZA NA
PRODUÇÃO AUDIOVISUAL DO COLETIVO ALUMBRAMENTO (2006-2011)**

FORTALEZA

2018

RODRIGO CAPISTRANO CAMURÇA

VIVENDO A UTOPIA DO PRESENTE: A CIDADE DE FORTALEZA NA PRODUÇÃO
AUDIOVISUAL DO COLETIVO ALUMBRAMENTO (2006-2011)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Doutor em História Social. Área de concentração: Cultura e Poder.

Orientadora: Prof.^a Dra. Meize Regina de Lucena Lucas.

FORTALEZA
2018

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)

C17v Camurça, Rodrigo Capistrano.
Vivendo a utopia do presente : a cidade de Fortaleza na produção audiovisual do Coletivo Alumbramento (2006-2011). / Rodrigo Capistrano Camurça. – 2018.
271 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2018.

Orientação: Profa. Dra. Meize Regina de Lucena Lucas.

1. Cinema. 2. Cidade. 3. Coletivos artísticos. 4. Tempo presente. 5. Fortaleza. I. Título.

CDD 900

RODRIGO CAPISTRANO CAMURÇA

VIVENDO A UTOPIA DO PRESENTE: A CIDADE DE FORTALEZA NA PRODUÇÃO
AUDIOVISUAL DO COLETIVO ALUMBRAMENTO (2006-2011)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Doutor em História social. Área de concentração: Cultura e Poder.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Meize Regina Lucena Lucas (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. João Luiz Vieira
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof. Dr. Sander Cruz Castelo
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dr. Antonio Luiz Macêdo e Silva Filho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Para minha pequena Alice, que tem me mostrado os caminhos mais importantes de onde eu posso chegar.

AGRADECIMENTOS

Findada a difícil etapa dos últimos dias da redação do nosso trabalho, partimos aos agradecimentos. Resolvi agora modificar o procedimento da escritura. A ocasião em escrever na primeira pessoa do singular não deixa de causar certo estranhamento para mim, pois esse talvez seja o único momento da tese em que me aventuro por esse estilo. Mas isso é uma exigência da situação. Creio que ela pede, pois esse doutorado conviveu com um processo intenso de mudanças em minha vida. Sem sombra de dúvidas, foram os anos mais loucos e pujantes da minha trajetória. Reafirmo aqui a velha máxima que nos acostumamos a ouvir nos corredores do nosso programa de pós-graduação: “tudo acontece durante os anos de um doutorado”. Escrevo essas linhas para dizer que isso é a mais pura verdade, que foram inúmeras alegrias e percalços que se apresentaram, e, por isso, preciso dizer muito obrigado para uma pequena multidão.

Agradeço, inicialmente, a minha orientadora Meize Lucas, uma das pessoas mais incríveis que eu tive a oportunidade de conviver nos últimos anos. Queria expressar toda a minha gratidão pelas sugestões concedidas ao trabalho, sua gentil capacidade de escuta nas orientações e toda confiança em mim depositada. Obrigado por todas as palavras certas naquelas horas incertas que esse trabalho enfrentou, e por todas às vezes que os encontros de orientação quebravam completamente as minhas inseguranças. Deixo aqui o registro da minha admiração. Valeu Meize!

Agradeço ao Sander, o profissional mais generoso e um dos mais capacitados que conheço. Tenho agradecido muito ao Sander desde quando ele prontamente aceitou o desafio de orientar minha monografia de graduação. Depois tive a sorte de reencontrá-lo e conhecê-lo melhor, de continuar aprendendo muito com ele. Professor fundamental durante a minha qualificação de doutorado, tenho agora a honra de contar com sua participação na defesa final. Muito obrigado por tudo, meu amigo!

Agradeço ao João Luiz Vieira, o melhor professor de História do Cinema que eu tive na vida. Ele é o principal responsável para que eu conhecesse e me encantasse por cineastas tão distintos como Arthur Omar, Maya Deren, Sérgio Bianchi e Yazugiro Ozu. Suas palavras generosas na defesa da minha dissertação de mestrado foram responsáveis para que eu impulsionei um projeto de doutorado logo depois. E agora, exatamente nesse período em que comecei a ministrar disciplinas de História do Cinema Brasileiro na universidade, João Luiz Vieira é a minha maior fonte de inspiração. Obrigado por tudo, professor!

Meu agradecimento aos professores Antônio Luiz e Régis Lopes. O privilégio de ter sido aluno desses grandes professores durante o doutorado foi importantíssimo para a minha formação. Confesso que ingressei na UFC com o receio de não conseguir me identificar com o repertório teórico da História Social. Régis e Antônio Luiz desconstruíram qualquer desassossego que eu poderia continuar desenvolvendo nessa ordem. Muito obrigado por aceitarem fazer parte dessa defesa!

Agradeço aos professores que foram fundamentais nessa trajetória: Clóvis Ramiro Jucá, Gilberto Ramos, Eurípedes Funes e André Brasil, por todo o aporte que recebi de vocês nas demais disciplinas que cursei durante o doutorado; Jailson Pereira, pelas contribuições imprescindíveis realizadas durante a minha qualificação; Beatriz Furtado e Cezar Migliorin, por todos os saberes transmitidos dentro e fora do espaço acadêmico; aos muitos outros mestres professores que me proporcionaram a chance do conhecimento e do aprendizado. São muitos!

Agradeço aos que colaboraram para o desenvolvimento dessa pesquisa contribuindo com entrevistas, disponibilizando arquivos pessoais, indicando textos ou mesmo nas conversas informais. Meu muito obrigado para Alexandre Veras, Carol Louise, Frederico Benevides, Guto Parente, Ivo Lopes Araújo, Kennya Mendes, Lenildo Gomes, Pedro Diógenes, Ricardo Pretti, Rubia Mércia, Victor Furtado e Ythallo Rodrigues. Amplio esse agradecimento a todos os cineastas que estiveram envolvidos na realização dos filmes que motivaram essa pesquisa. Agradeço ao Alumbramento, o coletivo de artistas que ousou desbravar os mistérios de uma cidade, e que soube tantas vezes se reinventar em meio às incertezas do tempo presente.

Deixo aqui um abraço carinhoso para todos os companheiros de jornada no Programa de Pós-Graduação em História da UFC. Em especial para Amanda Teixeira, minha então colega do Cariri que os caminhos da vida nos aproximaram para muito além desses primeiros vínculos acadêmicos. Obrigado pela amizade, por todos os desafios compartilhados no trabalho e pelos favores prestados agora como minha vizinha em Juazeiro do Norte (estendo aqui esse agradecimento para toda a sua família, especialmente pela ajuda inestimável que recebi de Sávio Samuel). Também deixo aqui registrado meu obrigado à Luciana Cavalcante, que soube conduzir todas as resoluções das minhas dúvidas junto à secretaria do nosso programa da UFC.

Aos amigos de trabalho da Universidade Estadual do Ceará (UECE) – Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central. Agradeço especialmente aos queridos

Edmilson Júnior, Lídia Noêmia e Marcos Túlio. Vocês simbolizam nesses agradecimentos a alegria que tenho de ter iniciado em Quixadá minha experiência docente em instituições públicas de ensino superior, ainda nos primeiros momentos desse doutorado.

A todos os amigos da Universidade Federal do Cariri (UFCA), especialmente Juciêdo Alexandre e Priscilla Queiroz (um abraço enorme para o Ricardo e toda família), que dividiram comigo todas as emoções desde os primeiros momentos de aprovação em nosso concurso. Vocês foram maravilhosos! Agradeço ao camarada João Adolfo, pela amizade dentro e fora da universidade, e Polliana de Luna, por ter construído os caminhos de uma relação calcada em muita parceria e admiração. Agradeço também a todos os meus alunos (as) do presente e de um passado recente, por terem me proporcionado aprendizado e amadurecimento necessários para que eu sempre tente melhorar como profissional e ser humano.

Aos vários amigos de Fortaleza e outros tantos espalhados por aí... Seria uma missão quase impossível nomear todos aqueles que foram importantes nessa trajetória. Mas não posso me furtar em nomear alguns: Serginho e Drica, pelo companheirismo em tudo na minha vida; Tici Antunes, pelo potencial de escuta e os melhores conselhos (estendo esse agradecimento à querida Nay); Ethinha, pela amizade constante e pelos momentos étlicos mais felizes e valorosos; Ythallo, por todo o companheirismo e a sempre atenciosa estadia quando precisei de pouso em Juazeiro (também amplio esse agradecimento à nossa querida Dona Deusa); Rubinha, pela doçura em forma de amizade; Fred e Aline, o casal “cearoca” que eu amo tanto; Isaac Pipano, por saber que nós sempre caminharemos juntos; Luiz Garcia, pela prontidão em tantas gentilezas, especialmente na realização da capa desta tese; Aristóteles Dutra, grande irmão de todos os momentos, que recentemente virou meu “cumpade” e sempre me presenteia com novos amigos (me refiro nesse momento especialmente à Karol, nossa querida “menina-mestra”). Ainda deixo aqui meu abraço à Ana Cláudia (Lôra), Demetrius, Bia Paes, Julia De Simone, Lia Bahia, Vanessinha, Milena Travassos, Carol D’ávila, Renatinha, Cris Queiroz, Márcio Caetano, Renato Roseno, Janaína de Paula, João Alfredo, Adriana Almeida, Bob Oliver, Reinalde Mapurunga, Jan Mesquita, Luca Salri e Ana Paula Pedrosa. Saudade de vocês!

Agradeço *in memoriam* de Euzebio Zlocowick e de Luiz Giban, que me encheram de alegria em vida, e que me ajudaram nesses dois últimos anos a refletir de forma mais equilibrada acerca de alguns dos mistérios da existência.

Agradeço à minha família: minha mãe, meu pai (*in memoriam*), meus irmãos e sobrinhos. O apoio afetivo e material que recebi em todos esses anos com certeza não cabe num agradecimento como esse. Mas deixo aqui registrado o quanto eu tive sorte nessa vida! Minha família também é um exemplo e uma prova que são nas diferenças que pode nascer o mais forte de todos os vínculos.

Meu agradecimento mais especial vai para Iara Aimê. Os descompassos de alguns momentos da vida nunca foram suficientes para nos afastar. Obrigado pelo amor e dedicação, por entender todas as minhas razões e por ter me proporcionado a experiência da paternidade. Alice coloca minha vida em movimento e é aquela que me ajuda a tudo fazer sentido, razão pela qual ela estampa a dedicatória desse trabalho. Amo vocês!

“– Você poderia me dizer, por gentileza, como é que eu faço para sair daqui?”

– Isso depende muito de para onde você pretende ir, disse o Gato.

– Para mim tanto faz para onde quer que seja, respondeu Alice.

– Então, pouco importa o caminho que você tome, disse o Gato.

–... contanto que eu chegue em algum lugar..., acrescentou Alice, explicando-se melhor.

– Ah, então certamente você chegará lá se continuar andando bastante..., respondeu o Gato.” (Lewis Carroll, *Alice no país das maravilhas*, 1865).

RESUMO

Partindo da produção cinematográfica desenvolvida no estado do Ceará, esta pesquisa desenvolve uma reflexão sobre os filmes realizados na e sobre a cidade de Fortaleza. O crescimento acelerado da capital cearense nas últimas décadas e o surgimento de alguns espaços de formação na área de cinema contribuíram para que fosse dada uma maior atenção, por parte dos cineastas mais experientes e dos novos realizadores, às suas práticas e vivências urbanas, dando a ver nos filmes uma cidade múltipla em lugares e personagens, também desejosa em querer se afirmar metrópole. Atualizando essa discussão para a primeira década do século XXI, nos deteremos nas condições que garantiram a criação de um coletivo de realização em audiovisual em Fortaleza intitulado Alumbramento. A pesquisa se concentrará na atuação desse grupo em sua primeira fase de existência (2006-2011). Traremos para a reflexão desenvolvida alguns filmes realizados pelo coletivo que problematizam a cidade, colocando-a no primeiro plano dos seus gestos de atuação. A partir das inquietações suscitadas pelo tempo presente, analisaremos o que esses realizadores buscaram desenvolver em suas propostas de criação e invenções possíveis. Para tanto, utilizaremos entrevistas com os realizadores, arquivos pessoais, catálogos de mostras, revistas, jornais e *sites* que desenvolveram textos críticos e reflexões acerca desse universo cinematográfico. Porém, são os filmes que ocupam um espaço central em nossa análise, os quais nos apoiarão no que concerne à materialidade de algumas obras específicas e ao seu entorno extrafílmico.

Palavras-chave: Cinema. Cidade. Coletivos artísticos. Tempo presente. Fortaleza. Alumbramento.

ABSTRACT

Regarding the cinematographic production developed in the state of Ceará, this research builds a reflection on the films made in and about the city of Fortaleza. The accelerated growth of the capital of Ceará in the last decades and the appearance of some training schools in the area of cinema production contributed for the more experienced filmmakers and the new directors to pay more attention to their urban practices and experiences, revealing, in the movies, a multiple city in places and characters, also desirous asserting itself as a metropolis. Updating this discussion for the first decade of the 21st century, we will dwell on the conditions and possibilities that guaranteed the creation of a collective group of audiovisual creation in Fortaleza, named Alumbramento. The research will focus on the operation of this group in its first phase of existence (2006-2011). We will bring up some films made by the collective that problematize the city, placing this one in the leading role of its operation movements. Arising from the concerns raised nowadays, an analysis will discuss what these directors sought to develop in their creative proposals and possible inventions. To do so, we will use as sources interviews with filmmakers, personal files, catalogs of presentations, magazines, newspapers and websites that have developed critical texts and reflections about this cinematographic universe. However, the films are the ones to play a central role in our analysis, as for they support us regarding the e materiality of some specific works and the extra physical environment.

Keywords: Cinema. City. Art collectives. Contemporaneous time. Fortaleza. Alumbramento.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - *Frames* de *As Vilas Volantes*: o verbo contra o vento: à esquerda, Dona Bil caminha pelas rasas lagoas formadas junto ao mar à procura de cavalos-marinhos; à direita, Chicó e Vicente Pedro tentam reconstruir no plano da memória o antigo vilarejo soterrado quarenta anos atrás.....73
- Figura 2 - A faxina marcaria simbolicamente o início do chamado “protesto afirmativo” dos alunos, que realizaram atividades culturais durante aproximadamente um mês.....80
- Figura 3 - Na imagem à esquerda, o folder da programação da ocupação na primeira semana de fevereiro de 2007. À direita, o aluno Euzebio Zloccovick, da Escola Pública de Audiovisual de Fortaleza, em um dos protestos realizados.....81
- Figura 4 - Lugares vazios e as luzes do centro de Fortaleza evidenciadas pela fotografia P&B de *Sábado à Noite*..... 101
- Figura 5 - À esquerda, imagem do filme *Vento do Leste*, onde Glauber Rocha aponta a estrada que conduz para o cinema político do Terceiro Mundo. À direita, os quatro personagens de *Estrada para Ythaca* também fazem a escolha do chamado “cinema perigoso, divino e maravilhoso”..... 104
- Figura 6 - Na primeira imagem, *Mother Lily* é surpreendida em seu escritório. A segunda é o último plano do filme, onde seu título é formado sobre a lata de negativo..... 117
- Figura 7 - À esquerda, temos o plano de abertura de *Longa vida ao cinema cearense*. A imagem seguinte apresenta o aspirante à cineasta acompanhado de outros três amigos. 118
- Figura 8 - Sequência descrita durante a visita feita à produtora “Cangaço Filmes” 127
- Figura 9 - À esquerda, vemos a caminhada noturna dos quatro personagens pelo centro de Fortaleza. Na outra imagem, a fachada do Edifício Dona Bela 130
- Figura 10 - Entrada do Alpendre em *Longa vida ao cinema cearense* (à esquerda) e *Os monstros* (à direita)..... 142
- Figura 11 - O personagem João em algumas das primeiras sequências de *Os monstros* 143
- Figura 12 - A caminhada no Centro Cultural Dragão do Mar e a comemoração dos personagens ao decidirem ir a uma festa.....145
- Figura 13 - A chegada de Eugênio, o encontro com os amigos na praia da Sabiaguaba e as primeiras conversas na mesa de bar.....157
- Figura 14 - A catarse da criação coletiva na sequência final..... 159
- Figura 15 - Cartelas finais do filme *Os monstros* 162

Figura 16 - <i>Frames</i> dos primeiros planos do filme <i>Raimundo dos queijos</i>	166
Figura 17 - O ato da escrita em <i>Raimundo dos queijos</i>	173
Figura 18 - Sequência final de <i>Raimundo dos queijos</i>	175
Figura 19 - cartaz do filme <i>Fortaleza, meu amor!</i>	178
Figura 20 - <i>Frames</i> de <i>Fortaleza, meu amor!</i>	179
Figura 21 - Cartaz oficial de divulgação do lançamento do filme <i>Praia do futuro</i> com a programação do evento.....	189
Figura 22 - Trabalho de videoinstalação <i>Sonata</i> , de Milena Travassos, dentro da exposição <i>Sala de Jejum</i> (esquerda), e o quarteto musical Mirella Hipster tocando num terreno em obras.....	195
Figura 23 - Alguns imagens de <i>Praia do Futuro</i> : “Banho de sol para dinossauros” (à esquerda); “Eu errei, você errou” (à direita); dois <i>frames</i> de “Onde o tempo se perdeu” (ao meio); seguidos de mais dois <i>frames</i> de “Já era tempo, um filme musical sensual tropical absurdo.....	204
Figura 24 – “Castelo de areia” (primeira à esquerda); “Vídeo (2008)” (à direita); dois <i>frames</i> de “Depois do fim” (ao meio); “P.F.” (esquerda); “Chama Violeta” (direita).....	208
Figura 25 - Integrantes do Alumbramento no dia que espalharam os livros pela cidade.....	213
Figura 26 - Fotografias da exposição. Programa Viva Fortaleza – Os televisores ficaram dispostos de uma forma em que o visitante ao sentar ficasse diretamente à frente de pelo menos dois deles. A terceira imagem era projetada ocupando toda a parede do fundo da sala da exposição.....	219
Figura 27 - Livro 001 na Feira da Parangaba; o comunicado para a ouvidoria do Aeroporto Internacional indicando onde encontrar o Livro 056; textos que conduziam as primeiras informações contidas em cada livro e cartela fala do sumiço do Livro 012.....	224
Figura 28 - O Livro 76 na passarela de pedestres e as “encenações” construídas a partir de algumas músicas que eram tocadas dentro do carro.....	226
Figura 29 - <i>Frames</i> da sequência do abandono do livro 061.....	228
Figura 30 - Imagem do livro deixado ao lado dos caranguejos; identificação dos locais em que os dois livros no aeroporto foram deixados; saída de uma sala de cinema num <i>shopping</i>	231
Figura 31 - A leitura do Livro 093 e o local do seu destino.....	233
Figura 32 - Destino do Livro 100 e encerramento do filme.....	235
Figura 33 - <i>Frames</i> de <i>Diários – Self Portrait</i>	242

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	15
2	CIDADE – CINEMA	27
2.1	O sorriso da cidade	27
2.2	Mapas de criação e cinefilia	46
3	CIDADE – MUNDO	66
3.1	Tormenta dos sonhos.....	66
3.2	Tirando o umbigo do deserto	85
4	CIDADE – MANIFESTO	106
4.1	Queremos apenas momentos	106
4.2	Longa vida ao cinema cearense.....	115
4.2.1	<i>Nordeste nunca houve... Longa vida ao Nordeste!</i>	115
4.2.2	<i>Ocupar os espaços do agora</i>	128
4.3	Os monstros	140
4.3.1	<i>A revolução das mochilas</i>	140
4.3.2	<i>Eram os monstros vaga-lumes?</i>	151
5	CIDADE – INVENÇÃO	164
5.1	Raimundo dos Queijos	164
5.1.1	<i>Para Marcovaldo</i>	164
5.1.2	<i>Narrativas da cidade em que nasci</i>	177
5.2	Praia do Futuro	185
5.2.1	<i>Soprando ventos</i>	185
5.2.2	<i>De volta para a praia do futuro</i>	196
5.3	Livro Livre	209
5.3.1	<i>Fluxos de uma engrenagem</i>	209
5.3.2	<i>À sombra do arremesso invisível</i>	222
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS OU... “E SE FOSSE COMO NOS SONHOS?” ...	237
	REFERÊNCIAS.....	245

1 INTRODUÇÃO

“As cidades também acreditam ser obra da mente ou do acaso, mas nem um nem o outro bastam para sustentar as suas muralhas. De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.” (CALVINO, 1996, p.29).

Em 08 de junho de 2006, Gilberto Gil esteve em Fortaleza participando do encerramento do 16º Cine Ceará, Festival Ibero-Americano de Cinema. Além de ter sido um dos homenageados da edição, o então Ministro da Cultura divulgou o encaminhamento do Projeto de Lei que seria responsável pela criação do Fundo Setorial de Audiovisual (FSA), importante mecanismo de fomento ao setor para os próximos anos¹. Dentre outras novidades, aquele festival também anunciou a implantação da Vila das Artes e a abertura das inscrições para os interessados em participar da seleção da Escola Pública de Audiovisual de Fortaleza, primeira atividade permanente desse novo equipamento cultural da cidade².

Naquele momento, Fortaleza apresentava poucas opções de formação em audiovisual. Destacava-se no interesse da sua população mais cinéfila a programação das duas salas comerciais de cinema do Centro Cultural Dragão do Mar, as sessões semanais realizadas no chamado Cinema de Arte do Shopping Iguatemi e eventuais programações de cineclubes que se espalhavam pela cidade sem muita regularidade. Porém, após o fechamento dos cursos do Instituto Dragão do Mar, a formação continuada na área era praticamente inexistente, dependendo dos cursos básicos da Casa Amarela da Universidade Federal do Ceará, daqueles

¹ Criado em 2006 como uma categoria específica do Fundo Nacional de Cultura, o FSA garante recursos arrecadados pela Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine) e do Fundo de Fiscalização das Telecomunicações (Fistel). Os recursos do fundo foram fundamentais especialmente para subsidiar a produção de filmes de longa-metragem nacionais na última década. Sua gestão é formada por integrantes do Ministério da Cultura, da Agência Nacional de Cinema (ANCINE) e representantes da indústria audiovisual.

² A Vila das Artes seria gerida pela Prefeitura Municipal de Fortaleza através da sua então Fundação de Cultura, Esporte e Turismo (FUNCET) e, a partir de 2007, pela recém-criada Secretaria de Cultura de Fortaleza (SECULTFOR). Ao longo do trabalho, discutiremos mais pormenorizadamente sobre esse projeto e as outras instituições citadas nesta introdução.

oferecidos por organizações não-governamentais e de algumas instituições privadas, como o Centro Cultural do Banco do Nordeste.

As mudanças tecnológicas estavam em pleno vapor, e o digital vinha encontrando terreno fértil para modificar substancialmente as maneiras de realizar e consumir produtos cinematográficos. As novas formas de acesso trazidas pela internet proporcionaram um compartilhamento de obras audiovisuais até então inimaginável; arquivos de filmes vindos de qualquer parte do mundo circulavam com facilidade, estabelecendo novos padrões de cinefilia. Diversificaram-se as telas, os formatos de exibição, as formas de armazenamento e as possibilidades de restauração das obras. Todas essas ramificações proporcionadas pelo desenvolvimento da tecnologia digital também aumentava a quantidade de pessoas interessadas em fazer cinema.

A cidade de Fortaleza também estava num momento de intensa ebulição, vivenciando o crescimento da sua população, ao passo que aprofundava seus contrastes socioeconômicos. Apesar dessas transformações não se diferenciarem muito da realidade de outras metrópoles da América Latina, a questão mais preocupante é que Fortaleza também é reconhecida em estudos e indicativos de órgãos internacionais como uma das cidades de maior concentração de renda e mais altos índices de violência do mundo³. O processo de verticalização das áreas consideradas mais ricas cresceu na medida em que se deu o descalabro da pobreza, garantindo a proliferação de favelas e produzindo um sentimento de insegurança cada vez mais generalizado.

Na primeira década do século XXI, Fortaleza se consolidou como a quinta cidade mais populosa do país⁴, fato que deveria ter vindo acompanhado de uma ampliação

³ Com relação à concentração de renda nos apoiamos no documento “O estado das cidades do mundo 2010/2011: unindo o urbano dividido”, apresentado na abertura do 5º Fórum Urbano Mundial da Organização das Nações Unidas (ONU), realizado em 2010 no Rio de Janeiro. Esse relatório demonstra que cinco cidades brasileiras estão entre as vinte que apresentam as maiores diferenças de renda entre ricos e pobres no mundo. Fortaleza ocupa a segunda pior distribuição de renda do Brasil, atrás apenas de Goiânia, e está na décima terceira colocação mundial. (Ver: ONUBR, 2010). Os indicadores de violência urbana seguem os estudos realizados anualmente pela ONG mexicana Seguridad, Justicia y Paz: Conselho Cidadão para a Segurança Pública e Justiça Criminal, que leva em consideração a proporção do número de homicídios para cada 100 mil habitantes de grandes cidades de todo o mundo, desde que as mesmas não estejam envolvidas em guerras. A partir de 2011, com relatórios divulgados sempre levando em conta os números de homicídios do ano anterior, Fortaleza figura nas listagens, oscilando de posição entre as 37 cidades mais violentas do mundo. Em duas ocasiões, em 2013 e 2017, ocupou a sétima posição entre os piores índices. (Ver: SEGURIDAD, 2018)

⁴ Fortaleza é a quinta cidade do Brasil com maior população, atrás apenas de São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e Brasília. Pelo Censo de 2010 do IBGE, a contagem foi de 2.452.185 de habitantes. Os números mais atualizados até aqui são de 2017: “De acordo com os números, o Ceará tem 9.020.460 habitantes. A capital cearense alcança o total de 2.627.482 moradores e se mantém na quinta posição entre as maiores cidades do país”. (CEARÁ NEWS, 2017).

significativa dos seus serviços básicos e da capacidade de infraestrutura. Infelizmente, o que mais pôde ser constatado foi o aprofundamento do abismo socioeconômico, contribuindo para que se naturalizassem espaços de segregação, especialmente no que tange ao lazer e a formas de entretenimento. Enquanto as ruas do Centro da cidade e de alguns outros lugares específicos passaram a ser vistos como perigosos, *shoppings centers* se multiplicaram; à medida que vivenciávamos o crescimento dos índices de violência, as residências de classe média e alta reforçaram seus muros, grades, cercas e outros aparelhos de vigilância.

Durante quase todo o século XX, o cinema realizado no Ceará secundarizou a sua principal cidade, e identificamos nos filmes tanto uma limitação das formas de representação quanto uma utilização comedida dos espaços de locações urbanas. Os cenários retratados pela maior parte dos filmes cearenses estiveram mais comumente associados aos temas e paisagens do interior, voltando-se para o sertão, geralmente associado aos problemas causados pelas secas e outros possíveis infortúnios, e para o litoral, carregando a imagem da vida simples de um paraíso tropical. Esses traços de repetição e estereotipia (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011) marcariam a pequena tradição do cinema realizado no estado⁵, e também absorveu o interesse de produções cinematográficas advindas do eixo Rio-São Paulo, que se deslocavam até o Ceará em busca de conhecer realidades diversas do país ou até mesmo para reforçar formas de preconceito, focando suas lentes em fenômenos e tipos humanos por eles considerados exóticos.

Poucas iniciativas cinematográficas realizadas no Ceará ousariam modificar esse cenário antes da chegada da última década do século XX, momento em que, lentamente, alguns filmes de curta e longa duração começaram a ser realizados em Fortaleza, focando sua atenção nos deslocamentos na cidade e nas questões urbanas. Consideramos que um fator preponderante para que essas modificações tivessem o seu início foram os processos de formação, observados a partir dos cursos criados no Instituto Dragão do Mar e das iniciativas de educação audiovisual promovidas por organizações não-governamentais de Fortaleza. A cidade, paulatinamente, foi problematizada pelo suporte cinematográfico, um avanço ainda tímido, que ganhou maior ressonância nos anos seguintes, especialmente na segunda metade dos anos 2000.

⁵ Referimo-nos aqui, especialmente, à reprodução de certos gestos e discursos que ficaram patentes em abordagens que giravam em torno dos filmes do sertão e do litoral, e que deram ênfase a determinados sujeitos, como jangadeiros, cangaceiros, vaqueiros, religiosos, artistas e poetas locais.

Carl Shorske afirmou que “[...] ninguém pensa a cidade em isolamento hermético. Forma-se uma imagem dela por meio de um filtro da percepção derivado da cultura herdada e transformado pela experiência pessoal”. (2000, p. 53). Essa afirmação pressupõe que a análise das cidades coloca em convergência preceitos e valores inerentes aos mapas simbólicos que lhe são engendrados, construídos pelos indivíduos que efetivamente vivenciaram todo um conjunto de transformações daquele cotidiano urbano. Consideramos que essa será a tônica dada pelos sujeitos que construíram as produções cinematográficas que passaram a lançar seu olhar para Fortaleza. A capital cearense começaria a ser eleita com mais regularidade para compor cenários em que se inserem as narrativas, e também começaria a se transformar em personagem de alguns filmes.

O Instituto Dragão do Mar foi, aos poucos, encerrando seus cursos de duração continuada em várias linguagens artísticas, até fechar completamente suas portas em 2002. A cidade de Fortaleza apenas conheceria outro projeto público com investimentos em formação cultural, sobretudo audiovisual, em 2006, com a criação da Vila das Artes. Conforme sobredito, a Escola Pública de Audiovisual de Fortaleza funcionou como uma espécie de carro-chefe dentro desse equipamento. Consideramos que, juntamente com a ONG Alpendre, estes foram os lugares privilegiados da cidade para refletir acerca das políticas da imagem e do som, bem como desenvolveram possibilidades de criações artísticas muito potentes naquele momento⁶.

Em paralelo, o cinema realizado no Ceará apontava para uma maior diversidade temática e estilística. Além desses lugares de formação que aos poucos foram potencializando e instrumentalizando a produção local, a política dos editais e as leis de incentivo possibilitaram uma maior atuação das atividades de cineastas, produtoras, grupos e cineclubes que desenvolvem ações voltadas para a produção, exibição e reflexão do audiovisual. A mais importante forma de fomento tem sido o Edital de Cinema e Vídeo organizado pela Secretaria de Cultura do Governo do Estado, que desde o ano de 2000 garante o lançamento das suas edições⁷.

⁶ Logicamente, os debates e as possibilidades de criação também ocorriam em outros espaços, como a Casa Amarela, cineclubes, festivais, universidades e outras entidades, como outras ONGs e instituições privadas. Porém, em torno do Alpendre e da Vila das Artes se formou um grupo mais consolidado, sistematizando um pensamento e um conjunto de ações voltadas para a produção audiovisual, também pensando a cidade e colocando-a no primeiro plano de operações propostas. Ademais, os primeiros cursos de graduação de Cinema e Audiovisual em Fortaleza surgiram apenas em 2008, na Universidade de Fortaleza (UNIFOR) e em 2010, na Universidade Federal do Ceará (UFC).

⁷ Porém, destacamos que as edições do edital não vêm seguindo a regularidade de lançamento anual, como havia sido inicialmente planejado. A divulgação dos resultados, a liberação dos recursos e a prestação de

Nesse cenário foi criado o coletivo artístico intitulado Alumbramento. Nossa pesquisa utilizará a produção audiovisual desenvolvida por esse grupo de realizadores para problematizar as imagens produzidas em/de Fortaleza. O recorte temporal prioritário da nossa pesquisa se deterá na primeira fase de atuação do coletivo (2006-2011), buscando compreender as condições que possibilitaram seu surgimento, bem como analisar alguns trabalhos que tiveram como interesse direto desenvolver formas de se relacionar com a cidade. O grupo, em sua formação original, era composto por dez pessoas, e também orbitavam outros realizadores, amigos e colaboradores do Alumbramento que desenvolveram trabalhos em conjunto. O revezamento entre as funções técnicas no interior das equipes dos filmes, a realização de obras com poucos e/ou praticamente nenhum recurso financeiro de produção, além de planejamento, realização e finalização coletiva de alguns dos seus trabalhos marcaram essa fase do grupo.

Com o passar dos anos, o coletivo foi se reconfigurando, fosse na mudança de alguns dos seus representantes, fosse no desenvolvimento de certas táticas de atuação. O nosso recorte se estende até 2011 porque esse foi o período em que ficaram evidenciadas as maiores transformações no interior do grupo, o qual abandonou um pouco as práticas que caracterizaram a sua atuação nos primeiros anos de existência. Referimo-nos, especialmente, a uma maior profissionalização no que diz respeito a assumir uma condição de produtora, participando ativamente dos editais de fomento e projetando seus filmes preferencialmente em grandes festivais, bem como o estabelecimento de parcerias estreitas com grupos e distribuidoras de outros estados, resultando em projetos mais elaborados e que demandavam maior tempo para execução.

Pensando no reconhecimento que alguns filmes tiveram diante da opinião de uma crítica especializada e passando pelo crivo da seleção e premiação no circuito dos festivais, constatamos que alguns filmes do Alumbramento, nessa primeira etapa, já começaram a se destacar no cenário nacional. Porém, os caminhos mais tradicionais de produção e circulação eram por vezes ignorados: as obras eram executadas de forma rápida, garantindo o expressivo número de pelo menos 35 trabalhos apenas nos primeiros cinco anos de existência do coletivo⁸; vontade de exibição dos filmes preferencialmente em Fortaleza, muitas vezes não

contas dos contemplados sempre sofrem atraso, sendo esses alguns dos motivos alegados para que, nesses quase vinte anos de existência, tenham sido lançados apenas treze edições do edital.

⁸ Consideramos esse número de 35 trabalhos apenas a partir das obras que efetivamente receberam a assinatura “Alumbramento” nos créditos de realização. Destes, são 06 longas-metragens, 27 curtas-metragens, 01 projeto coletivo de intervenção urbana e 01 projeto pessoal de filmes-diários que possui treze fragmentos.

aguardando o resultado da seleção das mostras para estrear, sendo que muitas obras nem chegaram a ser enviadas para os festivais; predominância de um caráter narrativo intimista nos filmes e quase nenhum dinheiro utilizado nas produções; diretores que assinavam a direção de um longa-metragem para logo depois fazer “filmes pequenos” e pessoais, subvertendo a lógica mais comum encontrada nos circuitos de festivais⁹.

Os trabalhos realizados no interior do grupo também tiveram narrativas, estilos e motivações diversas. Parte considerável deles problematiza o maior centro urbano do estado do Ceará a partir de um interesse em conhecer a própria cidade em que se habita, muitas vezes buscando realizar não apenas uma representação de Fortaleza, mas estabelecer um contato com a cidade, construindo lugares que se apresentam como um produto de experiências individuais e coletivas, colocando a metrópole como personagem ativo e construtor de significados. Analisar a emergência desse cinema com um perfil especificamente urbano, realizado pelo Alumbramento, ao mesmo tempo em que Fortaleza também se consolida como uma grande metrópole, é um dos principais objetivos desse trabalho.

Essa produção guarda consonância com experiências audiovisuais similares desenvolvidas em Belo Horizonte, Recife, Rio de Janeiro, São Paulo e outras capitais, sendo a afirmação de grupos e coletivos uma das características mais importantes observadas no cenário da produção cinematográfica do país na primeira década do século (EDUARDO; VALENTE; VIEIRA, 2011), e que nos parece continuar em desenvolvimento nos anos posteriores. Mesmo que esse elemento não esteja no cerne principal da nossa pesquisa, não será ignorado, pois as táticas de produção desenvolvidas pelo Alumbramento falam também dos anseios de um tempo presente que está em correspondência com desejos e vontades de outros realizadores espalhados pelo país, o que proporcionou a criação de uma rede capaz de estabelecer diálogos e trocas de experiências.

Porém, existem outros trabalhos de alguns representantes do grupo desenvolvidos durante esse período que não contaram com a assinatura do coletivo nos créditos. Exemplificando: um dos fundadores do Alumbramento, o montador e diretor Frederico Benevides, desenvolveu pelo menos três obras durante esse período inicial, *Estado de sítio* (2007), *Kokoronoiro* (2008) e *Velocine* (2008), que foram realizadas a partir de parcerias com outras pessoas que não tinham relação direta com o coletivo. Desta feita, não foram considerados trabalhos do Alumbramento. Se fôssemos utilizar um critério expandido de contagem das obras, levando em consideração todos os membros que participaram do coletivo, incluindo, por exemplo, montagem, fotografia, artes visuais ou vídeo instalações, esse número inicial de 35 trabalhos elevar-se-ia de maneira substancial.

⁹ Referimo-nos aos caminhos de legitimação observados dentro do meio cinematográfico, sendo normalmente esperado de um realizador certo acúmulo de experiência que será atingido por etapas: o cineasta que precisa fazer inicialmente alguns filmes de curta-metragem para depois se atrever a realizar um longa; o diretor que, após fazer seu primeiro longa-metragem, precisa partir para desenvolver projetos cada vez mais audaciosos, normalmente entendidos como algo que precise de maior estrutura de produção; o realizador já notabilizado que é visto com certo estranhamento caso venha a produzir posteriormente um filme considerado pequeno.

Na esteira desse debate, algumas tentativas em conceituar essa produção foram desenvolvidas. Expressões como “Cinema Pós-Industrial” (MIGLIORIN, 2011), “Cinema de Garagem” (IKEDA; DELLANI, 2011, 2012) e “Novíssimo Cinema Brasileiro” (OLIVEIRA, 2014)¹⁰ foram termos utilizados para falar não apenas de um cinema realizado por coletivos, mas para entender as principais linhas de força que permeiam essa produção, colocando em diálogo filmes e realizadores que não estavam regidos por um filtro geracional ou geográfico, mas que se estabeleceram a partir de uma determinada visão de mundo: “O que une essa geração, tão diversa, se é que se pode falar em união, é o seu sentimento de perplexidade/indagação em relação ao mundo em que vivemos. Os filmes expressam mal-estar, expectativa, uma vontade de entender o que se passa”. (MERTEN, 2011)

Os desafios que estão postos para os cineastas do tempo presente são diversos. Se as profundas transformações nas técnicas de realização marcaram de forma decisiva uma revolução nos caminhos trilhados pelos realizadores, fazer cinema em meio aos “tempos líquidos” da pós-modernidade (BAUMAN, 1998, 2001) e da exacerbação do fenômeno do presentismo (HARTOG, 2013) é igualmente desafiador. Para compreender algumas ações empreendidas pelos cineastas que compõem o Alumbramento, precisamos desenvolver um esforço de análise dos filmes e de que forma, a partir deles, podem surgir questões relacionadas ao tempo presente e aos lugares da cidade envolvidos em nossa proposta de análise. Aquilo que ocupa o campo extrafílmico e escapa das narrativas das obras audiovisuais também será considerado bastante relevante nesse trabalho.

Muitas vezes fica patente nos filmes do Alumbramento um sentimento de insatisfação e inadequação com a ordem vigente, em se tratando da organização dos poderes instituídos no mundo, passando pelos embates com o cinema oficial, além da própria dinâmica de organização da cidade. Jacques Rancière afirmou que “[...] hoje em dia, é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história” (2005, p. 12). Partindo dessa afirmação, consideramos que os filmes produzidos pelo Alumbramento se caracterizam como obras políticas as quais

¹⁰ Diferentemente das outras terminologias citadas, essa expressão não foi batizada pela autora dessa obra. Trata-se de uma tese de doutorado em Sociologia da Universidade de São Paulo (USP), que problematizará com propriedade essa questão. Indicamos também um livro publicado durante as comemorações dos 15 anos da Mostra de Cinema de Tiradentes (1998-2012) que sintetiza muitas dessas questões levantadas: D’ANGELO; D’ANGELO, 2012. Esse assunto será mais bem delineado no quarto capítulo do nosso trabalho.

reinventam as formas de resistência e tentam encontrar caminhos possíveis para desenvolver o que chamamos de “utopias do tempo presente”¹¹.

Encontrando sua principal matéria de intervenção no cotidiano, além de trabalhar elementos de indissociabilidade entre vida e obra, os “alumbrados” propuseram um compartilhamento de olhares e ouvidos mais atentos aos lugares da cidade e suas múltiplas temporalidades. Para sentir os indícios e perceber as marcas de uma Fortaleza complexa, a rua ocupará um campo privilegiado de experiência, um espaço em que os personagens dos filmes, ao mesmo tempo em que se constituem, desenvolvem processos que reconfiguram a cidade, também lhe conferindo sentidos. Para além do que as imagens e sons querem dizer, o que parece ser colocado em questão é entender como elas circulam e, colocadas em relação, colaboram para a própria invenção de uma metrópole.

Na segunda parte desse trabalho, desenvolveremos um mapeamento da produção cinematográfica desenvolvida no Ceará. A opção em realizarmos certo recuo histórico tem como objetivo analisar quais as principais características observadas na cinematografia cearense desenvolvida no passado e que persistem atualmente. A constatação da quase absoluta ausência de filmes urbanos nos levou a conhecer quais os percursos trilhados por alguns dos principais cineastas cearenses, buscando entender as suas escolhas, seus recortes para os lugares filmados e personagens prioritariamente desenvolvidos. Com base nesses elementos, nos deteremos nas produções audiovisuais que se propuseram a tematizar e representar a cidade de Fortaleza, no intuito de averiguar com mais apuro as mudanças e permanências desse cinema local.

Apresentaremos as principais iniciativas de formação na capital cearense que contribuíram para o desenvolvimento de uma cultura cinematográfica. Apesar de trazermos informações acerca de instituições mais antigas, como a Sociedade Cearense de Fotografia e Cinema, o Clube de Cinema de Fortaleza e a própria Casa Amarela (esta ainda em plena atividade), centraremos nossa análise na atuação do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual, iniciativa pública que impulsionou a formação e a produção cinematográfica no Ceará em fins do século XX e serviu como importante elemento aglutinador para o momento imediatamente posterior. O capítulo ainda discutirá algumas

¹¹ Consideramos que essas questões atravessam o “novo espírito do capitalismo” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009), o estabelecimento da biopolítica (FOUCAULT, 1988, 2004) e as relações impostas pela sociedade de controle (DELEUZE, 1992). Nessa pesquisa específica, trataremos de algumas dessas questões, mas não nos deteremos nelas de forma aprofundada. Essa foi uma questão central em nossa dissertação de mestrado. (Ver: CAPISTRANO, 2012).

transformações trazidas pelos usos dos suportes técnicos do Super-8 e depois do vídeo, e como isso reverberou na produção. Realizando uma revisão bibliográfica sobre a história do cinema no Ceará, nos apoiamos prioritariamente nas pesquisas de Leite (1995, 2011) e Holanda (1987, 2002, 2012, 2014), além de jornais e sites que trouxeram informações acerca desse universo cinematográfico.

Na terceira parte, prosseguiremos apresentando as ações de formação e realização desenvolvidas por algumas instituições ligadas ao audiovisual em Fortaleza. Conforme apresentamos anteriormente, dentre as organizações não-governamentais com atuação no setor, destacamos o Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção. As suas atividades colaboraram para desenvolver um pensamento voltado para a reflexão da arte contemporânea, fomentar a realização de filmes que contemplavam um diálogo estreito com outras linguagens artísticas, além de funcionar como um ponto de encontro para alguns dos representantes que, posteriormente, criaram o coletivo Alumbramento. Além disso, o projeto desenvolvido na Escola de Audiovisual de Fortaleza da Vila das Artes foi idealizado por pessoas ligadas diretamente ao Alpendre e, de certa forma, funcionou como um prolongamento de muitas das ideias gestadas nessa referida instituição.

Após realizarmos uma análise da implantação da Escola Pública de Audiovisual de Fortaleza, seguiremos o capítulo apresentando a formação inicial do coletivo Alumbramento. As linhas de força que possibilitaram a emergência desse grupo, bem como as principais referências que contribuíram para as escolhas dos caminhos éticos e estéticos desenvolvidos pelo coletivo, serão algumas das questões levadas em consideração. A construção de uma “cidade-mundo” a qual nos referimos no título desse capítulo diz respeito à maneira como o grupo tematizou e representou a cidade de Fortaleza. O filme *Sábado à noite* (2007), longa-metragem dirigido por Ivo Lopes Araújo, pela sua importância como elemento aglutinador para o coletivo que então se formaria, também ganha, ao fim do capítulo, uma apresentação mais detida. Por fim, faremos uma reflexão acerca das comentadas mudanças ocorridas no interior do Alumbramento, novas composições e linhas de atuação, explicitando de forma mais detalhada as razões do nosso recorte temporal, que se deterá na produção de filmes urbanos desenvolvidos pelo coletivo entre 2006 e 2011.

Nesse terceiro capítulo começamos a utilizar, de maneira mais efetiva, depoimentos de alguns dos realizadores envolvidos na pesquisa. As entrevistas mais relevantes que deram suporte ao nosso trabalho aconteceram com Alexandre Veras (2015) e Ricardo Pretti (2016). Conversas pontuais que tiraram dúvidas de assuntos específicos

ocorreram com outros realizadores¹², porém os únicos trechos de fato utilizados foram diálogos desenvolvidos com Frederico Benevides (2106) e Lenildo Gomes (2017). No decorrer da escrita da tese, depoimentos de representantes do Alumbramento foram encontrados em reportagens jornalísticas, catálogos de filmes e outros estudos acadêmicos. Apesar de alguns destes também terem sido utilizados, consideramos que não supervalorizamos a História Oral como opção metodológica. As entrevistas foram utilizadas com o mesmo intuito que outras coletas de dados, partindo do mapeamento das fontes visuais e escritas. Ademais, tentamos confrontar e/ou confirmar os conteúdos discursivos dos sujeitos envolvidos na investigação com o nosso olhar de pesquisador. Também buscamos desenvolver um estreito diálogo com as fontes fílmicas. Elas ocuparam um espaço central em nossa análise. Para focar os mecanismos de produção e de recepção de algumas obras audiovisuais, os arquivos pessoais, catálogos de mostras, jornais e *sites* específicos também nos garantiu substrato para desenvolver reflexões acerca desse universo cinematográfico.

Na quarta parte do trabalho, discorreremos sobre a produção fílmica do Alumbramento como ponto de partida para construção de pensamentos relacionados à cidade, apresentando algumas abordagens assumidas pelo grupo, além de inquietações e tensões que emergiram nesses processos. Os dois filmes prioritariamente analisados serão o curta-metragem *Longa vida ao cinema cearense* (2008), realizado pelos Irmãos Pretti, e o longa-metragem *Os monstros* (2011), também dirigido pelos gêmeos Luiz e Ricardo Pretti, em parceria com os Primos Parente, no caso, Guto Parente e Pedro Diógenes. A aproximação dessas obras não se deu apenas por conta da coincidência envolvendo a assinatura dos irmãos cineastas. Consideramos esses dois filmes, juntamente com *Estrada para Ythaca* (2010)¹³, dirigido pelo mesmo quarteto de *Os monstros*, as obras que melhor expõem as posturas políticas e cinematográficas propugnadas pelo grupo. Situamos esses trabalhos na condição de manifestos fílmicos, espécie de carta de intenções do coletivo para o cinema que estavam realizando, além de construir suas próprias vivências na cidade de Fortaleza.

Antes de iniciar a análise de *Longa vida ao cinema cearense*, desenvolvemos uma introdução sobre a questão dos manifestos no cinema, especialmente com o objetivo de apontar as diferenças de sentidos em que eles foram empregados. A partir das especificidades

¹² Ver a descrição mais detalhada desses elementos nas referências inseridas ao final da pesquisa.

¹³ Teceremos alguns comentários sobre *Estrada para Ythaca* no decorrer da pesquisa, especialmente nesse terceiro capítulo. Não existe um tópico específico para a sua análise pelo fato de a obra não retratar diretamente Fortaleza. Este importante longa-metragem, dentro das produções desenvolvidas pelo Alumbramento, é um *road movie* que percorre as estradas do interior do Ceará.

inerentes ao tempo presente, faremos uma reflexão acerca das possibilidades de microrresistências contidas na linha fílmica proposta pelos alumbrados, tendo a cidade como esse campo de possíveis, arena privilegiada para o desenvolvimento das suas táticas e estratégias. (CERTEAU, 1998). Se a metalinguagem, a deambulação e o embate com certo cinema até então hegemonicamente desenvolvido no Ceará são componentes privilegiados observados no curta dos Irmãos Pretti, no longa-metragem *Os monstros* iremos priorizar a ambivalência das relações entre a vida dos realizadores e a obra desenvolvida, entre o individual e o coletivo, entre o desafio de continuar fazendo um cinema de transgressão, ao mesmo tempo em que são ocupados os espaços de consagração e legitimação no meio cinematográfico.

No quinto capítulo, tomaremos por base três obras: o curta-metragem *Raimundo dos Queijos* (2010), realizado por Victor Furtado, o longa-metragem coletivo *Praia do Futuro* (2008), que possui 15 episódios e contou com a participação de 18 realizadores, e o *Livro Livre* (2007/2008), proposta de intervenção urbana que apresentaria como resultado final uma exposição instalativa. *Raimundo dos Queijos* apresenta um lugar bem específico do Centro da cidade de Fortaleza — um bar homônimo ao título do filme — a partir de uma experiência proposta pelo ator-cineasta. Por meio das provocações suscitadas pelo curta-metragem, nos debruçaremos sobre as relações entre a imagem e a escrita, os tipos de documentários, as disputas de narrativas da cidade e o entrecruzamento de tempos no cinema.

Praia do Futuro expõe quinze visões da mais tradicional praia de Fortaleza. A partir de um projeto que extrapolou a composição dos representantes do Alumbramento, colocaremos em diálogo alguns elementos trazidos por esses episódios, que tecem um verdadeiro caleidoscópio desse lugar da cidade e que segue, na sua construção, o fluxo de uma experiência coletiva que também ultrapassa os elementos fílmicos. *Livro Livre* possui muitas particularidades com relação às demais obras elencadas, pois se trata de uma intervenção urbana na cidade, contando com a participação de praticamente todos os integrantes do coletivo. O dispositivo criado para que cem livros fossem distribuídos por Fortaleza e a maneira como isso reverberou nos apresentou o desafio de analisar o processo de uma obra aberta, totalmente imersa nas possibilidades apresentadas e vividas na cidade.

Nas considerações finais, faremos uma reflexão sobre as possibilidades das utopias desenvolvidas nas experiências vivenciadas no corpo de uma cidade. Na esteira dessa discussão, apresentamos outro filme urbano, *Self portrait* (2010), curta-metragem realizado por Ivo Lopes Araújo e que compõe a sua série de treze pequenos filmes-diários realizados

entre 2009 e 2014. O autorretrato revelado em negativos vencidos de 16mm é, na verdade, a imagem da cidade, que se mistura com o rosto do fotógrafo-cineasta, que realizou esse trabalho sozinho — mas que assinou a obra evocando o nome da coletividade. Nos diálogos desenvolvidos entre Gilles Deleuze e Claire Parnet, eles afirmam que somos, simultaneamente, deserto e multidão:

Nós somos desertos, mas povoados de tribos, de faunas e floras. Passamos nosso tempo a arrumar essas tribos, a dispô-las de outro modo, a eliminar algumas delas, a fazer prosperar outras. E todos esses povoados, todas essas multidões não impedem o deserto, que é nossa própria ascese; ao contrário, elas o habitam, passam por ele, sobre ele. Em Guattari sempre houve uma espécie de rodeio selvagem, em parte contra ele próprio. O deserto, a experimentação sobre si mesmo é nossa única identidade, nossa única chance para todas as combinações que nos habitam. (2004, p. 19).

O deserto acima positivado por Deleuze corresponderia também a uma espécie de “solidão povoada”, aquela que seria possível fazer proliferar diversas formas de encontros e que não ocorreriam necessariamente entre pessoas, mas também entre ideias, pensamentos ou sonhos. A esses movimentos de toda ordem nasce a dimensão utópica que pode estar contida em qualquer cidade e que arrasta consigo as formas de vida capazes de criar filmes e inventar mundos.

2 CIDADE – CINEMA

2.1 O sorriso da cidade

“Fortaleza civiliza-se. A cidade de sol, circundada de coqueiros que perlongam as alvas praias, vae adoptando, e sua vida social, os hábitos elegantes das grandes metrópoles. Uma das nossas gravuras dá uma impressão agradável do que é a assistência as noites de domingo no Cine-Moderno. Impressão encantadora. Tudo ali é encanto, graça, sorriso...” (JORNAL DO COMMERCIO, 1930 *apud* LEITE, 2011, 185).

Fortaleza entrava no século XX como uma cidade que se afirmava enquanto principal núcleo urbano do Ceará. Os lampejos de modernização se acumulavam fazia algumas décadas, na observância de uma carga considerável de investimentos que garantiriam uma maior estruturação e disciplinarização do espaço urbano. A cidade conheceu o aformoseamento de suas praças e o alargamento das ruas mais importantes do Centro, combinando plantas arquitetônicas de traçados ordenados com a construção de espaços de sociabilidade que movimentaram a vida cultural da cidade — lugares ocupados especialmente por comerciantes, profissionais liberais, políticos, escritores e boêmios. O discurso da urgência de desenvolvimento crescia na medida em que eram observados sinais de progresso excludentes e controladores, alijando desse processo muitos grupos e sujeitos sociais. São nesses caminhos, desiguais e contraditórios, que se forjaria um grande repertório de novidades trazidas pela revolução científica e tecnológica.

Entre as inovações e variados objetos que surgiram nesse período, incitando ainda mais essa sociedade entusiasmada com o progresso, chegaram os instrumentos de registro das “imagens do real” — máquinas que poderiam capturar desde instantes congelados no tempo

até os que garantiriam a ilusão das imagens em movimento.¹⁴ Dos primeiros espaços improvisados para as apresentações de filmes, passando pela ação dos ambulantes que visitavam a cidade expondo comercialmente seus aparelhos em ruas movimentadas até a consolidação de modernas salas de exibição cinematográfica, Fortaleza ainda demoraria um pouco para conhecer os seus primeiros realizadores cinematográficos.

A discussão sobre qual seria o primeiro filme realizado em terras cearenses ainda carece de maior precisão. Ary Bezerra Leite adianta que as fontes sobre o assunto são escassas e que a maior parte dessas informações podem ter se perdido:

Em nossas pesquisas nas fontes primárias, muitas delas destruídas pelo trágico incêndio na Biblioteca Pública do Estado do Ceará, encontramos, entretanto, a notícia sobre o primeiro filme feito no Ceará. No dia 1º de abril de 1910, o Cinema Rio Branco, exibia o documentário ‘A Procissão dos Passos’, com o destaque na publicidade para o fato de ser este ‘o 1º filme rodado no Ceará’. Além dessa informação, não temos nenhum outro esclarecimento. Desconhecemos quem o teria feito, se algum conterrâneo ou algum cineasta visitante que aqui tenha aportado. Um segundo filme produzido em nossa terra, igualmente sem os créditos de seus realizadores, foi o ‘Ceará Jornal’, exibido no Cinema Riche, no dia 26 de fevereiro de 1919. (LEITE, 1995 *apud* NOBRE, 2010).

Possivelmente, nenhuma outra informação adicional encontra-se registrada sobre a história do “primeiro filme cearense”. Firmino Holanda, importante pesquisador do assunto, chegou a publicar um ensaio sobre a história dos filmes realizados em território cearense intitulado “Pequena história sem começo nem fim” (2002), dada a incerteza e a inexatidão dos relatos. Nenhuma novidade em se tratando de filmes do “primeiro cinema” brasileiro, onde o que fica patente é a incapacidade de sobrevivência da grande maioria dos filmes realizados e a escassez de informações sobre os mesmos. No caso específico do estado do Ceará, Ary Bezerra destaca um agravante, que foi o incêndio ocorrido na Biblioteca Pública Menezes Pimentel. A tragédia — que ocorreu em 18 de abril de 1987¹⁵ — destruiu boa parte dos jornais cearenses do século XIX e alguns do início do século XX, contribuindo para as diminutas e tardias pesquisas empreendidas sobre o assunto.

Em outro texto, intitulado “Vestígios de um cinema” (2014), Firmino Holanda assevera a existência de um média-metragem que se chama *O Ceará no Centenário da*

¹⁴ Já em fins do século XIX, Fortaleza conheceria o kinetoscópio e o cinematógrafo, equipamentos que se inseriam num modelo de eventos de atração para o grande público. Sobre o assunto, ver: Leite, 1995.

¹⁵ Segundo o pesquisador Miguel Ângelo de Azevedo (Nirez), “Os jornais que escaparam ao sinistro ficaram molhados em virtude da ação dos bombeiros e foram espalhados no pátio do porão, com pesos, para que enxugassem. À noite, um vigia do primeiro andar ouviu um barulho, chamou a polícia, e esta, como não tivesse lanternas, juntou os jornais e fizeram fogo para iluminar o ambiente. Foram-se assim dezenas de anos de história”. (2001, p. 356).

Independência (1922), mas nada garantindo que se refira a uma produção local. Outra possibilidade também imprecisa seria um filme intitulado *Fortaleza de 1920*, película divulgada pelo cineasta Paulo Sales, “[...] que o incluiu num documentário seu sobre a capital cearense da década de 1970. Quanto ao ano assinalado no título, é mais prudente nele reconhecer uma alusão geral à década e não precisamente àquele ano de 1920” (HOLANDA, 2014). Essas imagens seriam retrabalhadas por Paulo Salles no filme *Fortaleza de 1920 e a Metrópole de 1963* (1973)¹⁶, e demorou mais alguns anos para serem utilizadas novamente, dessa vez num filme de Firmino Holanda chamado *Cinema Cearense: Alguma História* (1989).

Entre os anos 1950 a 1970, quando Paulo Sales montou uma produtora no Ceará que se dedicava especialmente à preparação de filmes institucionais encomendados por órgãos governamentais, talvez não imaginasse que sua realização mais importante seria esse trabalho de recuperação das imagens de Fortaleza da década de 1920. Diante de escassos registros imagéticos e tantos filmes perdidos, o achado de Paulo Sales ganhou vida, sendo inclusive utilizado como imagem de arquivo em diversos vídeos sobre a história de Fortaleza. Essas “primeiras imagens” da cidade ainda seriam utilizadas em outras obras cinematográficas, como *Urbano Coração* (2007), de Duarte Dias, *O Espírito D'O Pão* (2007), de Marceley de Aquino, e *Kinetoscópio Mané Côco* (2008), também dirigido por Firmino Holanda, as quais se popularizaram pelo livre compartilhamento na internet e em postagens em canais do YouTube a partir de 2008¹⁷.

Consideramos essas imagens de Fortaleza da década de 1920 muito significativas. Nelas acompanhamos as ruas do Centro da cidade, apresentadas num *travelling* propiciado pelo movimento de um bonde. Mostrando praças que foram modificadas, prédios e palacetes que não existem mais, o narrador revela o que foi construído no lugar e tece comentários sobre carros e trajes da época, além de ter a preocupação em registrar cada nome de rua,

¹⁶ Apesar do título, existe uma imprecisão quanto ao ano de realização do filme produzido por Paulo Salles. Firmino Holanda fala em seu texto que se trata de uma obra da década de 1970, e a informação da narração afirma que o filme foi realizado dentro das festividades do sesquicentenário de Fortaleza. Apesar do aniversário da cidade ser oficializado a partir de 1726, quando o povoado foi elevado à condição de vila, possivelmente a locução se refere ao ano de 1973, quando completou 150 anos da transformação da vila em cidade. Além disso, podemos identificar na cartela do início do filme um certificado da indicação de *censura livre* da película de 16 mm — prática que só seria introduzida pelo regime militar brasileiro a partir do final da década de 1960. Essas observações praticamente inviabilizam que a obra seja do ano de 1963, sugerindo a mais provável datação em uma década seguinte.

¹⁷ O documentário *Fortaleza da Década de 1920 e a Metrópole de 1963*, assinado por Paulo Sales e pela produtora de cinema Norte LTDA, encontra-se disponível para visualização no YouTube nos endereços <<https://www.youtube.com/watch?v=FT-qt-YnYHw>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=hsDJbHLZVX8>>. Acesso em: 07 jun. 2018.

comércio e logradouro em geral. Em alguns momentos, as imagens não chegam a ser tão nítidas; nossa visualização é um pouco dificultada pelo próprio desgaste do material fílmico. Nesse sentido a narração inserida por Paulo Sales acaba sendo muito didática, conduzindo o olhar dos espectadores principalmente nas buscas pela identificação dos locais apresentados. Ele tenta dar a ver maior significado às imagens, relacionando o passado de Fortaleza com o então presente da descrição, supostamente realizado em 1963. Isso acaba fixando uma tessitura muito particular à obra original, pois, suprimindo a narração, assistiríamos a outro filme, possivelmente bem mais enigmático¹⁸. Além disso, o anonimato do cinegrafista responsável pelo registro das imagens e as incertezas de quando e como o filme foi realizado imprimem certa aura de mistério que nos reporta a um exercício de imaginação, nem por isso menos importante e passível de análise pela História.

Nem mera ilustração do que está sendo dito acerca do passado, nem muito menos a pretensão em ser uma totalidade sobre o mesmo, consideramos que aquelas “primeiras imagens” cinematográficas de Fortaleza funcionam muito mais como recortes de fragmentos no tempo, sendo posteriormente retrabalhadas e modificadas em diferentes filmes. A camada explicativa e comparativa entre um passado mais distante de outro um pouco mais recente da cidade de Fortaleza, introduzida por Paulo Sales na obra organizada no início da década de 1970, seria apenas uma dessas facetas de ressignificação possíveis no trato com aquelas imagens. E assim uma imagem vai “ganhando vida” nas suas possibilidades de acessar imprecisões, em seus rearranjos e capacidade de obter novas composições, no diálogo e nas aproximações com outras imagens e sons. Georges Didi-Huberman, no texto *Imagens, apesar de tudo*¹⁹, afirma que “Frequentemente pedimos muito ou muito pouco à imagem. Se lhe pedirmos muito — isto é, ‘toda a verdade’ — rapidamente ficamos decepcionados: as imagens não são senão fragmentos arrancados, pedaços peculiares”. (2012, p. 52).

¹⁸ Não queremos, aqui, imprimir nenhum juízo de valoração sobre a qualidade e o sentido da narração. Nosso propósito é somente apontar para as variadas possibilidades de leituras que as imagens podem adquirir.

¹⁹ Esse texto é ilustrativo do que estamos falando, pois nele Didi-Hubermann analisa quatro fotografias retiradas de dentro do campo de concentração de Auschwitz. Um prisioneiro anônimo do chamado *Sonderkommando*, judeus que eram forçados a trabalhar no funcionamento e manutenção das câmaras de gás, foi o responsável pelas imagens. Importante peça de resistência, essas fotografias foram difundidas e utilizadas como arquivo em outros filmes, como *Noite e neblina* (1955), de Alan Resnais. O Memorial do Holocausto, localizado no mesmo lugar que abrigou o campo de extermínio de Auschwitz, ampliou e editou três dessas imagens para serem expostas, pois as mesmas são desfocadas e possuem grande área de sombra. A quarta imagem trata-se apenas de um borrão, motivo pelo qual foi excluída da referida exposição.

Essas imagens sobreviverão, não por manter intacta a sua preservação, mas pelo fato que a sua própria descoberta arrasta consigo faltas, falhas e imprecisões. Essa capacidade associativa de unir fragmentos é a própria lógica de funcionamento da montagem cinematográfica, por conseguinte indicada também para nos ajudar a pensar as representações do espaço urbano pelo cinema, unindo os retalhos e estilhaços de uma Fortaleza multifacetada.

Retomando a história das primeiras realizações cinematográficas registradas no estado do Ceará, caberia a Adhemar Bezerra de Albuquerque ser creditado como o pioneiro e mais bem-sucedido realizador e produtor de cinema do estado nesse período. Seu primeiro filme foi intitulado *Temporada maranhense de foot-ball no Ceará* (1924), no qual ele registrou um torneio envolvendo os maranhenses com algumas equipes de futebol do Ceará. A data de 15 de outubro de 1924 — ocasião da exibição pública desse filme de Adhemar Albuquerque — chegou a ser instituída como o dia do audiovisual cearense pela Associação Cearense de Cinema e Vídeo (ACCV/ABD-Ce).²⁰ A diretoria da associação escolheria essa data com a prerrogativa de homenagear a memória do primeiro realizador do Ceará, mas complementa em seu documento de apresentação da notícia:

[...] nesta data de extremo significado para o setor audiovisual cearense, saúda, na memória do pioneiro Adhemar Albuquerque, a todos aqueles que contribuíram, ao longo dos últimos 87 anos, para a criação, manutenção e desenvolvimento da atividade em nosso Estado. De igual forma, por saber do muito que há por fazer e da não existência de caminho perene e confiável fora do exposto pela força participativa do movimento coletivo e democrático, enaltece aos que, colocando de lado as possíveis diferenças de ordem pessoal, estética ou política, se esforçam continuamente na construção de uma perspectiva de avanço do setor, contribuindo, de maneira determinante e exemplar, para o desenvolvimento da cultura cearense e brasileira. (ASSOCIAÇÃO CEARENSE DE CINEMA E VÍDEO, 2011).

Não encontramos datas semelhantes com a mesma finalidade em outros estados do país²¹. As origens dessas estratégias de legitimação na História do Ceará foram analisadas

²⁰ A associação representa a secção do Ceará da Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas, ABD Nacional. Duarte Dias, que presidia a ACCV quando foi instituída a data comemorativa, assim relata: “[...] a proposta por nós elaborada recebeu total acolhida do então deputado estadual Artur Bruno, que deu o devido curso no âmbito da Assembleia Legislativa, o que veio a resultar no projeto de lei n.º 136/2008. O projeto de lei, por sua vez, transmutou-se na Lei n.º 14.166, de 03 de julho de 2008, que, assinada pelo então governador Cid Gomes, instituiu, no calendário estadual, o dia 15 de outubro como o dia do audiovisual cearense. A primeira celebração da data ocorreu naquele mesmo ano de 2008, por solicitação nossa, no então Cine São Luiz (hoje Cineteatro), na época administrado pelo SESC”. (DIAS, 2017).

²¹ Nacionalmente, temos o dezanove de junho, escolhido para representar o Dia do Cinema Brasileiro. Essa data se refere ao 19 de junho de 1898, dia em que o cinegrafista italiano Affonso Segretto teria filmado a *Vista da Baía da Guanabara*, sendo supostamente esse o primeiro filme realizado no Brasil, algo também questionado

por Régis Lopes em seu livro *O fato e a fábula: o Ceará na escrita da história* (2012). Remonta à segunda metade do século XIX, quando os “representantes letrados” da província, especialmente historiadores e romancistas, tentavam evidenciar a importância do Ceará para o restante do país. Na época, a preocupação era não deixar de fora os “feitos de um passado cearense” a partir dos ideais de nacionalidade que ainda estavam se formando, visando à construção de um “patriotismo regionalizado”. No caso da data escolhida pela ACCV, partindo também das palavras pronunciadas pelos representantes da entidade na justificativa da escolha, nos parece que a estratégia continua se repetindo de forma muito parecida, pois, num passado cinematográfico um tanto nebuloso e num presente ainda incerto e não configurado, faz-se necessário unir os seus “[...] elos de sentido, para que o futuro pudesse ter legitimidade”. (LOPES, 2012, p. 109).

A película de *Temporada maranhense de foot-ball no Ceará* acabou não sobrevivendo, mas outras iniciativas cinematográficas do empresário cearense²² continuaram se estendendo por todo o estado, marcando a trajetória do audiovisual local. Sua importante atuação, somada à longa continuidade de suas realizações, fez de Adhemar Albuquerque

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

Os trabalhos de Adhemar de Albuquerque se detiveram nos registros de eventos, paisagens, localidades, empreendimentos e personalidades do estado. De uma maneira geral, o conteúdo presente nos filmes era muito recorrente no chamado “primeiro cinema brasileiro”, os quais — ainda antes do termo “documentário” ser difundido — poderiam receber a denominação de filmes naturais, atualidades ou cinema de cavação. Os filmes naturais basicamente tinham como objetivo o registro de imagens do cotidiano, isto é, eram aqueles que não utilizariam encenações, estando em oposição aos “filmes posados”; as chamadas atualidades, por sua vez, estiveram associadas aos eventos captados *in loco* pelos cinegrafistas, acontecimentos importantes que seriam considerados dignos de registro

por muitos pesquisadores. Em outros estados do país, não encontramos referências de datas comemorativas que fazem alusão ao início das cinematografias locais.

²² Adhemar Bezerra de Albuquerque (1892-1975) exerceu, durante quarenta anos, o cargo de bancário no *London Bank* em Fortaleza. Desde a década de 1910, montou seu laboratório particular de fotografia, e nos anos subsequentes realizaria suas primeiras incursões cinematográficas. Em 1934 fundou a *Aba Film*, nome composto pelas iniciais do seu nome, importante empresa do ramo fotográfico da cidade de Fortaleza que atuou por aproximadamente 75 anos no mercado, fechando suas portas em 2009.

cinematográfico; por fim, o cinema de cavação era uma expressão utilizada para designar os cinegrafistas que faziam filmes de encomenda. O termo “documentário” seria desenvolvido apenas no decorrer dos anos 1920 e 1930, tendo sua expressão difundida principalmente pela escola inglesa comandada pelo cineasta John Grierson²³.

No caso da produção de Adhemar de Albuquerque, vemos que os registros de alguns eventos pontuais estiveram no rol de suas prioridades. Talvez com exceção do seu filme inaugural, que acompanhou a realização de um torneio futebolístico, ele se preocuparia sobremaneira com a realização de trabalhos que pudessem trazer visibilidade e, de alguma forma, notabilizar o estado do Ceará: visitas de presidentes da república, comemorações de datas oficiais do calendário brasileiro, apresentação de instituições com reconhecido valor para a garantia do progresso e desenvolvimento. Lembramos que Adhemar era um funcionário de carreira em um renomado banco estrangeiro da cidade de Fortaleza, e posteriormente se consolidaria como um importante empresário do ramo da fotografia. Estava inserido, portanto, no seio de uma elite que procurava enaltecer o Ceará e possíveis ações empreendedoras ali desenvolvidas.

Vemos que os lugares esquadrinhados pelas lentes cinematográficas do fundador da Aba Film eram bem variados. O registro da cidade de Fortaleza ficaria evidenciado em filmes como: *A parada militar de 7 de setembro* (1926), *A visita do Dr. Washington Luís ao Ceará* (1926), *A festa no Iracema* (1926), *Fábrica de tecidos São José* (1933), *Um dia no colégio militar no Ceará* (1933), *Getúlio Vargas no Ceará* (1933) e *O carnaval no Iracema* (1934). Destacamos, além disso, a presença de filmes institucionais realizados junto à Inspeção Federal de Obras contra as Secas (IFOCS) — atual DNOCS —, resultando em obras como *Açudes do Ceará* (1935), *Irrigações do Ceará* (1935), *Irrigação do Vale do Jaguaribe* (1935), *As construções do Nordeste* (1935), dentre outros²⁴. Percebemos, com

²³ John Grierson (1898-1972) nasceu na Escócia e foi o principal representante da chamada escola inglesa de documentário. Juntamente com o norte-americano Robert Flaherty e o russo Dziga Vertov, figura entre os cineastas que primeiro desenvolveram a linguagem do cinema documentário: “Na verdade, Dziga Vertov promovera o documentário bem antes de Grierson, mas permaneceu mais como um não-conformista, no interior da nascente indústria cinematográfica soviética; não reuniu em torno de si um grupo de cineastas da mesma opinião nem conseguiu nada parecido com a base institucional sólida que Grierson estabeleceu”. (NICHOLS, 2005, p. 119).

²⁴ Todas essas informações foram pesquisadas no banco de dados da Cinemateca Brasileira. Ali estão listados 22 trabalhos realizados por Adhemar de Albuquerque entre as décadas de 1920 e 1930. Os filmes que mais poderiam ter relação com Fortaleza são os sete citados textualmente, pois estamos levando em consideração o título dos filmes e as informações adicionais contidas no próprio banco de dados da Cinemateca. Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>. Acesso em: 8 jul. 2017.

esses títulos, que os interesses quase sempre giravam em torno do registro da hospitalidade do povo cearense e da preocupação em apresentar as riquezas naturais e materiais do lugar.

Apesar de todos esses registros cinematográficos, os filmes de Adhemar de Albuquerque que mais ganharam notoriedade foram os seus dois primeiros trabalhos. Além do já citado filme pioneiro *Temporada maranhense de foot-ball no Ceará*, destacamos sua obra seguinte, *O Juazeiro do Padre Cícero e aspectos do Ceará* (1925). Na referida película, temos a oportunidade de identificar paisagens naturais do interior do estado, bem como observar Padre Cícero aos 80 anos de idade inaugurando sua própria estátua de bronze, em tamanho natural, no Centro de Juazeiro do Norte²⁵.

O Juazeiro do Padre Cícero e aspectos do Ceará ganharia contornos diferenciados dos demais trabalhos de Albuquerque pelo fato de ter sido parcialmente preservado, sobrevivendo ao desgaste do tempo, o que possibilitou usos e ressignificações, sendo retrabalhado como imagens de arquivo em outros filmes. O cineasta Alexandre Wulfes trabalharia com essas imagens realizadas por Adhemar de Albuquerque em seu filme *Padre Cícero: o patriarca de Juazeiro* (1955), inserindo nelas uma narração que associaria a história de Padre Cícero ao nascimento e crescimento da cidade de Juazeiro do Norte. Dentro da experiência da chamada Caravana Farkas — momento importante na história do documentarismo brasileiro²⁶ —, dois filmes também fariam uso dessas imagens: *Visão de Juazeiro* (1970), de Eduardo Escorel, e *Padre Cícero* (1972), de Geraldo Sarno. No caso desse último, a narração do filme de Alexandre Wulfes seria mantida para associar a Juazeiro de 1925 àquela do início da década de 1970. Na época de realização desses filmes, a estátua em tamanho natural, feita em bronze, ganharia a companhia da grandiosa construção da imagem de Padre Cícero inaugurada em 1969 no Horto de Juazeiro. Meize Lucas, em seu

²⁵ “Como estava previsto, o Padre Cícero em bronze foi fixado no centro da mais importante praça de Juazeiro. [...]. Realizada em janeiro de 1925, a inauguração da praça e de sua estátua assumiu uma atmosfera de cerimônia oficial e patriótica. [...]. A estátua de bronze transformou-se em um dos símbolos do progresso da cidade. [...]. Ergue-se a figura do padre virtuoso, juntamente com a imagem do prefeito honesto, do homem caridoso e trabalhador, ou ainda daquele que promoveu o desenvolvimento da cidade.” (LOPES, 2000, p. 368).

²⁶ As décadas de 1960 e 1970 marcaram uma fase muito profícua para o documentarismo brasileiro. Dentro de um espírito de inquietude e disposição para conhecer a realidade social, vários cineastas brasileiros se destacaram na realização de documentários que tinham como temática as desigualdades sociais. Estava em debate a própria representação do povo nos filmes, elaborados dentro de um discurso de viés crítico e representando a opção ideológica de esquerda dos seus realizadores. Filmes como *Aruanda* (1959/60), de Linduarte Noronha, e *Arraial do Cabo* (1960), de Paulo César Saraceni, são marcos precursores importantes para compreender esse cenário, além de terem sido fundamentais para balizar a formação do movimento do Cinema Novo no Brasil. Com o advento do som direto e os consequentes usos das entrevistas, os filmes documentários ganharam ainda mais força, destacando-se especialmente as obras coordenadas por Thomas Farkas, que apenas posteriormente passariam a ser reconhecidos como os filmes da “Caravana Farkas”.

trabalho *Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro* (2012), discute os significados históricos da Caravana Farkas e seus filmes realizados. Analisando alguns trabalhos de Geraldo Sarno, especificamente o curta-metragem *Padre Cícero*, a pesquisadora assevera:

No contraponto com o presente, questiona a modernidade decantada no filme de Wulfes e identifica as marcas de permanência do Padre Cícero. Esse conserva-se como principal símbolo da cidade, não mais como representante do poder político e econômico, mas tão somente religioso. A estátua em tamanho natural dá lugar a outra de grandes dimensões. A sala dos ex-votos, lotada, as velas acesas pelas ruas e as peregrinações mostram a permanência do mito religioso. (2012, p. 302).

As imagens do renomado religioso e político cearense seriam registradas em outras oportunidades pelas lentes de Adhemar de Albuquerque, especialmente aquelas do seu enterro, ocorrido em julho de 1934. Dessa relação próxima, o cinegrafista conheceria Benjamin Abraão, secretário particular de Padre Cícero. Imigrante sírio-libanês que se refugiou no Brasil durante os anos da Primeira Guerra Mundial e comerciante que desenvolveria suas atividades em Recife e algumas cidades próximas, Abraão acabou fixando moradia em Juazeiro do Norte no decorrer dos anos de 1920. A aproximação com os poderes locais e, posteriormente, com Adhemar de Albuquerque fez com que ele desenvolvesse um projeto pessoal que inscreveu de maneira decisiva seu nome na história do cinema brasileiro: filmar *Lampião* e seu grupo de cangaceiros. Adhemar foi o responsável por financiar essa investida de Benjamin Abraão.

Durante alguns anos ele nutriu a vontade de conseguir esses registros. O contato inicial do imigrante com a maior liderança do cangaço brasileiro ocorreu intermediado por Padre Cícero nas oportunas idas de *Lampião* até Juazeiro do Norte, quando este ia pedir as bênçãos do “Padim”. Em 1936, Benjamin Abraão teria finalmente logrado êxito em sua empreitada, conseguindo se aproximar do grupo liderado por Virgulino Ferreira. O material continha muitas fotografias posadas e trechos de filmes em que vimos os cangaceiros na encenação de momentos de combate, preparando seus alimentos, apresentando cuidados com suas vestimentas, fazendo orações e em flagrantes de outros momentos do cotidiano. Ao descobrir a existência dos registros, o Ministério da Justiça do então presidente Getúlio Vargas apreendeu uma cópia. Coube a Adhemar Bezerra de Albuquerque esconder a outra cópia, vendida anos depois para o já citado cineasta Alexandre Wulfes, o qual apresentou parte das imagens em seu filme *Lampião, o rei do cangaço* (1959).

Apesar de a obra de Wulfes apresentar o cangaço de maneira estereotipada, com a utilização de uma narração em voz *over*, moldada na chave do preconceito e das críticas ao movimento, as imagens de Benjamin Abraão²⁷ ganhariam força e divulgação nos anos seguintes. Tema recorrente em vários outros filmes, o cangaço ainda seria alvo de muitas pesquisas e revisões críticas de variada ordem. Já com relação à efetiva participação de Adhemar de Albuquerque nas filmagens de Lampião, esse episódio continuaria sendo objeto de algumas especulações. O empresário cearense chegou inclusive a ser alçado à condição de principal idealizador da proposta de filmar Lampião:

É perfeitamente factível que as atenções de Ademar Bezerra Albuquerque para não perder a oportunidade de realizar o trabalho, através de Benjamim, sejam verdadeiras e incontestáveis. [...]. Procurando imagens do Juazeiro antigo, não encontrei em muitos anos uma só que pudesse ser referida ao “fotógrafo” Benjamim. E olhe que ele tinha tudo para fazê-lo, pois no período em que foi secretário do Pe. Cícero, Juazeiro se viu descoberto por uma quantidade enorme de visitantes ilustrados e o dia-a-dia da casa do padre era muito favorável a isto. (CASIMIRO, 2011).

Sem pretender entrar nos detalhes e méritos dessa questão, consideramos que o comentário acima reforça ainda mais o protagonismo de Adhemar de Albuquerque nos episódios que marcaram o início do cinema realizado no estado do Ceará. A consolidação da ABA Film como a principal empresa do ramo fotográfico de Fortaleza seria proporcional ao sucesso do seu fundador. Além disso, para além da condução do empreendimento familiar, parte dos seus filhos se engajaria no gosto pela fotografia, seguindo e abraçando essa atividade profissional. Um deles foi Chico Albuquerque, considerado um dos nomes de destaque da fotografia brasileira do século XX. Ele desenvolveria seus primeiros trabalhos como cinegrafista e fotógrafo acompanhando seu pai durante algumas filmagens pelo interior do Ceará ao longo dos anos de 1930. Depois integrou a equipe técnica do filme que Orson Welles rodou no Brasil²⁸, seu “clássico inacabado” *It’s all true* (1942/1993).

²⁷ Benjamin Abraão foi assassinado nos sertões nordestinos em maio de 1938, por razões nunca plenamente reveladas. Sobre o assunto, ver: Holanda, 2000. Pouco mais de dois meses depois, Lampião e parte do seu bando seriam mortos na famosa emboscada da Fazenda Angicos, interior do estado do Sergipe. *Memórias do cangaço* (1965), de Paulo Gil Soares, *A musa do cangaço* (1981), de José Umberto Dias, *O baile perfumado* (1997), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, *Corisco e Dadá* (1997), de Rosemberg Cariry e *Os últimos cangaceiros* (2012), de Wolney Oliveira, são apenas alguns exemplos de filmes que utilizaram as cenas originais realizadas por Benjamin Abraão. Sobre o assunto, ver: Vieira, 2010.

²⁸ Resultado da parceria local estabelecida entre a produtora estrangeira e a ABA Film, Chico Albuquerque assinaria o *still* do episódio rodado no Ceará: “O filho do fundador da ABA Film, o fotógrafo Antônio Albuquerque recorda: ‘nós cooperamos com ele, aqui, fazendo a parte fotográfica do filme e ajudando nos contatos’. Ele fala naturalmente de “foto fixa” (*still*), mas a empresa cedeu também a Welles uma câmera filmadora portátil, perdida no mar, durante os trabalhos. Oficialmente, o nome de Chico Albuquerque, irmão

A presença de Welles filmando a comunidade de pescadores no porto do Mucuripe em Fortaleza foi um dos mais curiosos episódios envolvendo o cinema realizado no estado. O jovem realizador, que na época contava com apenas 27 anos, tinha acabado de alcançar reconhecimento após o sucesso de *Cidadão Kane* (1941), e havia sido escalado pela sua produtora para realizar um filme em episódios na América Latina. Em tempos de Segunda Guerra Mundial, esse projeto se encaixava na chamada Política de Boa Vizinhança desenvolvida pelo governo estadunidense de Roosevelt, na tentativa de se aproximar dos países latino-americanos. No projeto original, o filme teria quatro episódios e seria denominado *Pan-America*. Após algumas modificações, iniciaram-se as filmagens de um episódio no México, que num primeiro momento chegou a ser conduzido pelo cineasta Norman Foster, outro realizado por Welles durante o carnaval no Rio de Janeiro e um terceiro que seria no Ceará.

Orson Welles pretendia reconstituir a saga dos quatro jangadeiros cearenses que, no final de 1941, teriam percorrido milhares de quilômetros até a capital federal com o intuito de entregar uma pauta de reivindicações sobre melhorias de vida e condições de trabalho para o então presidente Getúlio Vargas. A proposta era que os jangadeiros interpretassem eles mesmos, refazendo momentos pontuais do percurso até serem recebidos no Rio de Janeiro. Uma tragédia dificultou a finalização do projeto: Jacaré, líder do grupo, morreu afogado na Baía de Guanabara enquanto realizava as gravações. Welles ainda permaneceu alguns meses tentando dar seguimento: “A fé que tenho nesse filme chega às raias do fanatismo e você pode crer que, se *It’s all true* for parar no esquecimento, eu acabo indo junto”. (WELLES *apud* HOLANDA, 2001, p. 145). Mas o fato é que *It’s all true* acabou mesmo sendo abandonado, ganhando uma montagem definitiva apenas em 1993, e já sem contar com Orson Welles no comando.²⁹

A “descoberta do Ceará” enquanto possibilidade de garantia de registros audiovisuais ainda seria, durante muito tempo, mérito dessas equipes cinematográficas vindas

de Antônio, entraria na ficha técnica de *It’s all true*, na condição de fotógrafo de *still*. Essa experiência seria fundamental na formação de Chico, mais tarde famoso retratista e pioneiro da foto publicitária no Brasil”. (HOLANDA, 2001, p. 111).

²⁹ Orson Welles faleceu em 1985. A montagem de 46 minutos de *Four men in the raft* foi conduzida por Richard Wilson, assistente de Welles nas filmagens, contando com a participação dos críticos Bill Krohn e Myron Meisel. O episódio filmado no Ceará fecharia a versão posterior de *It’s all true* (1993), documentário que relata a saga de Welles no Brasil e que contaria, ainda, com um primeiro segmento intitulado *Bonito*, realizado no México por Norman Foster, bem como reuniu trechos de outro episódio sobre o carnaval no Rio de Janeiro, mostrando e descrevendo os seus bastidores. Sobre o período em que Orson Welles esteve no Ceará, ver Holanda, 2001. Já sobre uma visão de conjunto acerca do projeto *It’s all true* e os seus desdobramentos até depois da morte de Orson Welles, ver Santos (2015).

de nacionalidades variadas ou, especialmente, de outras regiões do país. Nesse sentido, as tentativas de realização de cinema no Ceará ainda seriam bem diminutas nas primeiras décadas de trajetória do cinema local. Em alguns momentos específicos, a hegemonia de produção de outros estados ficaria bastante latente. Se nos detivermos, por exemplo, na produção de filmes de ficção realizados por estúdios brasileiros durante as décadas de 1930 e 1940, o cinema no país seria quase exclusivamente carioca, destacando-se as realizações controladas pelos estúdios Cinédia, Brasil Vita Filmes e Atlântida.

Mesmo os chamados ciclos regionais que despontaram nos anos 1920 — como foi o caso, principalmente, de Cataguases e Recife — não conseguiram manter suas atividades nas décadas seguintes. Humberto Mauro, maior expoente do cinema nacional, realizou filmes tanto para a Cinédia, caso de *Ganga bruta* (1933), como para a Brasil Vita Filmes, no caso de *Favela dos meus amores* (1935) e *Argila* (1940).³⁰ Uma das poucas produtoras paulistas que atuaram no cinema brasileiro entre os anos de 1930 e 1940³¹ foi a Companhia Americana de Filmes. A mesma teria uma atuação fracassada — apenas um filme de longa-metragem foi finalizado, mesmo assim contando com a parceria da Cinédia. O filme seria intitulado *Eterna esperança* (1939), dirigido por Leo Marten e contando com locações no interior do estado do Ceará. A película conta a história de uma norte-americana que, sobrevoando os sertões nordestinos, é obrigada a pousar por conta de uma pane na aeronave. Na caatinga³² acaba conhecendo um vaqueiro com quem vive um caso de amor impossível. Inaugurava-se, naquele momento — alguns anos antes da chegada da equipe de Orson Welles — uma história do Ceará sendo utilizado como cenário, dando sustentação e condições para a realização de outros filmes³³.

³⁰ Humberto Mauro (1897-1983) é um dos nomes mais importantes da história do cinema brasileiro. No decorrer dos anos de 1930, se tornaria funcionário do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE). Nesse período tivemos um grande predomínio de filmes documentais realizados em sua cinematografia. Seu último longa-metragem de ficção foi *Canto da saudade* (1952), mas ele continuaria dirigindo muitos documentários e curtas-metragens, até encerrar sua carreira com o filme *Carro de bois* (1974). Várias pesquisas sobre a sua obra já foram desenvolvidas. Dentre elas ver: Gomes (1974), Schvarzman (2004) e Morettin (2013).

³¹ Outra exceção foi uma produtora criada no início dos anos 1930 em São Paulo por Alberto Byington Júnior, a São Paulo Sonofilm, num primeiro momento especializada em conteúdo de atualidades/cinejornais. Mas a partir de 1936, a produtora transferiu-se para o Rio de Janeiro, passando a se chamar Sonofilms, agora já responsável também pela realização de vários filmes nacionais com narrativas ficcionais.

³² Segundo informações da Cinemateca Brasileira, as locações concentraram-se no município de Irauçuba, região norte do estado. No entanto, na época das filmagens de *Eterna esperança*, Irauçuba era um distrito da cidade de Itapagé, possuindo ainda o antigo nome de São Francisco. Apesar de não estar geograficamente situado no sertão cearense, Irauçuba possui um clima seco, predominando a vegetação da caatinga em boa parte do ano.

³³ Vejamos o exemplo do filme *A morte comanda o cangaço* (1960), dirigido por Carlos Coimbra. Boa parte da película seria rodada no sertão central cearense, na cidade de Quixadá. Responsável pela idealização e condução do projeto, a atriz Aurora Duarte seria também a protagonista feminina do filme, importante

A Fortaleza litorânea também seria buscada pelas lentes das câmeras de cinema dos primeiros realizadores. Ainda antes da marcante experiência de Orson Welles com os jangadeiros cearenses, Adhemar de Albuquerque realizaria *Jangada dos verdes mares* (1935). Pouco sabemos a respeito dessa obra, apenas que ela foi exibida em alguns cinemas do Rio de Janeiro e de São Paulo entre 1935 e 1936 (BERNARDET, 1979; LEITE, 1995). Mas os “verdes mares” de Fortaleza chamariam a atenção especialmente dos realizadores de outros estados e países. Nos anos 1940, o fotógrafo Ruy Santos³⁴ assinou a direção do curta-metragem *A jangada voltou só* (1941), realizado a partir da música com título homônimo de Dorival Caymmi. Alguns anos depois, o ator Raul Roulien³⁵ rodaria um filme inacabado intitulado *Jangada* (1947): “[...] longa ficcional, ainda inconcluso, perdeu-se num incêndio. Resgatava algo da história do herói abolicionista Dragão do Mar, em meio a uma trama romântica” (HOLANDA, 2012, p. 40).

Outro destacado cineasta estrangeiro também utilizaria a capital cearense como uma de suas locações. Na realização do longa-metragem *Os bandeirantes* (1960), Marcel Camus³⁶ desenvolveu uma trama que começa na região da Amazônia, onde um alemão rouba, no garimpo, um diamante encontrado por um francês. A partir daí se inicia uma perseguição que atravessa o Norte-Nordeste brasileiro até ser concluída na Brasília recém-construída. Entre os muitos registros de paisagens e modelos de tipos humanos que buscavam representar

exemplar do gênero de aventura que envolve cangaço, amores, crimes e vingança nos sertões nordestinos. Posteriormente, a cidade de Quixadá acabou recebendo o apelido, entre os seus moradores, de a “Hollywood dos sertões”, após o pioneirismo das filmagens, na região, de *A morte comanda o cangaço*. A referência faz alusão a algumas produções cinematográficas realizadas na cidade: *Dôra Doralina* (1982), de Perry Sales; *O cangaceiro trapalhão* (1983), de Daniel Filho; *Luzia Homem* (1988), de Fábio Barreto; *Corisco e Dadá* (1996), *Lua cambará: nas escadarias do palácio* (2002), *Cine Tapuia* (2006) e *Siri-Ará* (2008), todos de Rosenberg Cariry; *Villa Lobos* (2000), de Zelito Viana; *O caminho das nuvens* (2003), de Vicente Amorim, *O Auto da Camisinha* (2009), de Clébio Viriato Ribeiro, *Área Q* (2010), de Gerson Sanginitto; e *Cine Holiúdy* (2012), de Halder Gomes, são apenas alguns exemplos. Sobre o assunto, ver: Ribeiro (2014).

³⁴ Ruy Santos (1916-1989) foi diretor e fotógrafo. Iniciou muito jovem suas atividades como assistente de câmera de Edgar Moura, na realização do clássico nacional *Limite* (1930), de Mário Peixoto. Trabalhou na Cinédia, foi diretor de fotografia em vários filmes e assinou a direção de tantos outros, dentre eles o curta-metragem rodado no Ceará em 1941. Durante a ditadura de Getúlio Vargas (1937-1945) desenvolveu, clandestinamente, militância no Partido Comunista Brasileiro, ao mesmo tempo em que trabalhava para o governo no Departamento de Imprensa e Propaganda. Nessa época, fundou — junto com Oscar Niemeyer e outros militantes — a Liberdade Filmes.

³⁵ Raul Roulien (1905-2000) foi ator, cantor e diretor. Atuou tanto no teatro como no cinema. Chegou a trabalhar em vários filmes em Hollywood durante a primeira metade dos anos 1930. De volta ao Brasil, dirigiu os filmes *O grito da mocidade* (1937) e *Aves sem ninho* (1939). O inacabado *Jangada* seria o seu terceiro longa-metragem.

³⁶ Marcel Camus (1912-1982) ficaria mais conhecido pela realização de *Orfeu do carnaval* (1958), produção francesa filmada no Rio de Janeiro que recebeu no exterior o título de *Orfeu negro*. Essa película ganharia inúmeros prêmios, dentre eles a Palma de Ouro em Cannes e o Oscar de melhor filme estrangeiro. *Os bandeirantes*, além de outra obra de Camus rodado no Brasil, *Otália na Bahia* (1975), não tiveram a mesma sorte, sendo recebidos com bastante frieza por público e crítica especializada.

cada região, os estrangeiros se estabeleceram no Ceará entre as romarias da cidade de Canindé e no contato com os jangadeiros em Fortaleza. Trata-se de uma obra cercada de estereótipos, que mostravam “de um Brasil selvagem, sensual e pré-capitalista” (AMÂNCIO, 2000, p. 255).

Essa ótica de representação pautada na estereotipia dominou a maior parte da produção cinematográfica realizada no Ceará. A reprodução de certos gestos e discursos ficaria patente em abordagens que a fortaleceriam. Segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior, o discurso da estereotipia “[...] é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrítica, é fruto de uma voz segura e autossuficiente que se arroga o direito de dizer o que é o outro em poucas palavras” (2011, p. 30). Nesse contexto, as representações da cidade de Fortaleza estiveram focadas prioritariamente nesse litoral idílico, tendo nos pescadores e jangadeiros seus protagonistas — isso quando as imagens da cidade eram de fato apresentadas. São raros os exemplos de obras cinematográficas anteriores aos anos de 1990 que se apropriaram e tematizaram Fortaleza em seu cenário urbano. E, mesmo quando isso ocorria, o estereótipo continuaria dando as cartas, senão vejamos o exemplo do filme *O homem de papel: volúpia do desejo* (1976), longa-metragem encomendado e financiado pelo grupo empresarial cearense Edson Queiroz.

A direção de *O homem de papel* coube a Carlos Coimbra, mesmo diretor de *A morte comanda o cangaço*. Trata-se de um *thriller* policial com pretensões voltadas para o mercado cinematográfico e a promoção do turismo na capital. No enredo, um frustrado repórter policial julga ter finalmente encontrado a chance da sua vida, ao tentar desbaratar uma rede criminosa de contrabandistas. Perseguições, sedução e muitos tiros incrementam os elementos da trama, que a todo o momento tenta incorporar elementos da cultura local: “Assistimos a pescadores, rodas folclóricas, músicas-tema sobre a grandeza regional, e *O Homem de Papel* transforma-se num policial solar, com praias e dunas que via de regra surgem como elementos centrais da ação” (ORMOND, 2005). A cidade surge, então, solapada por um roteiro policial clichê, envolvida por paisagens e personagens que pretendem destacar especialmente o exotismo do lugar.

Mesmo dando prosseguimento a uma linha similar, no que diz respeito ao investimento do registro de nossas singularidades calcado no discurso da estereotipia, o acervo cinematográfico mais antigo da cidade de Fortaleza está mesmo concentrado no campo das obras de não ficção. Além das primeiras incursões de Adhemar de Albuquerque e da

realização, desde cedo, de filmes institucionais por parte de empresas³⁷ e órgãos governamentais locais, tivemos a presença de alguns cinejornais de expressão nacional que filmaram Fortaleza. O *Cine Jornal Brasileiro* (1937-1946) – CJB — vinculado ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo varguista — é um exemplo disso. Além de alguns registros predominantes, como visitas de ministros e marchas militares, tivemos o já citado curta-metragem *A jangada é uma só* como uma edição especial do CJB: “[...] o documentário de Ruy Santos, antes identificado com o título *A jangada voltou só* no acervo da Cinemateca, era, na verdade, um dos números especiais do CJB – Cine Jornal Brasileiro” (SOUZA, 2003, p. 48).

Outros cinejornais de destacada produção no cenário nacional e que possuem registros de Fortaleza são: *Cine Jornal Informativo* e o *Brasil Hoje* — produzidos pela Agência Nacional do Rio de Janeiro (depois Brasília) —, que na prática continuariam as atividades do CJB; *Bandeirante na Tela*, noticiário semanal vinculado à sucursal da Agência Nacional de São Paulo; *Notícias da Semana*, o longevo cinejornal produzido pela Empresa Atlântida; *Canal 100*, fundado inicialmente com o nome de Líder Cinematográfica e que teria sua atuação mais reconhecida pelas filmagens e desenvolvimento de crônicas de partidas de futebol. Além deles, há alguns registros fílmicos de Fortaleza numa série intitulada *Veja o Brasil*, coordenada pelo escritor e folclorista Alceu Maynard de Araújo. Esta foi realizada entre os anos de 1947 a 1959, e seus capítulos foram veiculados pela extinta TV Tupi³⁸.

Paulo Emílio Salles Gomes (1977) afirmou que dentro da produção de cinejornais brasileiros existiram duas vertentes temáticas: os “rituais do poder”, que envolveriam visitas oficiais e outras ações de presidentes e ministros da República, paradas militares, além de datas oficiais e comemorações do calendário brasileiro; e o “berço esplêndido”, prevalecendo paisagens naturais, traços da história e cultura brasileira, importantes construções e o conseqüente crescimento do país. Geralmente, esse material era desenvolvido a partir de um

³⁷ Aqui destacamos a experiência desenvolvida pela companhia norte-americana S.C. Johnson & Son, empresa especializada na produção de vários derivados da cera de carnaúba. Em 1º de novembro de 1935, a expedição — chamada de “Operação Carnaúba” — chegou ao Ceará, percorrendo a região a bordo de um bimotor anfíbio, e realizando um levantamento sobre as potencialidades da árvore em território cearense. O presidente da companhia, Herbert F. Johnson Jr., comandou pessoalmente a visita ao Ceará, realizando vários pequenos filmes que seriam utilizados em registro e estudos da sua pesquisa.

³⁸ Foram realizados 93 filmes em 16 mm nesta coleção. Durante um tempo, ficaram na responsabilidade da Prefeitura de São Paulo, que os doaria, posteriormente, para a Cinemateca Brasileira. Em 2007 teve parte do seu material restaurado: “Muitos originais deterioraram-se antes de haver recursos para sua duplicação. As dezenas de materiais ainda existentes se encontram em diferentes estágios de conservação e provavelmente nem todos poderão ser duplicados (integral ou parcialmente). Sua relevância para o folclore e a cultura popular foi motivo determinante para sua inclusão nos projetos selecionados”. (E-PIPOCA, 2007).

viés propagandista, exaltando o progresso da nação e os valores do povo brasileiro. O litoral cearense, com suas belas praias e o trabalho incessante dos seus pescadores, continuaria sendo um dos temas mais recorrentemente registrados. O *Cine Jornal Informativo*, em sua edição do ano de 1951, volume 2, número 43, apresenta um trecho intitulado “Estado do Ceará: o labor intenso dos pescadores nas praias de Fortaleza”. Eis o conteúdo da narração:

Perto do Porto de Mucuripe os pescadores cearenses entregam-se à faina diária. Esse labor começa tão logo surge o dia e vai até as últimas horas da tarde. As jangadas saem e voltam, trazendo o pescado que dá o pão de cada dia aos pescadores e que alimenta grande parte da população de Fortaleza. Quando regressam do alto mar, entregam-se os pescadores a divisão do pescado. A tripulação de uma jangada é composta em média por quatro homens que ganham assim o suficiente para vencer a vida. A pesca é farta e jamais o barco volta sem o necessário para compensar o esforço despendido pelos bravos pescadores das lindas praias de Fortaleza. (CINE JORNAL INFORMATIVO, 1951).

As ações dos quatro jangadeiros cearenses que foram até o Rio de Janeiro entregar uma pauta de reivindicações ao presidente no início dos anos 1940 continuaria causando impacto nesse segundo governo de Getúlio Vargas (1951-54). Além do registro mencionado acima, temos outros filmes de cinejornais oficiais da primeira metade da década de 1950 que fazem menção aos jangadeiros e à sua luta diária. Uma segunda incursão, liderada por Jerônimo em 1951³⁹, seria acompanhada pelo mesmo cinejornal governista com a reportagem intitulada: “Chegam ao Rio cinco jangadeiros do Nordeste”. Apesar de acompanharmos uma reivindicação de resistência popular, o tom do registro é totalmente apaziguador, enaltecendo a bravura dos jangadeiros e a receptividade do povo carioca: “Em meio ao povo que os envolve, os cinco jangadeiros da jangada Nossa Senhora da Assunção são vivamente felicitados e abraçados. E vivem instantes de emoção e intenso júbilo” (CINE JORNAL INFORMATIVO, 1951).

Em meio a muitos outros registros que tiveram o drama do flagelo da seca como temática prioritária, uma edição especial, sem número, do *Cine Jornal Informativo* nos chama atenção. Sob o título de “Amparo aos flagelados: o trabalho da Legião Brasileira de Assistência em prol das vítimas da seca, no estado do Ceará”, a narração e as imagens

³⁹ Berenice Abreu relata esta saga dos jangadeiros cearenses — inclusive descrevendo passagens sobre as filmagens realizadas por Orson Welles no Brasil — em seu livro intitulado *Jangadeiros: uma corajosa jornada em busca de direitos no Estado Novo*. Sobre essa segunda incursão ao Rio de Janeiro, ela comenta: “Jerônimo, o príncipe dos jangadeiros cearenses, tomou tanto gosto pelo mar e pelos *raids* que ainda realizou mais dois, em 1951 e 1958. Foi só o presidente Getúlio Vargas subir ao poder novamente que ele arrumou sua jangada, a Nossa Senhora de Assunção, chamou os amigos Tatá e Manuel Preto, acrescentou Mané Frade e João Batista, e partiu novamente rumo à Guanabara, para, mais uma vez, apelar ao presidente o apoio à sua categoria, pelos mesmos motivos de 1941” (2012, p. 267).

contidas no início do material apresentam a capital cearense: “Aspectos de Fortaleza, capital do estado do Ceará: bem edificada, com excelentes jardins, muito limpa, Fortaleza é das mais prósperas e avançadas cidades do Norte do país”. O filme segue a tendência do que Salles Gomes intitulou de “berço esplêndido”, exprimindo as qualidades e potencialidades de crescimento da capital cearense. As imagens que ilustram o texto são um tanto imponentes, sendo utilizadas vistas aéreas onde podemos identificar praças, prédios e o mar. Em uma rápida passagem, a câmera se posiciona em *contra-plongée*, filmando de baixo para cima, apresentando a Coluna da Hora, na Praça do Ferreira, em condição portentosa.

A Fortaleza do mar, das jangadas e dos pescadores seria destacadamente o assunto mais recorrente na história do cinema cearense até meados dos anos 1980. Mesmo em épocas de escassas produções, continuaremos vendo o tema sendo revisitado. Firmino Holanda (1987) aponta a existência de um filme inacabado de 1964, dirigido por Tavares da Silva, e um projeto finalizado em Super-8 chamado *Um dia na vida do jangadeiro* (s/d), de Luís Sólton. Também realizado em Super-8, o curta-metragem *Jangada de ir e vir* (1983), de Marcos Vale, seria reconhecido com premiações em alguns festivais. O assunto ainda despertou o interesse do cineasta fluminense Roland Henze, que filmaria, em Fortaleza, *A jangada* (1973). Anos depois, Rogério Sganzerla utilizaria imagens desta obra, além de registros de cinejornais dos anos 1940, para realizar seu curta-metragem intitulado *Brasil* (1981).

Esse apanhado geral do tema comporta apenas as películas filmadas em Fortaleza. O número de trabalhos que utilizaria outras localidades do litoral cearense com temática semelhante seria ainda maior, processo intensificado nas últimas décadas e ainda em curso⁴⁰. Isso ocorre especialmente pela dificuldade de Fortaleza oferecer o que os cineastas mais procuram: o cenário paradisíaco, a atividade pesqueira artesanal, além da labuta diária dos pescadores, com suas jangadas compondo a paisagem do lugar. Isso foi o que buscou a quase totalidade dos filmes com essa temática realizados até os anos 1970. O processo de urbanização intenso vivido na orla da capital cearense, com a construção de enormes arranha-céus em uma área voltada para atender à rede de turismo, acabou por descaracterizar os antigos espaços daquela tradição pesqueira, acarretando uma verdadeira “migração” das

⁴⁰ Muitos filmes com a temática dos jangadeiros e seu trabalho artesanal seriam realizados, prioritariamente, no litoral leste do Ceará, como *Canoa Quebrada* (1979), de Carlos Armando Cermelli, *Canoa veloz* (2005), de Tibico Brasil, *Uma pescadora rara no litoral do Ceará* (2006), de Sidnéia Luzia e Valdo Siqueira, dentre outros. O litoral norte cearense seria o cenário de dois filmes realizados por Alexandre Veras: o documentário *As vilas volantes – o verbo contra o vento* (2005) e a ficção *Linz – quando todos os acidentes acontecem* (2013).

locações dos filmes para outros espaços do litoral. Realizar filmes em Fortaleza com essa temática continuaria sendo possível, mas com novos propósitos.

A região da Praia de Iracema já começou o seu processo de urbanização a partir dos anos 1940, com a mudança do Porto de Fortaleza, que se localizava naquelas proximidades, para a enseada do Mucuripe. As grandes transformações na Praia do Meireles se intensificaram a partir da década de 1960, especialmente na construção da atual Avenida Beira-Mar (1963) e a posterior estruturação do seu calçadão e polos de lazer. A verticalização se consolidou juntamente com um processo atroz de especulação imobiliária. O crescimento naquele território veio praticamente sem pedir licença, ignorando as pessoas que ali residiam e sem respeito ao meio natural, haja vista que praticamente não tivemos mecanismo de controle pelo poder público para impedir os referidos abusos. O ex-prefeito de Fortaleza Evandro Aires de Moura, que esteve à frente da administração municipal entre 1975 a 1978, comentou o assunto duas décadas após deixar entregar a gestão da cidade:

Quando prefeito, e sentindo que começava o ‘*poll*’ imobiliário à Beira-Mar, baixei um decreto estabelecendo a distância de 20m entre um edifício e outro, a fim de preservar a circulação dos ventos marinhos em direção à cidade. Infelizmente, esse decreto veio a ser revogado na administração posterior e hoje é como estamos vendo (*apud* GIRÃO, 1998, p. 151).

Ampliando nosso campo de análise, o que podemos afirmar é que o processo de crescimento de Fortaleza se mostraria como um todo bastante vertiginoso. A população da cidade em 1960 era de 514.818 habitantes. No Censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 2010 esse número saltou para 2.447.409 habitantes, quase quintuplicando seu tamanho nesses cinquenta anos. Esse é um dado bem maior que a média nacional e um dos mais expressivos entre as grandes cidades brasileiras. Isso não ocorreu apenas em índices demográficos. Toda a estrutura urbana ganharia complexidade, aumentando, por exemplo, a desigualdade social, a concentração de renda, os índices de criminalidade e os problemas com relação ao trânsito.

Em termos de região Nordeste, Fortaleza também pode ser considerada uma cidade relativamente nova. Na ausência de um passado colonial influente, e sendo pouco representativa economicamente até a segunda metade do século XIX, a capital cearense foi dinamizando seus serviços e conhecendo seu primeiro grande florescimento cultural apenas na transição para o século XX. A ampliação do território, com a criação de novos bairros e o desenvolvimento de maior infraestrutura, se daria nas décadas subsequentes. O processo de

urbanização acelerado que a cidade vivenciou foi proporcional ao pouco planejamento, resultando numa ordenação desatinada. A modernização a passos largos, contrastando com essa dessimetria, gerou inquietação, fazendo com que essas mudanças pudessem convocar seus moradores para maior reflexão.

Félix Guattari, em sua obra intitulada *Caosmose: um novo paradigma estético*, refletindo sobre as possibilidades de interação da arquitetura das grandes cidades e suas interferências na própria sensibilidade corpórea dos indivíduos que nela residem, afirmou:

Quer tenhamos consciência ou não, o espaço construído nos interpela de diferentes pontos de vista: estilístico, histórico, funcional, afetivo... Os edifícios e construções de todos os tipos são máquinas enunciadoras. Elas produzem uma subjetivação parcial que se aglomera com outros agenciamentos de subjetivação. [...]. O alcance dos espaços construídos vai então bem além de suas estruturas visíveis e funcionais. São essencialmente máquinas, máquinas de sentido, de sensação, [...] que podem trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quanto de uma ressingularização libertadora da subjetividade individual e coletiva. (GUATTARI, 2012, p. 140).

Intuímos, portanto, que essas mudanças estruturais da cidade de Fortaleza, em constante desenvolvimento, carregaram consigo novas produções de sentidos e sensações para os seus habitantes, tendo especialmente forte impacto no campo das artes e da cultura em geral. Seja na esfera individual ou no âmbito coletivo, aos poucos os artistas começaram a refletir mais sobre a cidade em suas múltiplas tessituras. Esse processo de tentar entender o que nos cerca e de intervir sobre esse real é inerente à própria trajetória do cinema. É um processo de reconhecimento da sua posição no mundo e que almeja dar uma resposta para essa realidade, na criação de um universo de representações em práticas e discursos. Desenvolver formas de se apoderar das novas e desafiadoras realidades pautou muitos debates e anseios da classe artística que produziu suas obras em Fortaleza e no estado do Ceará. Na esteira das transformações conhecidas pela capital cearense, bem como das ações empreendidas pela comunidade dos sujeitos envolvidos com o cinema, conduziremos a reflexão do próximo tópico deste capítulo.

2.2 Mapas de criação e cinefilia

“Olho o mapa da cidade / Como quem examinasse / A anatomia de um corpo... / (É nem que fosse meu corpo! / Sinto uma dor esquisita / Das ruas de Porto Alegre / Onde jamais passarei... / Há tanta esquina esquisita / Tanta nuança de paredes / Há tanta moça bonita / Nas ruas que não andei / (E há uma rua encantada que nem em sonhos sonhei...) / Quando eu for, um dia desses / Poeira ou folha levada / No vento da madrugada / Serei um pouco do nada / Invisível, delicioso / Que faz com que o teu ar / Pareça mais um olhar / Suave mistério amoroso / Cidade de meu andar / (Deste já tão longo andar!) / E talvez de meu repouso...” (QUINTANA, 2012, p.128).

Vários cinéfilos cearenses se organizaram desde muito cedo para assistir a filmes juntos, socializar as experiências e os efeitos que o cinema podem proporcionar, conversar e refletir sobre temáticas levantadas, problematizar narrativas, debater caminhos éticos e estéticos assumidos pelos cineastas. Depois dos primeiros lampejos de produção aqui apresentados, esses apaixonados pelo cinema foram buscar nos espaços de cinefilia condições necessárias que contribuíssem para impulsionar, ou pelo menos tentar estimular, essa ainda incipiente produção. Em Fortaleza, a partir da atuação de grupos pioneiros, como a Sociedade Cearense de Fotografia e Cinema (SCFC) e o Clube de Cinema de Fortaleza (CCF), muitas ações foram desenvolvidas também para a formação de alguns cineastas, bem como para fazer fluir uma cultura cinematográfica capaz de alavancar as desejadas produções locais.

Uma instituição denominada Sociedade Cearense de Fotografia e Cinema ganharia destaque na história do audiovisual cearense. Criada em 1939, a referida entidade promoveria durante quase trinta anos de exhibições de filmes independentemente do circuito comercial, exposições de fotografias, palestras e encontros para trocas de ideias que se

relacionassem com o universo das imagens, além de atividades recreativas diversas. Dessa iniciativa despontariam algumas realizações cinematográficas. Segundo afirmação do pesquisador Ary Bezerra Leite,

A mais efetiva realização da sociedade fica expressa em produções fílmicas, com destaque para o filme silencioso *Caminhos sem fim* (1944), em 8 mm, dirigido por Heitor Costa Lima e fotografado por José Maria Porto; a iniciativa inacabada do documentário sobre Antônio Bandeira, em 16 mm, a cargo de João Maria Siqueira; as realizações de Nelson Moura, *Canindé* (1952), nossa primeira película sonorizada, realizada durante os festejos religiosos de S. Francisco de Canindé, os documentários *Vaquejada* e *Iguatu* (1954); e a iniciativa documental do artista plástico Anquises Ipirajá sobre o Carnaval Cearense (1953). (2011, p. 249).

Alguns dos nomes citados no texto acima atuaram na cena cultural de Fortaleza nas décadas de 1940 e 1950 — intelectuais que produziram e debateram questões em variadas linguagens artísticas. Destacamos as atividades desenvolvidas pela Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), criada oficialmente em 1944 e principal responsável pelas primeiras edições do Salão de Abril, e a efetuação do Grupo Clã, que desenvolveu, a partir de 1946, um pensamento acerca da literatura e produziu uma importante revista de reflexão e produção cultural com título homônimo. Essa efervescência cultural na Fortaleza do pós-Segunda Guerra Mundial demonstra que estava em curso o aperfeiçoamento das reflexões acerca das manifestações artísticas e da própria cidade enquanto lugar de arte. A SCFC, a SCAP e o Grupo Clã representaram aquele novo cenário.

Mais um espaço inaugurado no centro da cidade, o Clube de Cinema de Fortaleza, seria oficializado no final de 1948, passando a exercer, a partir do ano seguinte, uma trajetória marcante na história do cineclubismo brasileiro⁴¹. A sessão de abertura do Clube de Cinema contou com a exibição da já citada película *Caminhos sem fim*, de Heitor Costa Lima. Este foi considerado o primeiro filme de produção e iniciativa cearense que utilizou de uma narrativa ficcional e contou com a presença de atores. Apesar de retratar a seca, as locações de *Caminhos sem fim* seriam as dunas das praias de Fortaleza, as quais serviram para simular um sertão ermo e desolador: “[...] o filme mostra a vida de um casal que foge da região onde mora

⁴¹ O Clube de Cinema foi criado por Aderbal Freire, Antônio Girão Barroso, Aluísio Medeiros, Heitor Costa Lima, João Maria Siqueira e Darcy Costa, sendo o último seu primeiro presidente. Outro nome que transitou e participou ativamente de todas essas manifestações culturais mencionadas foi o de Antônio Girão Barroso. Assumindo a presidência da SCAP em 1947, foi participante do grupo, redator dos textos de cinema da *Revista Clã* e um dos principais participantes do clube de cinema. Ary Bezerra Leite afirmou: “O Clube de Cinema de Fortaleza foi oficialmente instalado em 29 de agosto de 1949. Nos dados que nos parecem geralmente aceitos, os primeiros cineclubes brasileiros, pela ordem, teriam sido criados em São Paulo, Porto Alegre, Fortaleza, Rio de Janeiro e Belo Horizonte”. (2011, p. 359).

com seu filho. Eles vão morrendo no meio do caminho, onde fica só o filho perdido e entregue ao seu destino trágico”⁴².

As atividades da SCFC continuariam existindo por mais algumas décadas, sendo um espaço que acabou servindo para estimular uma produção audiovisual que ainda dava os seus primeiros passos no estado. Já o CCF desenvolveu, no início dos anos 1960, uma parceria com a Empresa Severiano Ribeiro, promovendo as sessões especiais dos chamados filmes de arte. Isso garantiu a exibição de vários clássicos da história do cinema e de uma boa quantidade de filmes que normalmente não teriam espaço nas salas comerciais. Com a criação do Cinema de Arte Universitário (CAU) em 1971, posteriormente batizado de Casa Amarela, mais um espaço de exibição e encontros de cinema passou a funcionar na cidade⁴³.

Essa formação de certa cultura cinematográfica em Fortaleza foi muito importante para pensar a nascente produção audiovisual. Mesmo que ela não tenha surgido de uma forma automática, agregar pessoas com interesses em comum contribuiu para impulsionar a formação de grupos de realização. Nesse sentido, a dinâmica da produção cinematográfica que passou a se desenvolver na cidade também estava intrinsecamente relacionada à atuação da SCFC, do CCF, do CAU, dos primeiros festivais e mostras de filmes, enfim, de todas essas possibilidades de encontro⁴⁴.

Ainda antes da popularização do formato Super-8, a produção cinematográfica cearense continuou escassa. Nos registros dos anos 1960, destacou-se um trabalho de João Maria Siqueira, o filme *Rede de dormir* (1965). Documentário narrado em caráter etnográfico sobre esse traço da cultura ameríndia, a obra foi conduzida por esse diretor, que tem sua trajetória ainda bem pouco conhecida. João Maria Siqueira foi pintor retratista e atuou muito próximo das ações capitaneadas pela SCAP. Aproximando-se posteriormente da SCFC, desenvolveu um projeto de um documentário intitulado *O colecionador de crepúsculos*, sobre a vida do pintor Antônio Bandeira. O filme chegou a ser realizado, mas as cópias acabaram perdidas durante algumas décadas, sendo encontradas apenas recentemente:

⁴² Comentário extraído do vídeo *O Ceará em película* (2011), entrevista com Firmino Holanda, realizado por Luanna Saraiva e Felipe Teixeira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ccgrfI4A7_I>. Acesso em: 18 fev. 2018.

⁴³ Adiante comentaremos mais detidamente a atuação da Casa Amarela.

⁴⁴ Sobre o Clube de Cinema de Fortaleza, ver: Pereira (2017).

Ele havia me revelado a tristeza que o abatia por conta do sumiço desse filme, no qual ele gravara as imagens do Bandeira na oficina da Fundação Santa Isabel [...]. Sem perder a esperança, mas tendo a um bom tempo suspenso os esforços para encontrar *O colecionador de crepúsculos*, fui alegremente surpreendido semana passada com dois telefonemas; um do cineasta Wolney Oliveira, filho do Eusélio, e outro do fotógrafo Antônio Bandeira, sobrinho de Antônio Bandeira, para me dizerem que o documentário foi encontrado e que está em boas condições. Pensei imediatamente no Siqueira (1917-1997) e em como queria ter dado essa boa notícia para ele. Mas faço isso à sua memória. O filme, de 15 minutos, gravado em 16 mm, mesmo tempo e formato que o documentário *A rede de dormir*, estava felizmente preservado no acervo da Casa Amarela (PAIVA, 2013).

Na verdade, segundo Firmino Holanda, a obra não chegou a ser concluída e apenas alguns minutos do copião foram encontrados (2012, p. 42-43). Já o filme *Rede de dormir* teve uma trajetória diferenciada. Como a grande maioria dos primeiros filmes cearenses foi perdida, e outros tantos acabaram em realizações inconclusas, a cópia preservada desse trabalho de João Maria Siqueira foi reconhecida por toda uma geração de realizadores — especialmente dos anos 1970 e 1980 — como um dos filmes mais importantes disponibilizados para exibição em festivais locais e mostras retrospectivas sobre a história do audiovisual cearense. Realizado também num contexto de explosão da produção documental brasileira, *Rede de dormir* marcou essa transição no audiovisual realizado no estado do Ceará, quase que ocupando a condição de um “segundo marco inicial”, um recomeço para o ainda incipiente cinema realizado no estado.

Sabemos que essa prática de formação de grupos é inerente ao próprio cinema, pois, geralmente, no seu interior percebe-se a convergência de pessoas de variadas linguagens artísticas. Dentro da realidade de um modelo de produção cinematográfica industrial isso fica ainda mais patente; as equipes de direção, fotografia, som, arte, produção e montagem acabam muitas vezes desenvolvendo suas funções de maneira muito específicas e departamentalizadas, cumprindo determinações hierárquicas e sem tomar conhecimento do produto em sua totalidade. No caso desse cinema cearense em seus primeiros tempos, isso era constantemente desconstruído. Prevaleceu a lógica de equipes pequenas e compactas, além da mesma pessoa ocupando funções variadas dentro de um mesmo filme. Essa realidade não se modificou tanto assim nas décadas subsequentes. Por conta do seu alto custo de realização e de um número reduzido de pessoas envolvidas com essas atividades no estado, o cinema desenvolvido no Ceará esteve quase sempre acompanhado desse gesto de maior coletividade, a qual é geralmente nutrida pela relação de amizade que cerceia a existência desses grupos.

Nessa relação entre indivíduo e coletividade temos a oportunidade de perceber que na própria origem de muitos movimentos cinematográficos existe a vontade do diálogo e da colaboração. Vejamos a afirmação de Jean Duvignaud acerca da construção das formas de expressão do imaginário social: “Tomemos, também, o exemplo dos românticos, dos salões, das cortes, das capelas: não existe nenhuma criação do imaginário que não esteja enraizada em um grupo estreito. [...]. É, portanto, do interior de um certo núcleo que emerge a criação possível” (DUVIGNAUD, 1986, p. 344). Essas formas coletivas de expressão atingem diretamente o campo das artes, em especial o cinema. A formação de grupos de realização que passam a produzir obras sempre juntos, trabalhando nos filmes com os amigos ou colaborando ativamente para a existência dos mesmos garantem, aos poucos, o desenvolvimento de uma primeira geração⁴⁵ de cineastas do estado do Ceará.

Situamos esse cenário a partir dos primeiros anos da década de 1970, mormente com o advento do Super-8 e de outros equipamentos mais leves e baratos de realização; assim, a produção vai se diversificando e passando a ter maior constância e regularidade. Apesar de que alguns filmes em 16 e 35 mm continuarem sendo realizados, o que garantiu diversidade e expansão da produção local foi mesmo a difusão do equipamento superoitista. Alguns dos realizadores que filmaram durante a década de 1970 até os primeiros anos dos anos 1980 se destacaram na produção cinematográfica em anos consecutivos. Localizamos, portanto, essa primeira geração de cineastas cearenses, em que a maioria permaneceu durante anos fazendo seus filmes no próprio estado e/ou mantendo atividades ligadas ao audiovisual.

Dentre os citados realizadores, destacamos: Régis Frota, com *A poesia folclórica de Juvenal Galeno* (1971) e *V congresso nacional de violeiros* (1977); Oswald Barroso, com *Os artesãos do Padre Cícero* (1976) e *Reis do Cariri* (1978)⁴⁶; Heliomar Abraão Maia, com *Sobre/vivência* (1978) e *Pelas moagens do engenho* (1981); Ronaldo Correia de Lima, com *Cavaleiro reisado* (1973) e *Lua cambará* (1975)⁴⁷; Eusélio Oliveira, com *Joaquim Bonequeiro* (1979) e *O brinquedo do povo* (1981); Jefferson Albuquerque Jr., com *Noite dos*

⁴⁵ Apresentamos cautela na utilização do termo geração. Não queremos de forma alguma padronizar ou apresentar uma lógica invariável na sua constituição interior. Concordamos com as considerações apresentadas por Jean-François Sirinelli: “Portanto, é preciso defender, no final das contas, a geração concebida como uma escala móvel do tempo. O que limita, certamente, suas virtudes de ‘periodização’. Mas, uma vez admitidos tais limites, em vez de se dissolver como não-objeto de história, permanece fecunda para a análise histórica e, notadamente, para as respirações do tempo”. (2006, p. 135).

⁴⁶ Filme dirigido em parceria com Carlos Lázaro.

⁴⁷ Longa-metragem realizado em Super-8 e produzido para a TV Cultura, dirigido em parceria com Francisco Assis Lima e Horácio Carelli.

penitentes (1977)⁴⁸ e *Dona Ciça do barro cru* (1979); Francis Vale, com *Carnaúba, a árvore da vida* (1979)⁴⁹; Marcos Moura, com *Pandeiros e emboladas* (1983)⁵⁰; Nirton Venâncio, com *Fortaleza, poesia anônima* (1982)⁵¹; e Rosemberg Cariry, com *A profana comédia* (1975)⁵², *Patativa do Assaré* (1979) e *Canto Cariry* (1979).

A maioria das produções acima elencadas foi realizada em Super-8. Apesar do predomínio dos documentários e filmes que registrassem a cultura local e suas representações, esse formato também potencializava uma tendência daquilo que vinha ocorrendo em quase todo o país: uma maior abertura para o dito cinema experimental, incorporando um exercício profícuo das infinitas possibilidades do fazer cinematográfico. Nesse sentido, não podemos deixar de mencionar os filmes realizados por Firmino Holanda, *Exp. I Animação* (1979) e *Na pele* (1979), animações com a utilização de desenhos, riscos e intervenções inseridas diretamente na própria película. As realizações caseiras, em registros do cotidiano, os quais não teriam, a princípio, a intenção de se transformar em filmes⁵³, também cresceram bastante nesse período.

Outros caminhos de realização audiovisual são observados nos trabalhos pioneiros em vídeo de Letícia Parente, dentre eles *Marca registrada* (1975) e *Nordeste* (1981), também pontuando de forma importante a diversidade da produção local. Professora do curso de Química da Universidade Federal do Ceará, Letícia Parente desenvolveu, além dos trabalhos em vídeo, pinturas, gravuras, desenhos, instalações e arte postal, tendo seus trabalhos expostos em várias galerias e museus do Brasil e do mundo. Nascida na Bahia (1930-1991) e tendo realizado alguns dos seus trabalhos no Rio de Janeiro, morou boa parte da sua vida em Fortaleza. Sua obra — considerada pioneira na chamada vídeo arte no país — abriu as portas para a linguagem do vídeo. A partir dos anos 1980 seria mais comum esse tipo de produção coexistir com os tradicionais formatos fílmicos. Com a chegada dos equipamentos em vídeo

⁴⁸ Filme dirigido em parceria com Cristina Prata.

⁴⁹ Filme dirigido em parceria com Marcus Guilherme.

⁵⁰ Direção compartilhada com Marcos Sá e Nerilson Moreira.

⁵¹ Filme dirigido em parceria com Edvar Costa.

⁵² Segundo informações contidas no site da Cinemateca brasileira, esse filme, realizado em Super-8, está inacabado. Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>. Acesso em: 5 dez. 2017.

⁵³ No curta-metragem *Supermemórias* (2010), um dos trabalhos assinados pela produtora Alumbramento, o diretor Danilo Carvalho recolheu, através de doações, um grande material de registros pessoais e familiares filmados em Super-8 para compor seu filme. Numa obra toda constituída por imagens caseiras realizadas na película amadora, vemos emergir nas telas uma Fortaleza multifacetada, recortada entre os anos 1970 até início o início da década seguinte. Sobre o assunto, ver Bosi (2016).

analógico, especialmente aqueles nos formatos Betamax e VHS⁵⁴, também se popularizaram os videocassetes e as câmeras caseiras com esses modelos de fitas magnéticas. Arlindo Machado apresenta as possibilidades dos trabalhos em vídeo:

O vídeo nasce e se desenvolve numa dupla direção. De um lado, chamamos de vídeo um conjunto de obras semelhantes às do cinema e da televisão, roteirizadas, gravadas com câmeras, posteriormente editadas e que, ao final do processo, são dadas a ver ao espectador numa tela grande ou pequena. Mas, de outro, vídeo pode ser também um dispositivo: um evento, uma instalação, uma complexa cenografia de telas, objetos e carpintaria, que implicam o espectador em relações ao mesmo tempo perceptivas, físicas e ativas. (In: DUBOIS, 2004, p. 13).

Vemos, portanto, que essa maior disponibilidade de aparatos técnicos para a realização cinematográfica garantiram ao Super-8, nos anos 1970 e 1980, assim como aos formatos em vídeo, nos anos 1980 e 1990, o desenvolvimento com maior afinco das aspirações de jovens realizadores⁵⁵, estimulados também pela introdução dos primeiros cursos de formação em audiovisual na cidade. Isso alavancou o início da cena do vídeo independente no estado, especialmente em Fortaleza. Durante muito tempo, esse aparato esteve associado ao registro de aniversários, casamentos e celebrações em geral. Mas fica patente que muitos jovens realizadores adotaram esse recurso audiovisual como forma de expressão artística. Cineastas do Ceará que produzem até hoje deram seus primeiros passos em suas realizações fílmicas com esse tipo de equipamento. Dentre eles podemos mencionar Valdo Siqueira, Joe Pimentel, Alexandre Veras, Glauber Filho e Tibico Brasil. Em Fortaleza, o VHS também seria introduzido para garantir as realizações audiovisuais de muitas instituições, entidades e movimentos sociais. Tudo isso possibilitou maior facilidade nos registros de uma cidade em seus múltiplos olhares, capazes de ampliar o imaginário urbano e o seu universo de representações⁵⁶.

⁵⁴ O VHS e o Betamax disputaram o mercado no formato dos videocassetes no final dos anos 1970 e início da década seguinte. O sistema Betamax foi desenvolvido pelo Sony e possuía uma fita menor e um tempo inferior de gravação se comparado ao VHS, sistema desenvolvido pela JVC e que levaria vantagem na disputa entre os formatos.

⁵⁵ Em termos de região Nordeste, a maioria dos estados desenvolveu uma grande produção em Super-8. Bahia e Pernambuco se destacaram dos demais, até por terem estabelecido uma cinematografia mais expressiva já em períodos anteriores. As produções piauiense e paraibana também tiveram grande vivacidade. No caso da primeira, destaque para a produção em Super-8 desenvolvida por Torquato Neto e um grupo considerável de realizadores da cidade de Teresina que orbitaram sob sua influência; no caso da segunda, enfatizamos as experimentações desenvolvidas pela segunda fase da produção do Super-8 paraibano, dentro do chamado “terceiro surto cinematográfico da Paraíba”. Sobre essa produção paraibana em Super-8, ver: Silva (2011).

⁵⁶ Em várias passagens do texto, nos remetemos a esse universo das representações. Gostaríamos de pontuar que nossa principal referência da historiografia sobre o assunto vem de Roger Chartier, especialmente quando afirma que o universo das práticas e representações concebe “[...] o trabalho de classificação e de

Mas nesse período o vídeo ainda era encarado com muita desconfiança pelos cineastas. A dicotomia entre cinema e vídeo foi uma constante nas duas últimas décadas do século XX, momento em que as produções videográficas eram extremamente associadas à televisão, a produções caseiras ou àquelas voltadas ao campo publicitário⁵⁷. Essa divisão ainda perdurou por muitos anos na formação transmitida pelos cursos de cinema, nos festivais específicos para cada tipo de produção, nas associações de profissionais da categoria, no movimento cineclubista mais tradicional. O cinema sempre teve dificuldade para lidar com essas mudanças importantes, seja no advento dos filmes falados ou no surgimento dos primeiros canais de televisão. Muitos teóricos e cineastas já tentaram profetizar a morte do cinema, mas o tempo se responsabilizou em solapar esse abismo, que acabou demonstrando ser uma falsa dicotomia⁵⁸.

Para o cinema cearense, a década de 1980 pode ser considerada um momento de reflexão a respeito dos novos rumos a serem trilhados, ao mesmo tempo em que crescia a formação dos cineastas. Muitos foram morar em outras localidades em busca de maior capacitação e outros ficaram no estado, desenvolvendo filmes de razoável repercussão e

recorte que produz configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade”. (1990, p. 183).

⁵⁷ As hesitações dos próprios cineastas foram problematizadas num filme realizado em 1982 por Win Wenders, *Quarto 666*. Durante o Festival de Cannes daquele ano, o cineasta alemão convidou vários outros diretores que participavam do evento para responder uma pergunta: qual é o futuro do cinema? Eles entraram em um quarto do Hotel Martinez e encontraram uma câmera filmadora de 16 mm e um gravador Nagra, os quais captaram a imagem e o som dos depoimentos, além de uma televisão que ficou ligada em programas variados no momento das declarações. Quase todos os cineastas, dentre eles Werner Herzog, Steven Spielberg, Rainer Werner Fassbinder, Ana Carolina e Jean Luc Godard, foram pessimistas com relação ao futuro do cinema, colocando em dúvida tanto o modelo de produção comercial como os filmes que valorizavam os padrões estéticos mais artísticos da linguagem, pautados na liberdade da invenção e do experimentalismo. Aproximadamente vinte e cinco anos depois, numa visita a Porto Alegre, Win Wenders seria convidado por Gustavo Spolidoro para participar de um curta-metragem realizado pelo cineasta brasileiro intitulado *De volta ao quarto 666* (2008). Num quarto de hotel da capital gaúcha, Wenders ficou em situação semelhante a dos seus antigos entrevistados. Uma câmera de vídeo e um computador sob a mesa substituíram a TV e a filmadora de 16 mm. Mas a pergunta persistia: qual é o futuro do cinema? Wenders aproveitou para relatar o contexto de produção do seu antigo filme e reconheceu o seu pessimismo na época, ao pensar na realização do projeto, e da maioria dos seus depoentes. Destacou que a única voz dissonante naquele momento foi do diretor Michelangelo Antonioni, que, segundo Wenders, teve um pensamento premonitório ao falar em produtos de vídeo em alta definição e que os cineastas deveriam se adaptar ao formato nos próximos anos, e acabou fazendo uma autocrítica, relacionando o vídeo a um dispositivo que garantiria mais liberdade e possibilidades de criação.

⁵⁸ Essa fase entre o final do século passado e início do seguinte, muitos cineastas consideravam que a qualidade da imagem em vídeo era inferior à dos filmes feitos em película. Dessa forma foi bastante comum à realização do processo de kinescopagem, que consiste na transferência da fita magnética para a película. Ou seja, o filme é gravado em vídeo e finalizado em 35 mm, barateando consideravelmente o custo de realização da obra. Nos últimos anos esse processo continua ocorrendo, mas em menor escala. Com o aperfeiçoamento dos equipamentos de vídeo em alta definição, dos processos de captura, armazenamento e edição dessas imagens e a consequente adaptação das salas de exibição do país, essa fase de transição marcada pela desconfiança e insegurança com o vídeo praticamente se encerrou.

participando de experiências pontuais de formação. A partir desse momento, passou a ser uma realidade mais constante os cineastas cearenses irem morar em outros estados ou em outros países e voltar para trabalhar no Ceará, inclusive utilizando boa parte da equipe técnica dos filmes com mão de obra local. Nessa mesma década tivemos a presença de realizadores reconhecidos nacionalmente produzindo em terras cearenses filmes com bom orçamento e voltados para o grande mercado. Destacamos a presença do realizador Hermano Penna, além de Renato Aragão, Luiz Carlos Barreto e Pedro Jorge de Castro.

Hermano Penna, depois de uma passagem como diretor de episódios do Globo Repórter, alcançou notoriedade com seu filme *Sargento Getúlio* (1983)⁵⁹. Logo depois foi convidado para ser diretor de fotografia em alguns filmes dirigidos por Jefferson de Albuquerque Júnior na região do Cariri. Sua passagem pelo Ceará também rendeu um estímulo para o cinema local, contribuindo para o aprendizado de alguns realizadores, bem como articulando a formação de uma seção da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) no estado do Ceará. Já Renato Aragão fez três milhões de espectadores nos cinemas com o seu *O cangaceiro trapalhão* (1983), dirigido por Daniel Filho. Mais uma vez a cidade de Quixadá foi utilizada como cenário, e o filme contou com um elenco de artistas globais e uma grande estrutura para ser realizado⁶⁰.

Em 1985, Pedro Jorge de Castro finalizou o seu primeiro longa-metragem, *Tigipió: uma questão de amor e honra* (1985). Cearense da pequena cidade de Aurora, no final dos anos 1960 ele ficou uma temporada estudando na Itália, e no seu retorno ao país assumiu o cargo de professor de cinema da Universidade de Brasília. Ainda nos anos 1970, realizou dois curtas em 16mm no Ceará — *Chico da Silva* (1976) e *Brinquedo popular do Nordeste* (1977) —, figurando, portanto, entre os primeiros cearenses que a realizar esse percurso de saída da terra natal e um constante retorno para a realização de filmes. O cinema como um elo de afeto e de reencontro com o território de origem desses cineastas, uma

⁵⁹ Filme de ficção inspirado no livro homônimo de João Ubaldo Ribeiro rodado em Sergipe no final da década de 1970 e lançado nos cinemas em 1983. Seu forte teor político dialoga com outras obras cinematográficas nacionais realizadas no fim do regime militar brasileiro.

⁶⁰ O comediante Renato Aragão era também o produtor do filme e entrevistado diretamente em cada detalhe das etapas de concepção do projeto: “Como era o primeiro filme gravado na minha terra tinha que ser um dos melhores da minha vida. Então, pedi ao Daniel Filho: pegue aí seus melhores redatores” (ARAGÃO In RIBEIRO, 2014: 34). Além dos três outros trapalhões que completavam o quarteto liderado por Renato Aragão, Mussum, Dédé Santana e Zacarias, o elenco de *O cangaceiro trapalhão* contaria com Nelson Xavier, Tânia Alves (os dois atores tinham vivido na mesma época Lampião e Maria Bonita numa minissérie que atingiu muito sucesso de audiência na TV Globo), Tarcísio Meira, Regina Duarte, José Dumont e Bruna Lombardi. A equipe do roteiro e elaboração dos diálogos do filme tinha o próprio Daniel Filho, Doc Comparato, Chico Anysio, João Paulo Carvalho e Aguinaldo Silva.

constante nas décadas subsequentes. Já *Luzia Homem* (1987), dirigido por Fábio Barreto, foi a primeira produção de Luiz Carlos Barreto em terras cearenses⁶¹. Responsável por coordenar a realização de vários filmes importantes da história do cinema brasileiro⁶², sua produtora adaptou o clássico romance do também cearense Domingos Olímpio para contar a história de uma vaqueira envolvida em amores e planos de vingança.

Tigipió e *Luzia Homem* foram obras que contaram com a participação de um grande número de pessoas e instituições na sua realização, alimentando o sonho da montagem de um polo cinematográfico no Ceará. Esse foi um momento em que o estado despontou como rico em possibilidades para o setor audiovisual, contando com um número considerável de apoiadores que começaram a empunhar essa bandeira. Nas memórias do cineasta Francis Vale, temos a descrição de um seminário sobre cinema e literatura que foi realizado em 1985 na cidade de Fortaleza:

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

A passagem apresenta os nomes dos já comentados realizadores cearenses que haviam migrado para outros estados e de cineastas de peso nacional que colaboraram com o referido evento. A ideia de um polo de cinema no Ceará parecia dar seus primeiros passos com a finalização de *Tigipió* naquele mesmo ano, e tentou ganhar impulso com a produção de *Luzia Homem*. Outro filme importante realizado nesse mesmo período foi *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* (1986), primeiro longa-metragem de Rosemberg Cariry. Todo esse cenário favorável de produção potencializou o debate sobre um polo audiovisual em terras cearenses. O projeto ganhou corpo, efetivamente, com a adesão do Governo do Estado do

⁶¹ Em 2003 a produtora LC Barreto Ltda. retornaria ao Ceará para filmar o longa-metragem *O caminho das nuvens*, dirigido por Vicente Amorim.

⁶² Apenas para citar alguns que mais se destacaram: *Assalto ao Trem Pagador* (1962), *Garrincha*, *Alegria do Povo* (1962) *Vidas Secas* (1963), *O Padre e a Moça* (1965), *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1966), *Terra em Transe* (1967), *Dona Flor e seus dois maridos* (1978), *Bye Bye Brazil* (1980), *Menino do Rio* (1983), *Memórias do Cárcere* (1984), *O Quatrilho* (1996), *O que é isso, companheiro?* (1997).

Ceará, na figura de Violeta Arraes⁶³, que assumiu, em 1988, o posto de secretária de Cultura da gestão comandada por Tasso Jereissati.

Violeta Arraes esteve à frente de uma gestão polêmica. O histórico de militância e renome na política e cultura do país cercou de expectativas a sua posse. O pouco diálogo com artistas locais e a grande preocupação com a vinda de eventos grandiosos de repercussão nacional marcaram com desconfiança os anos em que esteve no cargo. Apesar de conduzir importantes reformas estruturais no Teatro José de Alencar, Biblioteca Pública, Museu do Ceará e parte do Palácio da Abolição (SANDES, 2008), Arraes ficou mais lembrada como a secretária de Cultura que trouxe para a cidade de Fortaleza o Festival de Cinema do Rio de Janeiro, de repercussão internacional. O texto jornalístico intitulado “FestRio foi para Fortaleza mas ganhou maior dimensão” descreveu o evento da seguinte forma:

O FestRio-Fortaleza realiza-se no Ceará graças ao empenho de Violeta Arraes Gervaiseau, Secretária de Cultura do governo Tasso Jereissati, que entendendo as dificuldades que a organização deste evento vinha enfrentando para sua realização no Rio de Janeiro - onde aconteceu entre 1984/88 as cinco primeiras edições - propôs a sua transferência para o Nordeste. (MILLARCH, 1989).

Entre a classe artística cearense, o FestRio-Fortaleza teve uma repercussão controversa⁶⁴, não logrando êxito nem garantindo continuidade em edições futuras. Os cursos de formação em audiovisual na gestão de Violeta Arraes também foram poucos e esparsos. Sua política cultural, que visava atrair realizadores de renome nacional para o Ceará, garantiu a existência de projetos apenas pontuais em cursos de curta duração. Ademais, com a precária situação que o cinema nacional viveu na primeira metade dos anos 1990 e a saída de Violeta Arraes do cargo em julho de 1991, constata-se que a primeira tentativa de criação de um polo de cinema no Ceará naufragou em pouco tempo. A retomada desse projeto assumiu ares bem mais robustos com a criação, anos depois, do Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual⁶⁵.

⁶³ Violeta Arraes Gervaiseau (1926-2008) foi socióloga e psicanalista. Após uma atuação destacada nos movimentos sociais nas décadas de 1950 e 1960, partiu para o exílio logo depois da deflagração do golpe civil-militar de 1964. Casada com o intelectual socialista Pierre Maurice Gervaiseau e irmã do líder político pernambucano Miguel Arraes, só retornou ao Brasil durante o período de anistia, nos fins da ditadura. De volta ao Ceará nos anos 1980, foi secretária de Cultura do Governo do Estado entre 1988 e 1991 e reitora da Universidade Regional do Cariri entre 1997 e 2003.

⁶⁴ Afirmação realizada informalmente em conversas que tivemos com alguns diretores cearenses que vivenciaram aquele momento. Em entrevista que nos concedeu em 05 de junho de 2015, o realizador Alexandre Veras também confirma o desconforto da classe artística cearense naquele episódio.

⁶⁵ Mais adiante analisaremos mais detidamente as ações de formação e realização desenvolvidas no IDM.

Em termos de produções cinematográficas locais realizadas em 16 e 35 mm, a segunda metade dos anos 1980 prosseguiu garantindo poucos registros⁶⁶. Os primeiros anos da década seguinte caminharam no mesmo ritmo, com o agravante de terem sido bem escassas as realizações cinematográficas em todo o território brasileiro. Esse período coincidiu com a grave crise da indústria cinematográfica brasileira, após o fechamento da Embrafilme, e os anos de governo Collor (1990-1992). Apesar de uma tímida tentativa de superação dessas adversidades durante o governo de Itamar Franco (1992-1993), a chamada “retomada” do cinema nacional só aconteceu a partir dos anos iniciais do primeiro mandato de Fernando Henrique Cardoso (1994-1998), especialmente com a consolidação da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual.⁶⁷ Mesmo diante de um cenário nacional quase inexistente para a produção em longa-metragem, foram realizados no Ceará *A saga do guerreiro alumioso* (1993)⁶⁸, de Rosemberg Cariry, e *O calor da pele* (1994)⁶⁹, de Pedro Jorge de Castro.

A produção cinematográfica que vinha ganhando corpo desde a década de 1970 encontrou no antigo Cinema de Arte Universitário, depois rebatizado de Casa Amarela, o principal campo de formação de cinema na capital cearense. Mesmo que de forma incipiente, esses entusiastas que permaneceram vivendo e produzindo audiovisual na capital cearense tiveram na Casa Amarela o principal veículo aglutinador para a realização de variadas atividades, e desenvolveram sistematicamente ações voltadas para a produção, exibição e reflexão do audiovisual em Fortaleza. O antigo CAU, na condição de parte integrante da Universidade Federal do Ceará, nasceu, inicialmente, de uma demanda dos próprios cineclubistas. Em julho de 1967, foi realizada em Fortaleza a VI Jornada Nacional de Cineclubes, onde se discutiu, prioritariamente, a relação entre cinema e educação:

⁶⁶ Uma das raras exceções foi o premiado curta-metragem realizado por Nirton Venâncio em 1988, *Um cotidiano perdido no tempo*, acerca das memórias do cineasta no interior do estado do Ceará.

⁶⁷ A Lei Rouanet foi criada em 1991, consistindo basicamente na política de incentivos fiscais para as empresas que investissem em ações culturais. A Lei do Audiovisual foi desenvolvida a partir de 1993, sistematizando os investimentos de produção e infraestrutura para o setor audiovisual através do mecanismo de renúncia fiscal. Sobre o assunto, ver Ikeda (2015).

⁶⁸ “No ano de 1991, em todo o país, produziram-se cinco ou seis filmes. Um deles foi *A saga do guerreiro alumioso*, que rodamos, em 16mm (depois ampliado para 35mm) nas marcianas caatingas do Ceará. [...]. Realizado com U\$100.000,00 este filme foi co-produzido pela Cinequanon (Amílcar Lira) de Portugal e teve o decidido apoio do governador Ciro Gomes.” (CARIRY, 2005, p. 10).

⁶⁹ Segundo longa-metragem do cearense radicado em Brasília, *O calor da pele* foi realizado com apoio do Polo de Cinema e Vídeo do Distrito Federal; Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual; Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP/MCT); Centro de Produção Cultural e Executiva (CPCE/UnB); Fundação Cultural de Fortaleza (FUNCET).

Os poucos e insatisfatórios cursos de cinema no país são produtos de esforços pessoais e pioneiros. [...]. Uma das principais sugestões da VI Jornada, com referência ao ensino do cinema, foi a de ser pleiteada, do Conselho de Reitores das Universidades e Conselho Federal de Educação, a criação oficial de cursos de cinema nas Faculdades de Filosofia, Ciências e Letras, além de cursos técnico-profissionais nas Escolas Industriais da rede mantida, em todo o Brasil, pelo MEC. (PEREIRA, 1967, p. 52-53).

As ações de aproximação com a reitoria da universidade, apresentando projetos de um cinema universitário e execução de cursos de formação em audiovisual na cidade, seriam capitaneadas por Eusélio Oliveira, realizador cinematográfico, ex-aluno do curso de Direito da Universidade Federal do Ceará (UFC), e bastante assíduo nas sessões organizadas pelo Clube de Cinema de Fortaleza. O então reitor Antônio Martins Filho firmou o compromisso da criação desta instituição, que ocupou as dependências de um antigo depósito de pedras e rochas do curso de Geologia, localizado no bairro Benfica, bem próximo à sede dos principais cursos de humanidades da universidade. Eusélio permaneceu à frente da direção da Casa Amarela até o início dos anos 1990⁷⁰, sendo substituído depois pelo seu filho Wolney Oliveira, que continua no comando da instituição até os dias de hoje⁷¹.

A Casa Amarela, entre as décadas de 1970 a 1990, organizou cursos variados, festivais e mostras de cinema, debates e encontros do pessoal da área. A instituição também ficou marcada como uma referência de formação para os realizadores ligados ao cinema de animação do estado, criando, nos primeiros anos dos anos 1990, o Núcleo de Animação do Ceará (NACE). Ali foram gestados importantes trabalhos cearenses de animação, tais como: *Campo Branco* (1997), de Telmo Carvalho; *O nordestino e o toque da lamparina* (1998) e *Patativa* (2001), de Ítalo Maia; *Guerra dos Bárbaros* (2001), de Júlia Manta; *O santo compadre* (1999) e *Lenda Azul* (2003), de Ricardo Juliani; *Uma odisseia no sertão* (2006), de Josimário Façanha; *De Repente* (2006), direção coletiva do NACE, dentre outros.

Na segunda metade dos anos 1980, um grupo de quatro cearenses foi estudar cinema em Cuba. Amaury Cândido, Jane Malaquias, Marcus Moura e Wolney Oliveira compuseram o quadro discente da *Escola de Santo Antônio de Los Baños*, importante centro mundial de formação cinematográfica que recebeu alunos prioritariamente da América Latina,

⁷⁰ Eusélio Oliveira foi assassinado depois uma discussão de trânsito, ao sair de uma vídeo-locadora na cidade de Fortaleza em 26 de setembro de 1991.

⁷¹ Até o fim desta pesquisa, a direção oficial da Casa Amarela permanece conduzida por Wolney Oliveira. A partir de 2010, com a criação da Graduação em Cinema da Universidade Federal do Ceará, os seus estudantes, professores e coordenadores passaram a desenvolver muitas atividades relacionadas ao curso nas dependências da referida instituição.

África e Ásia⁷². Todos eles continuaram, nas décadas seguintes, desenvolvendo trabalhos em cinema. No caso de Wolney, além da condução da Casa Amarela, ele se destacou na consolidação do Cine Ceará como principal festival de cinema do estado.

Nascido no início dos anos 1990 como uma Mostra de Vídeo de Fortaleza⁷³, o Cine Ceará cresceu bastante, chegando a se transformar em um Festival de Cinema Ibero-Americano. Destacando-se pela sua longevidade e regularidade, completando em 2017 sua 27ª edição, o Cine Ceará também cumpriu um papel importante para a formação de uma plateia local, mais atenta aos filmes nacionais e obras estrangeiras de difícil penetração no circuito comercial, além de nunca ter perdido seu traço pioneiro de exibição das produções de cineastas cearenses⁷⁴. Além da Casa Amarela e do Cine Ceará, Fortaleza conheceu alguns outros cursos e festivais independentes de cinema.

Destacamos as atividades realizadas pela Casa do Cinema, entidade privada dirigida pelo produtor e pesquisador cinematográfico José Nelson, que em fins da década de 1980 promoveu cursos, mostras e festivais em Fortaleza. Alguns dos realizadores que começaram a desenvolver seus primeiros trabalhos em fins dos anos 1980 e início dos anos 1990 são oriundos dessa experiência. Segundo as memórias do diretor Alexandre Veras:

Em 1987 chegou por aqui um cara que era o José Nelson, que chegou com dois caminhões com tranqueira de equipamentos de cinema, e se alojou ali pelo Montese... Na Luciano Carneiro na verdade, ali perto do Aeroporto! E ali a casa dele virou uma espécie de espaço cultural, de cinema, tinha moviola, tinha projetor... Aí ele começou um curso de formação também! Eu estou tentando lembrar de um certo ambiente de formação que você tinha algumas pessoas da minha geração... Uma das pessoas que começou a formação na mesma época que eu foi o Glauber Filho. Começou a estudar audiovisual na mesma época. Na época você tinha a Casa Amarela que era a experiência mais regular. Mas no meu caso particular a experiência com o Zé Nelson foi muito marcante. Mais marcante eu diria que a Casa Amarela. Porque o recorte que o curso fazia, com leitura de texto, grupo de estudos... A turma meio que se formou ali em torno do Zé Nelson. (informação verbal)⁷⁵.

Antes de fechar suas portas, em 1989, a Casa do Cinema ainda realizou mostras de filmes e festivais de vídeo independente. Naquele momento, o vídeo começou, de fato, a

⁷² Outros cearenses garantiram parte da sua formação em cinema na mesma instituição: Janaína Marques (2006), Thiago Terrian (2006), Lucas Coelho (2011) e Tom Almeida (2012) são alguns casos recentes.

⁷³ Com o nome de Festival Vídeo Mostra Fortaleza, o evento teve sua primeira edição organizada em 1991 por Eusélio Oliveira e Francis Vale. Nas primeiras edições, sua mostra competitiva ficou restrita à produção cearense. Em 1995, já sob o comando do atual diretor Wolney Oliveira, modificou o nome para Cine Ceará, se transformando numa mostra nacional de cinema e vídeo.

⁷⁴ Nos últimos anos, uma mostra paralela, intitulada “Olhar do Ceará”, tem se destacado na programação do festival, dedicada exclusivamente à exibição de filmes produzidos e realizados no estado.

⁷⁵ Entrevista que foi nos concedida em 04 de junho de 2015.

despontar como um meio de realização possível, sendo o formato de grande parte das obras. Alexandre Veras cita o início da formação de Glauber Filho, que realizou alguns dos seus primeiros trabalhos em curta-metragem no período imediatamente posterior ao fechamento da Casa do Cinema, destacando-se os filmes *Fortaleza In de Gente* (1991), *Aquarela* (1994) e *Borracha para panela de pressão* (1994), este último dirigido em parceria com Tibico Brasil. Em todos eles, a presença de documentários abordando questões sociais e apresentando sujeitos à margem, contrastando as mazelas de uma cidade com a potência e a força criativa dos personagens.

No decorrer dos anos 1990, algumas organizações não governamentais com atuação no meio audiovisual também se destacaram⁷⁶, assim como as atividades organizadas pelo Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB)⁷⁷ e pelo Serviço Social do Comércio (SESC). Enumeramos esses lugares para traçar um panorama geral pensando a formação e a exibição cinematográfica na cidade de Fortaleza. Todos eles empreenderam e/ou ainda têm empreendido esforços voltados para o audiovisual, mas foi com o Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual (IDM), que esse cenário ganhou força, inclusive se cogitando, novamente, a criação de um polo de cinema no estado.

Essa busca da implantação de um polo de realização desenvolvido na segunda metade dos anos 1990 se demonstrou bem mais promissora que a primeira, ensejada ao longo da década de 1980. As atividades relacionadas ao Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual garantiram uma revigorada na produção local e atraíram cineastas de outras regiões para filmar no Ceará. O curso de realização em cinema do IDM foi responsável pela produção de alguns filmes, curtas em vídeo ou rodados em 16 mm. A maioria desses trabalhos é composta de documentários e aborda questões sociopolíticas, artesanato e/ou artes em geral e tradição e/ou resgate histórico, segundo conclusões da pesquisa desenvolvida por Karla Holanda (2008). Até aqui nenhuma diferença em relação à produção cearense documental dos anos 1970. Mas dessa vez a cidade de Fortaleza surgiu como cenário privilegiado de algumas narrativas, ou, pelo menos, como pano de fundo das ações desenvolvidas.

⁷⁶ Foram muitas as ONGs que atuaram em Fortaleza nessa convergência entre arte e educação. As que mais se destacaram na área do audiovisual foram o ENCINE, a Fábrica da Imagem e o Alpendre. Especialmente a atuação desse último interessará de forma mais particular à nossa pesquisa.

⁷⁷ Desde o final da década de 1990, o CCBNB desenvolve atividades voltadas para a formação de plateia e realiza cursos em variadas linguagens artísticas, se transformado numa referência de acesso gratuito à cultura para setores da população de Fortaleza.

Vimos que, até pelo menos o início da década de 1990, a maioria absoluta dos filmes realizados no estado do Ceará era feita em regiões afastadas de Fortaleza. O Cariri, o sertão central e o litoral do estado lugares foram privilegiados para acompanhar cenários protagonistas nos filmes. Mesmo a geração superoitista, apesar da maior diversidade da produção e dos propósitos na realização dos filmes, sucumbiu majoritariamente às temáticas que giravam em torno do sertão e da seca, bem como da religiosidade e representações da cultura popular. Na verdade, essa ênfase em determinados temas e sujeitos — como jangadeiros, cangaceiros, vaqueiros, artistas e poetas locais — continuaria sendo um dado concreto até a produção mais recente das duas primeiras décadas do século XXI. Mas a mudança também se fez presente. Foi com os primeiros trabalhos desenvolvidos em vídeo a partir do final dos anos 1980, e agora com aqueles desenvolvidos na época de criação do IDM, que a cidade de Fortaleza passou a ser mais problematizada enquanto metrópole, marcada pelo desejo de se reconhecer e se afirmar através do universo das imagens e sons.

Entre os trabalhos realizados pelos alunos do curso de realização do IDM, destacamos os filmes rodados em película 16 mm dirigidos por Otávio Pedro, *De menor* (1999) e *Chico do Barro* (2000), e Pedro Martins, com *A.M.A. Ceará* (2000); as produções em vídeo de Paulo Alcoforado, *O cajueiro botador* (1999) e *O senhor do castelo* (1999); e Karla Holanda, com *O Antônio da Padaria ou Padaria Espiritual* (1999) e *Movimento peristáltico* (1999). São todos trabalhos que dialogam fortemente com a cidade, seja apresentando-a como sinônimo de opressão e falta de oportunidades, seja mostrando as singularidades dos personagens que nela habitam. Esse período marcou uma definitiva transição para as produções em vídeo, mudanças que foram dando passos largos e se consolidando de maneira efetiva a partir dos anos 2000.

Dentre a produção de longa-metragem, destacamos *Iremos a Beirute* (1998), de Marcus Moura. Quando a predominância de temáticas regionais continuava bastante premente, boa parte dessa obra se passa em Fortaleza, tendo inclusive sua divulgação e lançamento associados a essa característica. Numa reportagem sobre o filme, o diretor asseverou: “No Nordeste, tem-se uma tradição apenas de cinema rural. Fortaleza tem 2,5 milhões de habitantes, e essas são as pessoas que eu conheço. Minha preocupação foi fazer algo contemporâneo” (MOTA, 1998). Na verdade, as locações se dividiram entre a capital

cearense e a Serra de Pacatuba⁷⁸, local também poucas vezes identificado no cinema realizado no estado. A trama de *Iremos à Beirute* envolve um grupo de amigos da infância que se reencontram vinte anos depois, revivendo pendências do passado. A atriz Giovana Gold, que interpreta a protagonista do filme, afirmou que a obra é marcada por “[...] uma história comum, bonita, neurótica. E ainda mostra Fortaleza como uma outra cidade qualquer, sem o estereótipo das rendas e rendeiras” (MOTA, 1997). Percebe-se a intenção muito clara da equipe de realização do filme de buscar uma dissociação com o regionalismo, tão presente no cinema cearense e nordestino. Parte do elenco e da equipe técnica escolhida por Marcus Moura também é de outros estados. Além de utilizar alguns atores mais conhecidos do grande público, como Guilherme Karan, Ilya São Paulo e a própria Giovana Gold, a fotografia contou com o veterano Mário Carneiro⁷⁹, e o roteiro com a parceria de Orlando Senna⁸⁰, que época vivia em Fortaleza e coordenava atividades de cinema e dramaturgia no Instituto Dragão do Mar.

A atuação do IDM pode ser considerada definidora para os futuros rumos do cinema realizado na capital cearense e no estado do Ceará como um todo. Conforme anteriormente descrito, a criação da referida instituição aconteceu num período de incertezas para o cinema nacional, onde se tentava retomar a produção após o impacto do fechamento da Embrafilme. O estado do Ceará se inseriu nesse contexto através de políticas públicas que contavam com grande aporte do governo do estado, contratando nomes experientes e de peso no meio cinematográfico, especialmente Orlando Senna e Maurice Capovilla, e aproveitando as condições favoráveis para a captação de recursos a partir da utilização dos recursos federais do Fundo de Amparo ao Trabalhador (FAT) e da criação da Lei Jereissati, importante mecanismo de mecenato que angariou patrocínio de empresas para algumas produções cinematográficas rodadas no estado.

As produções realizadas nesse período — segunda metade dos anos 1990 —, bem como o processo de formação continuada em audiovisual que foi desenvolvido, eram até

⁷⁸ A Serra da Pacatuba, ou Serra da Aratanha, fica localizada ao norte do estado do Ceará, a apenas 30 km de Fortaleza, fazendo parte da sua Região Metropolitana.

⁷⁹ Mário Carneiro (1930-2007) foi um dos principais diretores de fotografia do cinema brasileiro. Atuou especialmente nos filmes dirigidos pelos cineastas Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Domingos de Oliveira e Joel Pizzini.

⁸⁰ Diretor, produtor e roteirista, sua realização cinematográfica mais marcante foi o filme *Iracema, uma transa amazônica* (1973), assinando a direção com Jorge Bodansky. A partir dos anos 1980, intensificou sua atuação nas atividades de formação em audiovisual, ministrando vários cursos e participando da criação e direção de projetos ligados ao cinema. Após a experiência no Dragão do Mar em Fortaleza, entre 1996 a 1999, assumiu a Secretaria de Audiovisual do então ministro da Cultura Gilberto Gil, durante o primeiro mandato do presidente Lula (2002-2005).

então inéditas no estado. O curso de realização em cinema, com duração de dois anos, contou frequentemente com a participação de nomes considerados de peso na cinematografia nacional, destacando-se, dentre outros, a presença de Ruy Guerra e Geraldo Sarno em seu quadro docente. Somados aos diretores do Instituto, Orlando Senna e Maurice Capovilla, podemos afirmar que parte dos professores eram nomes importantes ligados ao Cinema Novo brasileiro. Vale ressaltar que a primeira turma do chamado Curso de Realização em Cinema também contava com alunos de vários estados, os quais se dedicaram ao desenvolvimento de uma cultura cinematográfica mais crítica e engajada politicamente na cidade. Em 1997 eles conduziram o cineclubes intitulado “Cine Dragão”. Esse espaço foi responsável pela organização de mostras de muitos filmes raros, e destacamos uma seleção do Cinema Cubano, da Caravana Farkas, e a obra completa do cineasta Glauber Rocha, exibida quase que integralmente em película.

Essa vertente ideologicamente mais voltada à esquerda, detentora de muitas críticas ao modelo hollywoodiano do fazer cinematográfico, não deixa de ser um contrassenso, dado a observância dos modelos que foram implementados. A captação de recursos seguia uma lógica notadamente comercial, e o chamado Birô de Cinema “dava as cartas”, atraindo os principais recursos de produção, especialmente para os filmes de maior apelo de público e atrelados a um circuito tradicional. Para citar alguns exemplos, entre os filmes que foram, em parte, rodados no Ceará atraídos por essas condições favoráveis descritas, temos: *O Noviço Rebelde* (1997), de Tizuka Yamazaki; *A ostra e o vento* (1997), de Walter Lima Jr.; *Bocage, o triunfo do amor* (1997), de Djalma Limongi; *Bella Donna* (1998), de Fábio Barreto; *Villa-Lobos* (2000), de Zelito Viana; *Eu não conhecia Tururu* (2000), de Florinda Bolkan, dentre outros.

Na época de criação do Dragão, a Secretaria de Cultura elaborou um documento intitulado *Bases de implantação da indústria audiovisual do estado do Ceará*: “[...] O Dragão, enfim, é o elo que faltava para transformar o Ceará no polo da indústria cultural mais instigante do país, fruto de um projeto muito bem elaborado e de uma vontade política definida”. (*apud* BARBALHO, 2006, p. 8). Já a formação dos alunos passava também pela lógica de garantir mão de obra qualificada para os filmes produzidos no estado, dando corpo e sustentação ao polo cinematográfico que implantado. Acompanhando alguns depoimentos de ex-alunos do Instituto, vimos que esse discurso era muito forte por parte dos gestores, mas pouco efetivado na prática. Nílbio Thé, que na época do Dragão do Mar era aluno de

audiovisual, afirmou sobre o assunto: “[...] para todos, se tratava de uma pungente realidade, embora nenhum de nós tivesse tomado parte diretamente de tal realidade”. (2010, p. 65).

Percebe-se, portanto, que toda essa lógica pautada por um modelo de produção industrial passava pelas intenções iniciais de implantação do Instituto, e o propalado discurso de “polo cinematográfico cearense” ganhou corpo tanto nos discursos dos gestores como nos espaços de formação, alimentando uma realidade que nunca chegou a ser concreta. Em março de 2005, alguns anos depois do fechamento do Instituto Dragão do Mar, Paulo Linhares analisou o fracasso do modelo de indústria cultural que tentou ser criado no estado:

O Ceará até que tentou se preparar para essa marcha avassaladora. Do começo dos anos 90 até 96 houve um esforço de Estado. Mas não conseguimos força financeira, nem acumulação de capital simbólico, para criarmos indústrias culturais sustentáveis. A excessiva e perversa acumulação de renda impediu o aparecimento de um mercado interno capaz de dar estabilidade à vida artística local. Sem contar que parte da nossa inteligência não entendeu que, a partir daí, não interessa fazer cultura para o povo. Interessa fazer povo para a cultura. (LINHARES, 2005).

Secretário de Cultura do Estado na época da implantação do órgão, Linhares identifica um “esforço de Estado”, especialmente durante o período em que ele esteve à frente da pasta, na gestão de Ciro Gomes (1991-1994) — responsável pela sua indicação ao posto de secretário — e na primeira metade de um novo governo de Tasso Jereissati (1995-1998). A ausência de força financeira e a acumulação de capital simbólico, apontadas por Paulo Linhares como as razões para a falta de êxito da indústria cultural local, não vêm acompanhadas de uma análise mais detida de quais foram as prioridades adotadas pelo Instituto Dragão do Mar, sobretudo no que tange à política de formação nos cursos implantados e às contradições envolvendo os modelos de produção e financiamento dos filmes.

Em um período em que o vídeo crescia, os filmes eram quase todos direcionados para a realização em película; quando, nas aulas teóricas dos principais cursos, se discutiam teorias de autores e filmes de cineastas ideologicamente engajados, o financiamento prioritário era destinado a produções de maior apelo comercial. Enquanto o cinema brasileiro buscava desenvolver caminhos mais baratos e desprendidos de um modelo clássico de realização, o Ceará continuava reproduzindo o sistema industrial de produção, executando fórmulas que priorizavam aspectos hierarquizados e departamentalizados de feita fílmica. O sonho de construção de um novo polo cinematográfico de cinema no Ceará esbarrou,

portanto, nessa contradição envolvendo as prioridades de produção e as lógicas de financiamento.

Os motivos oficiais que levaram ao fechamento do Instituto Dragão do Mar estiveram mais diretamente relacionados à escassez de recursos — à medida que o dinheiro advindo do Fundo de Amparo ao Trabalhador cessou — e aos desentendimentos na condução da pasta de Cultura do governo, com mudanças de secretários e substituição dos antigos coordenadores do projeto⁸¹. Por volta do ano de 2000, quase na mesma época em que o Dragão fechava suas portas, foi criado o Edital de Cinema e Vídeo da SECULT-CE, que passou a ser a principal fonte de fomento de recursos públicos para estimular a produção audiovisual do Ceará. Mas a lacuna da formação continuou aberta. Nos primeiros anos do século XXI, esse protagonismo ficou sob a responsabilidade das organizações não governamentais e da própria Casa Amarela. Todavia, novos rumos também foram se avizinando. Entenderemos como isso aconteceu no capítulo seguinte.

⁸¹ Em 1998, Paulo Linhares se afastou do cargo de secretário de Cultura, e logo depois foi eleito deputado estadual. Na gestão posterior, de Nilton Almeida, o Instituto Dragão do Mar enfrentou algumas mudanças: Maurice Capovilla foi afastado da direção, juntamente com parte considerável dos antigos coordenadores dos cursos. Silas de Paula assumiu, então, a direção do órgão. Já o fechamento oficial da instituição ocorreu em 2002, já sob o comando da nova secretária de Cultura, Cláudia Leitão.

3 CIDADE – MUNDO

3.1 Tormenta dos sonhos

“Nossos olhos não querem mais crer na eternidade do bom tempo: a chuva, a tempestade e o temporal parecem-nos mais naturais que o calmo esplendor do sol sobre um planeta próspero, pacífico e silente. Nascidos em suas primícias, esperamos a tempestade com seu séquito de nuvens, trovões e relâmpagos. Muitos são os que dentre nós – escrevo para as almas viris e extremas – chamam a esse cataclisma futuro e talvez próximo de Revolução. Ó! Vocês, rapazes de minha geração, corações vibrantes de fé – no dizer dos velhos, céticos – onde esconderemos nossas pálpebras queimadas pelo dia, onde passaremos nossas noites sob a tormenta dos sonhos e alucinações?” (DESNOS, 1927 *apud* XAVIER, 1983, p.329).

Nos anos que sucederam ao fechamento do Instituto Dragão do Mar, a produção cinematográfica cresceu bastante em Fortaleza. O cinema brasileiro como um todo apresentou um exponencial desenvolvimento na primeira década do século XXI. Das incertezas proporcionadas na década anterior, conhecemos uma evolução que se configurou em números de filmes produzidos, diversidade temática e estilística nas obras audiovisuais realizadas, bem como um maior suporte para as produções, seja por conta das novas tecnologias — que baratearam os custos — seja pelos apoios governamentais e leis de incentivo. A formação cinematográfica também se estendeu a patamares diferenciados, acompanhando a expansão do ensino superior de cinema em algumas universidades, assim como a proliferação de pequenas iniciativas públicas e/ou não governamentais em vários pontos do país. Apesar de a produção cinematográfica conhecer uma hegemonia ainda latente do eixo Rio-São Paulo,

temos que considerar que houve mudanças, especialmente relacionadas ao nascedouro de algumas produções estaduais que não possuíam quase nenhuma tradição e experiência, bem como o desenvolvimento de cinematografias locais, as quais estavam um tanto adormecidas.

A cidade de Fortaleza também continuaria se metamorfoseando. Sua paisagem urbana conviveria cada vez mais com grandes obras que priorizaram a verticalização e o setor do turismo, ampliando também a concentração de renda e as desigualdades sociais. As imagens construídas sobre/na cidade tornaram-se cada vez mais diversas, múltiplas em suas camadas de intenções e significados: “Em sua trajetória, Fortaleza tem sido local de construção e destruição, de experimentação, adquirindo imagens extremamente cambiantes, com mudanças aceleradas de sua estrutura, forma e perfil” (SILVA, 2001, p. 28). O audiovisual produzido nesses últimos anos buscou canalizar essa carga de transformações capaz de gerar impressões, sensações e inquietações.

Uma boa parte do cinema realizado em Fortaleza tem procurado maneiras de tatear essa urbe, onde sentimos os efeitos das transformações da cidade tanto nos procedimentos de realização fílmica como nas intencionalidades e desejos da maioria dos cineastas. Consideramos que o papel desempenhado pelos processos de formação em audiovisual na cidade nesses primeiros anos do século XXI foi fundamental para que esse sentimento de reconhecimento e intervenção ganhasse força, tendo efeitos substanciais para garantir reflexões, gerar sinais de pertencimento ou mesmo produzir efeitos de crítica e negação da metrópole.

A partir de um novo conjunto de experiências de formação vivenciadas, destacaram-se alguns cursos de audiovisual que ocorreram nas periferias de Fortaleza ou que tiveram suas ações voltadas, prioritariamente, para a juventude de comunidades mais carentes. Apostando no desenvolvimento das novas tecnologias de informação e comunicação, muitos desses projetos de organizações não governamentais contribuíram para a inclusão digital desses jovens e trouxeram oportunidades para eles no mercado de trabalho. Muitos cineastas do Ceará, especialmente a geração de realizadores que começou produzindo em vídeo na década de 1980, foram professores e colaboradores em algumas dessas instituições. Dentre eles — e analisando parcialmente a sua própria experiência com essa juventude, está Valdo Siqueira Albuquerque, que desenvolveu uma dissertação de mestrado intitulada *Digital do oprimido: tecnologia em vida não linear*. Ele assevera:

Nas bancadas cheias de computadores, reduzindo as palavras para encurtar a mensagem, produzindo sons visuais que despertam a imaginação, guardando os dados de realidade (diálogos virtuais) na memória, esses jovens mensageiros em busca de visibilidade, tal qual o mito de Hermes e suas asas nos pés, correm como sinapses, pelas letras, imagens, fluxos e afetos, para a certeza de um sempre novo e propício encontro. (2009, p. 89).

O entusiasmo nas palavras do autor reflete um momento histórico importante. A internet começava a se popularizar em fins dos anos 1990⁸², acompanhando todo um conjunto de transformações para o armazenamento de imagens, músicas e filmes em suportes de mídias variadas, avanços também observados no setor da telefonia móvel, no qual, dentre todos os novos componentes agregados, se destacou, particularmente, a utilização da câmera para o registro de fotografias e gravação de pequenos vídeos nos próprios celulares. Longe de querer cair num debate comum ou nas armadilhas de um suposto determinismo tecnológico para entender o contexto do cinema produzido na cidade, esse preâmbulo pressupõe, especialmente, apresentar o protagonismo que as organizações não governamentais tiveram na formação de audiovisual em Fortaleza na transição para o século XXI, numa etapa que representou uma verdadeira revolução vivenciada pelos meios de informação e da comunicação.

Nesse sentido, destacamos três organizações não governamentais que surgiram quase na mesma época na capital cearense, as quais se destacaram na atuação em audiovisual: Fábrica da Imagem, ENCINE e Alpendre. A primeira iniciou suas atividades formais em 1998. Sediada no bairro da Maraponga, a *Fábrica* procurou desenvolver ações socioculturais na região a partir de um debate que uniu audiovisual, gênero e cidadania. O ENCINE, tendo o funcionamento de suas práticas iniciadas ainda em 1998, mas criada oficialmente apenas no ano seguinte, trouxe para o centro da sua atuação o desenvolvimento de atividades audiovisuais voltadas para crianças e adolescentes das escolas públicas ou em situação de risco. Já o Alpendre, criado em novembro de 1999 e com sede na Praia de Iracema, congregou uma movimentação de práticas diversas no campo do audiovisual e de outras linguagens artísticas. Um dos fundadores da Fábrica da Imagem, Lenildo Gomes, nos relata:

⁸² A rede de computadores no Brasil começou a ser utilizada oficialmente em fevereiro de 1995. No Ceará, ela chegou no mês de maio: “Maio de 1995. Há exatos 20 anos começava a ecoar nas casas de Fortaleza o som característico da conexão discada da internet.” (BATISTA, 2015).

Tem uma coisa que acho bacana é que o contexto do surgimento dessas ONGs é muito próximo, e tem a ver com os encontros das pessoas nas formações promovidas no Instituto Dragão do Mar. Eu e Ives éramos alunos, Alexandre foi professor do IDM. [...] o contexto também remete à especificidade das três ONGs: o Alpendre com a pegada na formação estética, a Fábrica com seu recorte sociocultural e o ENCINE voltado para o lance da comunicação. (informação verbal)⁸³.

Lenildo Gomes foi aluno do Colégio de Dramaturgia, e Ives Albuquerque, principal articulador do ENCINE, aluno do Colégio de Realização em Audiovisual, cursos de destaque na já comentada grade de formação do Instituto Dragão do Mar. Alexandre Veras, um dos fundadores do Alpendre, foi professor do Colégio de Realização, bem como de vários cursos do núcleo de estudos básicos do IDM. As três organizações estabeleceram diálogo entre si e chegaram a participar de projetos semelhantes e de parceria com o poder público⁸⁴. Nos anos seguintes, seriam criadas outras ONGs com atuação e preocupações semelhantes: a TV Janela, Aldeia Digital, Associação Mundo Animado das Artes (Amanda), Serviluz sem Fronteiras, dentre outras⁸⁵.

Em nossa pesquisa, creditamos um destaque especial para as atividades desenvolvidas pelo Alpendre – casa de arte, pesquisa e produção. Criado por um grupo de artistas e pesquisadores que atuavam em variadas áreas culturais, ele também funcionou como um importante espaço cultural de Fortaleza. O já mencionado cineasta e professor Alexandre Veras, um dos principais idealizadores do projeto, assim descreveu o lugar:

⁸³ Entrevista realizada em 2017.

⁸⁴ Um deles foi o Projeto Comunidade Solidária (1995-2002), implantado pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso e coordenado pela primeira-dama, Ruth Cardoso. O Projeto Comunidade Solidária, considerado precursor direto do Programa Fome Zero, o qual foi criado depois pelo presidente Luís Inácio Lula da Silva, possuía vários eixos de atuação para tentar erradicar a pobreza no país. Uma das vertentes desse projeto foi o Programa de Capacitação Solidária, que tinha como prioridade garantir incentivos e promover parcerias com organizações não governamentais que possuíam o perfil de formação profissional e promoção da inclusão social: “A primeira-dama Ruth Cardoso afirmou hoje que nos próximos dois anos pretende beneficiar 20 mil jovens, de 15 a 21 anos, pelo Programa de Capacitação Solidária (PCS). Nos últimos quatro anos, 50 mil adolescentes de todo o País se formaram nos cursos profissionalizantes oferecido pelo Comunidade Solidária. [...]. De acordo com a primeira-dama, 50% dos jovens que participam do projeto voltaram a estudar depois que ingressaram no programa. [...]. Nesses quatro anos o programa gastou R\$ 70 milhões. Os cursos - ao todo são 336 - têm duração de seis meses, são adequados a necessidades regionais e oferecidos em oito regiões metropolitanas”. (FERREIRA, 1999).

⁸⁵ Podemos citar especialmente a EDISCA, Escola de Desenvolvimento e Integração Social para Criança e Adolescente. Ela é a ONG mais antiga de Fortaleza ainda em atividade, com centralidade no campo das artes. Criada em 1991 por Dora Andrade, suas ações contemplam especialmente cursos de dança e criação de espetáculos. Durante a continuidade dessas atividades, também foi criado um núcleo de audiovisual.

A palavra alpendre nos é preciosa. Remete a marcas que nos foram deixadas por longas noites de histórias, relatos e conversas acumuladas no aconchego de um alpendre. Nos faz lembrar esse território plástico que na sua lisura pode ser transformado, convertido e reconvertido, palco de brincadeiras e invenções, lugar do espírito de alegria e criação. Lugar de pouso e pausa para os que passam, lugar de acolhida e flerte com alteridade. Mas um alpendre também é esse lugar entre a casa e a rua, o exterior e o interior, espaço das trocas e dos fluxos. É aí que nos reencontramos, no meio dessas ressonâncias, no lugar das conversas, invenções, dos pousos e pausas, das trocas. [...]. Queremos construir esse espaço como se constrói um conceito. Interessam as questões contemporâneas com as quais a criação e o pensamento se embatem. Experimentar caminhos, como viajantes que não precisam habitar uma cidade, um estado, um país, mesmo que eles nos habitem. Nômades, mesmo que em nossos territórios, habitantes de uma velocidade intensiva. (*apud* BARDAWIL, 2009).

Esse texto foi escrito num material de apresentação do Alpendre quando da sua inauguração. Nele percebemos um desejo de afirmação, especialmente no diálogo e na vontade de experimentar múltiplos caminhos no campo artístico. Essas ações de convergência podem ser constatadas na própria composição do grupo que originou e desenvolveu as primeiras atividades do lugar: Alexandre Veras (cineasta), Andréa Bardawil (coreógrafa), Beatriz Furtado (cineasta e jornalista), Eduardo Frota (artista plástico), Luis Carlos Sabadia (gestor cultural), Manoel Ricardo de Lima (escritor) e Solon Ribeiro (fotógrafo). Vários outros artistas e pesquisadores da área cultural passaram pelo Alpendre e atuaram como parceiros e colaboradores. Apesar de desenvolver ações onde se destacaram principalmente o vídeo e a dança, o lugar promoveu palestras, debates, exposições de arte, lançamento de livros, saraus de poesias e cineclubes, implantando também, em sua dimensão interna, espaços que oscilaram de utilização, como salas de aula, estúdio de gravação, ilha de edição, escritórios, biblioteca, locadora de filmes, galpão de ensaio para espetáculos de dança e promoção de festas, com direito a funcionamento de bar e café⁸⁶.

Os cursos de audiovisual realizados no Alpendre seguiram uma dinâmica semelhante aos oferecidos por outras ONGs de Fortaleza, pelo menos no que tange ao recorte do público alvo: jovens de escolas públicas e de algumas comunidades próximas de onde aconteceriam os cursos. Entre esses projetos destacou-se o NoAr⁸⁷. Desenvolvido

⁸⁶ O Alpendre também viveria um momento oportuno no cenário político e cultural de Fortaleza e do país como um todo. À medida que a cidade se encontrava cada vez mais desejosa por espaços de formação, produção e reflexão no campo da arte, e o chamado “terceiro setor” das ONGs se fortaleceu com os editais de incentivo à cultura, as vitórias eleitorais petistas de Lula na presidência em 2002 e de Luizianne Lins na prefeitura de Fortaleza em 2004 de certa forma colaboraram para impulsionar novos horizontes de expectativas entre aqueles que se envolveram no projeto.

⁸⁷ No caso do Alpendre, foram atendidos jovens vindos do bairro Serviluz e, principalmente, do Poço da Draga. O NoAr teve uma grande importância, especialmente para os jovens moradores dessa comunidade, principal

inicialmente para capacitar jovens de 16 a 24 anos, a proposta teve pelo menos três edições, garantindo a participação de aproximadamente 100 jovens durante seu período de execução (2003-2007). Em aproximadamente dez meses de curso, os alunos tinham aulas teóricas e práticas relacionadas a filosofia, cultura, comunicação e linguagem audiovisual. Ao final seria realizado pelos alunos um programa a ser veiculado na TV pública do estado do Ceará nas tardes de domingo. Os quadros que compuseram esses programas pretendiam explorar gêneros diversos das possibilidades do audiovisual, como documentários, ficções, videoclipes etc. (BARBALHO, 2007).

Conforme sobredito, o Alpendre buscava estabelecer associações entre variadas linguagens artísticas, alcançando, na interseção entre o audiovisual e a dança, sua principal interface. Desta feita, as obras em videodança tiveram um espaço destacado entre as produções desenvolvidas na ONG. Concebidas como uma derivação dos trabalhos de videoarte⁸⁸, tinham no filme *A Study in choreography for camera* (1945), de Maya Deren, a sua principal obra precursora. A videodança chegaria ao Brasil ainda na década de 1970, nos trabalhos pioneiros da coreógrafa Analivia Cordeiro, mas só despontaria a partir dos anos 1990, com a realização de dois festivais internacionais: a Mostra Gradiente de Filmes de Dança, realizada em São Paulo em 1992, e o Dança Brasil, que ocorreu a partir de 1997 no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. Somente em 2003 o Festival Dança Brasil apresentou um programa específico, intitulado Panorama Brasil, contando com trabalhos produzidos no país, onde começaram a se destacar as realizações do Alpendre. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017).

localidade do bairro da Praia de Iracema. Situado também próximo ao Centro da cidade, na região que abrigava o antigo porto de Fortaleza, o Poço da Draga fica à beira-mar e ao lado da chamada Ponte Metálica. Onde antes existiam armazéns que guardavam trilhos de ferro e barris de combustíveis vivem hoje mais de 2 mil pessoas. A comunidade é constantemente ameaçada pelo poder público de desalojamento para a concretização de reformas que potencializem o turismo na região. Diante disso, os moradores têm demonstrado grande poder de organização, ao articularem várias ações de cultura e resistência. Segundo dados do Censo de 2010, a comunidade possui uma população de 2.029 pessoas, as quais vivem em 505 unidades domiciliares. Isso corresponde a quase 65% das pessoas que residem na Praia de Iracema atualmente (DIÁRIO DO NORDESTE, 2014).

⁸⁸ A denominação videoarte surgiu a partir da segunda metade dos anos 1960 para identificar trabalhos que assinalassem a introdução do vídeo e dos recursos televisivos em trabalhos artísticos, no início mais comumente associados a instalações, performances e *happenings*. O vídeo redimensionava a ideia de espaço físico no universo artístico e introduzia o componente temporal, especialmente no fluxo como seriam construídas as representações e a ideia de simultaneidade. Dentre nomes internacionais de destaque que contribuíram para a difusão da videoarte estão: Nam June Paik, Vito Acconci, Wolf Vostell (Grupo Fluxos), Richard Serra, Bruce Nauman e Bill Viola. No Brasil, a videoarte começou a se difundir ainda nos anos 1970. Destacaram-se em trabalhos pioneiros nomes como os de Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale, Anna Bella Geiger, Ivens Machado, Antônio Dias, Paulo Herkenhoff, Letícia Parente, dentre outros.

Dentre os trabalhos de videodança realizados pelo Alpendre, destacamos: *O tempo da delicadeza* (2002), de Andrea Bardawill e Alexandre Veras; *San Pedro* (2005), de Andréa Bardawill, Eduardo Jorge e Alexandre Veras; *Partida* (2006), de Luiz Bizerril, Alexandre Veras e Ernesto Gadelha; *Marahope 14/07* (2007), de Paulo Caldas e Alexandre Veras; *Animal racional* (2007), de Luiz Carlos Bizerril e Andréa Sales; *O Regresso de Ulisses* (2008), de Alexandre Veras; *Os tempos* (2009), de Andréa Bardawil e Alexandre Veras; *Solo #01* (2010), de Paulo Caldas e Alexandre Veras. Ainda dentro da seara da videodança, o Alpendre produziu, em 2009, o programa *Terceira Margem*, conjunto de dez episódios com meia-hora de duração cada, os quais foram dirigidos por Alexandre Veras e Luiz Bizerril e exibidos na TV O Povo, em parceria com a Bienal Internacional de Dança do Ceará⁸⁹. O programa foi destinado a debater e divulgar a produção em videodança realizada no país, garantindo ao Alpendre um lugar de destaque no cenário nacional e internacional desse tipo de produção. Além desse interesse mútuo envolvendo cinema e dança, o Alpendre também abrigou em seu espaço físico escritórios de produção da Bienal Internacional de Dança do Ceará e atividades da Companhia de Arte Andanças, com aulas, elaboração de coreografias e ensaios de espetáculos conduzidos principalmente por Andrea Bardawil.

Em paralelo a essas realizações mencionadas, o Alpendre ainda se destacou na produção de alguns documentários selecionados para integrar o Programa DOC-TV⁹⁰. Esse foi um dos mais importantes editais públicos de fomento no setor audiovisual brasileiro existentes na primeira década do século XXI. Além do seu caráter democratizante, em concursos estaduais que contemplavam projetos de documentários de todos os estados do país, o DOC-TV cumpriu um papel de formação: na maior parte das suas edições, todos os proponentes dos projetos contemplados se reuniam durante alguns dias em Brasília com outros cineastas e pesquisadores de cinema convidados, que opinavam acerca dos projetos iniciais dos filmes aprovados, acompanhando o desenvolvimento dos mesmos. O DOC-TV encerrou suas atividades na quarta edição. No Ceará foram produzidos sete filmes: na primeira edição, *Borracha para a vitória* (2003), de Wolney Oliveira; *Cidadão Jacaré* (2005), de Firmino Holanda; e *As Vilas Volantes – o verbo contra o vento*, de Alexandre Veras. Já na segunda, foram produzidos *Uma encruzilhada aprazível*, de Ruy Vasconcelos; e

⁸⁹ A Bienal é um dos eventos mais importantes de dança contemporânea do país. Ocorre em Fortaleza a cada dois anos desde o final dos anos 1990.

⁹⁰ O DOCTV foi um Programa do Ministério da Cultura de fomento à produção de documentários para a TV Pública, executado pela Secretaria do Audiovisual do MINC, com participação da Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC), Fundação Padre Anchieta/TV Cultura de São Paulo, Empresa Brasil de Comunicação/TV Brasil e Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas.

Sábado à noite, de Ivo Lopes Araújo. Na terceira edição, *Linhas de organdi* (2009), de Glauber Filho. Na quarta edição foi produzido *Espelho nativo* (2009), de Philippe Bandeira.

O Alpendre produziu três obras: *As Vilas Volantes – o verbo contra o vento*, *Uma encruzilhada aprazível* e *Sábado à noite*. Esses filmes foram importantes para os rumos tomados por parte da produção audiovisual em Fortaleza nos anos seguintes e definidores para proporcionar o surgimento do coletivo de produção audiovisual Alumbramento. O filme *As vilas volantes* acompanha a rotina dos moradores da região de Tatajuba, litoral noroeste do Ceará, que precisam migrar por conta do deslocamento das dunas e ação das marés. As memórias da antiga comunidade soterrada são construídas no plano da oralidade dos mais velhos, e os ventos surgem como personagens da obra, proporcionando experimentações sonoras e ensaios visuais (Figura 1). *Uma encruzilhada aprazível* apresenta a rotina de um entroncamento rodoviário na região de Aprazível, distrito da cidade de Sobral, que serve como ponto de encontro e abastecimento para ônibus, caminhões e transeuntes. A aridez da região, o comércio da pequena localidade e as pessoas que por ali vivem e trabalham são espectadores dessa rota de passagem. *Sábado à noite* apresenta a cidade de Fortaleza num noturno sábado em preto e branco, onde a normalmente representação acelerada do cotidiano da urbe é substituída por casas, bares e praças quase vazios, numa câmera que corre com os pássaros ao nascer do dia. (CAPISTRANO, 2012)⁹¹.

Figura 1 - *Frames* de *As Vilas Volantes: o verbo contra o vento*: à esquerda, Dona Bil caminha pelas rasas lagoas formadas junto ao mar à procura de cavalos-marinhos; à direita, Chicó e Vicente Pedro tentam reconstruir no plano da memória o antigo vilarejo soterrado quarenta anos atrás



Fonte: *As vilas volantes: o verbo contra o vento*, 2005. Filme disponibilizado pelo diretor.

⁹¹ Esses três filmes, juntamente com o curta-metragem *Rua Governador Sampaio* (2009), de Victor de Melo, foram analisados em nossa dissertação de mestrado.

Alguns nomes se repetem na composição da equipe técnica desses filmes: Alexandre Veras, diretor de *As vilas volantes*, participou da montagem dos outros dois filmes; Ruy Vasconcelos, diretor de *Uma encruzilhada aprazível*, assinou também a montagem, roteiro e pesquisa de *As vilas volantes*⁹²; Ivo Lopes Araújo, diretor de *Sábado à noite*, foi o responsável pela fotografia dos três filmes; Luiz Bizerril assinou a produção executiva das três obras, sendo também assistente de direção de *As vilas volantes*; Fred Benevides participou da montagem dos três filmes, sendo também assistente de direção em *Sábado à noite*; Danilo Carvalho colaborou com a edição e finalização de som em *As vilas volantes* e foi o responsável pela realização do som direto nos demais.

Consideramos que os três documentários possuem pontos de ligação importantes não só pela repetição de alguns dos representantes de suas equipes técnicas, mas também pela maneira “não convencional” que desenvolveram suas escolhas na construção da narrativa documental. Referimo-nos especialmente à utilização de poucos diálogos, planos geralmente longos, ausência de narração, bem como a recusa de maiores explicações sobre os lugares e personagens retratados. Estas características, inerentes às três obras, redimensionam o caráter descritivo dos documentários que se aproximam de um perfil mais moldado no telejornalismo, fazendo principalmente uma aposta na capacidade de observação e sensorialidade dos próprios espectadores.

Esses filmes produzidos pelo Alpendre dialogam com as matizes do chamado cinema contemporâneo⁹³, em que o olhar privilegiado dos realizadores sobre as coisas é colocado em xeque, numa produção onde o próprio documentário pode trabalhar com a fabulação enquanto possibilidade de (re)invenção de mundos. O documentário contemporâneo garante um investimento prioritário às produções subjetivas, a busca por lugares e ações de personagens que circundam o cotidiano, a predominância em retratar

⁹² Na verdade, o filme é livremente inspirado na sua dissertação de mestrado em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará, intitulada *O verbo contra o vento: as Vilas Volantes* (1993).

⁹³ Os pesquisadores de cinema consagraram, ao longo do século XX, três variações principais para o estudo fílmico: os cinemas clássico, moderno e contemporâneo. O primeiro é comumente associado à formação da linguagem audiovisual e posterior consolidação dos gêneros pela indústria cinematográfica; o cinema moderno indicaria uma ruptura com os ideais de representação clássica, associando-se mais fortemente às vanguardas e aos “novos cinemas” que se desenvolveram em boa parte do mundo após a Segunda Guerra Mundial; já o cinema contemporâneo apregoa características para pensar um cinema do tempo presente, muito amplo e abrangente de características. Em se tratando do chamado documentário contemporâneo, consideramos que as obras que melhor caracterizariam essa denominação são especialmente os filmes que escapam de narrativas mais convencionais, extrapolando algumas tendências consideradas mais cristalizadas do documentário, priorizando, assim, uma maior experimentação para a construção de formatos e estilos narrativos, podendo trabalhar inclusive nas fronteiras de indeterminação entre ficção e documentário. Sobre o assunto, ver: Baptista e Mascarello (2008); Lins e Mesquita (2008); Migliorin (2010); Ramos (2008).

relações de alteridade dentro de um “universo micro”. Se tomarmos por base a proposta de Bill Nichols para analisar os “tipos de documentário”⁹⁴, os filmes produzidos pelo Alpendre para o DOC-TV oscilam, em maior ou menor escala, entre os caminhos do documentário observativo, reflexivo e poético. Consideramos que as buscas e interesses expressados por esses três filmes também condizem com a proposta de formação do Alpendre, tendo seus princípios calcados num processo auspicioso de experimentação da linguagem audiovisual e com um maior trânsito entre diferentes linguagens artísticas.

O Alpendre encerrou suas atividades em dezembro de 2012. Nos seus últimos quatro anos de funcionamento, foi cedido de forma permanente para a Bienal Internacional de Dança do Ceará e para algumas companhias de dança que organizavam aulas e ensaios de espetáculos. Chegou a abrigar, de forma esporádica, cineclubes e mostras de filmes, além de sediar algumas exposições de artes visuais e videoinstalações. O último curso, que teve a assinatura do Projeto NoAr, já com uma configuração bem diferente da proposta original, ocorreu no primeiro semestre de 2009, tendo como resultado prático o filme *Linha 13-78-52*, curta-metragem de realização coletiva feito por alunos que cursavam o 9º ano de algumas escolas públicas municipais da capital cearense. O Alpendre não resistiu aos custos de aluguel e manutenção do espaço, além da dificuldade na aprovação de novos projetos que garantissem a sua continuidade e viabilidade financeira⁹⁵. Porém, segundo as palavras do próprio Alexandre Veras, escrita numa espécie de carta de despedida endereçada aos amigos que participaram do Alpendre, a escolha pelo fechamento partiu de um ato de vontade, proporcionado por cansaço e desejo de realização de novos projetos. Assim ele pontua: “Se agora decidimos parar, gosto de dizer que é por um ato de vontade [...] não há mágoa nem ressentimento, apenas um cansaço e a vontade de outras derivas. Habitar o instante desse ato de vontade como afirmação de tudo o que foi e tudo o que virá”. (PAULA, 2013, p. 101).

No que diz respeito ao formato administrativo e ao conjunto de ações desenvolvidas, o Alpendre teve uma prática bem diferenciada de outras organizações não governamentais que atuaram na cena cultural de Fortaleza. Os seus caminhos constantemente bifurcados apontaram para a construção de uma gestão aberta, ancorada numa multiplicidade

⁹⁴ O pesquisador da história do documentário Bill Nichols (2005) divide em seis os tipos desse formato fílmico: expositivo, observativo, participativo, reflexivo, performático e poético. No decorrer da nossa pesquisa, retomaremos essa proposta de categorização.

⁹⁵ Ainda antes de fechar oficialmente suas portas, Alexandre Veras conseguiu um acordo com o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, instituição que passaria a administrar o antigo galpão da Praia de Iracema. A partir de 2013, o antigo Alpendre passou a abrigar a *Cena 15*, laboratório de audiovisual vinculado ao Porto Iracema das Artes. Falaremos um pouco desse projeto mais adiante.

de ações quantitativas, mas que reverberaram, sobretudo, de forma qualitativa na cidade. Agindo na contramão da previsibilidade, sem se deixar capturar pelas “burocracias do sistema”, consideramos que os treze anos de existência do Alpendre foram um importante ato de resistência, produtor de pequenos acontecimentos capazes de modificar o curso das coisas, especialmente em se tratando da forma como o audiovisual em Fortaleza vinha sendo pensado e produzido. Maurizio Lazzarato, ao reavaliar o funcionamento do capitalismo no século XXI, enxerga as resistências possíveis como acontecimentos capazes de fazer emergir novas possibilidades de vida: “Essa nova articulação de possibilidades e de desejos inaugura, por sua vez, um processo de experimentação e de criação. [...]. Um acontecimento não é a solução de problemas, mas a abertura de possíveis”. (LAZZARATO, 2006, p. 12-13).

O Alpendre foi um lugar de muitos encontros. Além de movimentar a cena cultural de Fortaleza ao longo de toda a primeira década do século XXI, suas atividades também proporcionaram um primeiro contato de parte significativa dos integrantes que organizaram o coletivo Alumbramento. A Vila das Artes estabeleceu um segundo elo fundamental para esses encontros. Este projeto nasceu coordenado pela Fundação de Cultura, Esporte e Turismo (FUNCET), da Prefeitura Municipal de Fortaleza, e contou com várias parcerias, dentre elas a Universidade Federal do Ceará, a Associação Cearense de Cinema e Vídeo e o próprio Alpendre. Passando a reunir a escola de audiovisual, os pontos de corte⁹⁶, a escola de dança, o núcleo de produção digital e outros cursos livres de curta duração, sua primeira atividade permanente foi a Escola Pública de Audiovisual de Fortaleza, que iniciou suas atividades em outubro de 2006.

Desde o fim das atividades do Instituto Dragão do Mar Fortaleza não tinha um curso de formação continuada em audiovisual. Algumas instituições de ensino superior privadas já se movimentavam para implantar cursos de graduação na área, e dentro da Universidade Federal do Ceará a demanda por parte dos alunos era grande. Os cursos de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará e da Universidade de Fortaleza (UNIFOR) cada vez mais formavam alunos que apresentavam trabalhos de conclusão em cinema e/ou que partiam para a realização de filmes. Dentro do Diretório Central dos Estudantes da UFC chegou a ser apresentada uma proposta de novos cursos: “Lembro da Sabina que era do DCE da UFC e na época também participava da ACCV e levou essa

⁹⁶ Curso de aproximadamente seis meses que capacitou agentes culturais e exibidores independentes, estimulando e apoiando exibições de filmes em espaços públicos e a formação de cineclubes.

discussão para as nossas reuniões. Disse que tinha conversado com o reitor e ele tinha topado fazer um projeto de extensão para um curso de audiovisual” . (informação verbal)⁹⁷ .

Alexandre Veras se refere às reuniões da Seção do Ceará da Associação Brasileira de Documentaristas e Curta Metragistas (ABD). Desde fins dos anos 1990 ela passou a se chamar Associação Cearense de Cinema e Vídeo (ACCV), e foi no interior dela que começou a ser discutido o formato de um novo curso de formação continuada em audiovisual para a cidade. Alexandre Veras continuou nos relatando esse período:

Tiramos uma comissão na ACCV para pensar o formato desse curso. A comissão era eu, Vanessa Teixeira, Gláucia Soares e o Ivo Lopes. Eu fiquei mais ligado a elaboração da grade de disciplinas. [...]. E tem um momento que eu considero emblemático que foi quando eu elaborei dois projetos pedagógicos. Eu fiz um para o Alpendre, que era um curso que eu gostaria de fazer de dois anos para essa galera das comunidades, e outro curso de audiovisual que eu pensei, que seria proposto para a ACCV. Esse era um curso mais tradicional de cinema, e o do Alpendre não, era um curso todo cortado, atravessado com outras linguagens. Acabou que ficou essa proposta de um curso mais tradicional para fazer uma primeira consulta. Aí depois tivemos uma reunião com o Wellington Júnior, que seria o representante da UFC, pois esse curso seria um curso de extensão da universidade, teria sua certificação pela UFC. Aí o Wellington quando viu a grade disse: ‘Valha Alexandre, eu pensei que esse curso seria muito mais borrado, mais cruzado...’ Aí eu olhei para trás, olhei para a Gláucia e disse: ‘Tá vendo, né? Não sou eu que estou falando. É o coordenador pedagógico da UFC, entidade que vai certificar o curso, que está afirmando que esse curso está careta’. Risos... [...]. Cada um pode narrar esse momento de forma diferente, né? Mas para mim eu acho muito interessante esse momento com o Wellington. Se não tivesse esse momento, talvez mesmo achando aquela proposta inicial meio careta, acho que era ela que poderia ter ficado. (informação verbal).

O cenário descrito ocorreu no decorrer de 2005, ano que se iniciou a gestão do primeiro mandato de Luizianne Lins na Prefeitura de Fortaleza (2005-2008). O projeto de curso foi então encaminhado para a FUNCET, que aprovou e garantiu a viabilidade orçamentária da proposta. Alexandre Barbalho presidia a FUNCET naquele período. Beatriz Furtado, posteriormente, o substituiria no cargo, dando continuidade ao diálogo de implantação do curso de audiovisual e ampliando o projeto, estruturando o que seria chamado de Vila das Artes. A Escola de Audiovisual de Fortaleza nasceria, portanto, de um conjunto de fatores: a grande demanda existente na cidade⁹⁸, necessidade de ampliar o processo de

⁹⁷ Entrevista realizada com Alexandre Veras em 5 de junho de 2015.

⁹⁸ A seleção da primeira turma da Escola de Audiovisual contou com aproximadamente 600 pessoas inscritas que disputaram 40 vagas: “Mais de 600 pessoas se inscreveram, muitas não só do Ceará, mas de outros estados, como Pernambuco, Maranhão, Alagoas, São Paulo, Minas Gerais, e até de outro país, a Argentina. [...] A concorrência de 15 candidatos para cada uma das 40 vagas do curso, que terá dois anos de duração e é oferecido gratuitamente, foi considerada alta pelos realizadores da seleção”. (DIÁRIO DO NORDESTE, 2006).

formação em Fortaleza para além das ONGs, além da vontade e organização da categoria dos artistas de audiovisual da cidade que atuaram em estreito diálogo com a prefeitura e a universidade pública.

Em seu depoimento, Alexandre Veras também enfatiza a predominância de um projeto “menos careta”, ou seja, mais condizente com as práticas e experiências que já vinham sendo adotadas em cursos do Alpendre. Nesse período ele tinha acabado de rodar *As Vilas Volantes* com Ivo Lopes, que também participou da comissão responsável por definir o formato da Escola de Audiovisual. O diretor que dirigiu *Sábado à noite* retornou para morar em Fortaleza em 2003, depois de concluir seus estudos de cinema no Rio de Janeiro. Esse grupo ainda seria composto por Vanessa Teixeira, Gláucia Soares e Beatriz Furtado. A primeira tinha sido aluna do Colégio de Realização e de Dramaturgia do Instituto Dragão do Mar em fins dos anos 1990 e também tinha, recentemente, retornado à Fortaleza, depois de concluir seu mestrado em Artes Cênicas no Rio de Janeiro. Vanessa Teixeira e Alexandre Veras foram os responsáveis pela elaboração da maior parte das ementas das disciplinas do então novo curso proposto. Beatriz Furtado, estando quase na mesma época à frente da FUNCET, garantiu as parcerias necessárias para a viabilidade do projeto. Coube à Gláucia Soares o papel de coordenar a Escola Pública de Audiovisual de Fortaleza.

Morando em Fortaleza no final da década de 1990, a carioca Gláucia Soares trabalhou em projetos relacionados ao Instituto Dragão do Mar, foi continuísta e assistente de direção em vários filmes, destacando-se na participação dos longas-metragens *As tentações do Irmão Sebastião* (2006), de José Araújo; *O céu de Suelly* (2006), de Karin Aïnouz; e o próprio *Sábado à noite*. Seu primeiro trabalho como diretora foi *Águas de romanza* (2002), curta-metragem filmado em 35 mm realizado juntamente com Patrícia Baía. Durante três anos (2006-2008), Gláucia Soares esteve à frente das ações desenvolvidas pela Escola de Audiovisual de Fortaleza, período em que também participou da formação do coletivo de audiovisual Alumbramento.

A proposta pedagógica que foi adotada consistiu em um curso de aproximadamente dois anos de duração, com disciplinas semanais de 20 horas cada. As mesmas seriam divididas e agrupadas em seis ciclos: imagem e cidade, imagem e narrativa, imagem e corpo, imagem e alteridade, imagem e fotografia, imagem e escrita⁹⁹. Ao final de

⁹⁹ Essa metodologia configurou a primeira turma. A formatação, especialmente dos ateliês práticos, se modificou um pouco nas turmas seguintes. Ao término de cada uma delas, alunos e professores eram

cada um desses ciclos, era realizado um exercício prático em equipe, os chamados ateliês. Ao final de todos os ciclos e disciplinas, era realizado um trabalho de conclusão de curso, encaminhando os alunos em três segmentos: ficção, documentário e expressões contemporâneas. Essa proposta pedagógica era inovadora não apenas por conta do formato, mas especialmente por colocar no primeiro plano das discussões o diálogo entre cinema, cidade e arte contemporânea¹⁰⁰.

Apesar de todo o primeiro ciclo de disciplinas do curso levantar questões para pensar e problematizar a produção de imagens com a cidade, um módulo em especial, intitulado “Imagem e Cidade”, ministrado pela própria Beatriz Furtado, se destacaria na grade de disciplinas do curso. Ela foi chamada de disciplina aproximativa, pois estava associada diretamente ao desenvolvimento de projetos de filmes realizados posteriormente. No primeiro ateliê foram realizados quatro curtas-metragens: *Cruzamento* (2007), de Guto Parente e Pedro Diógenes; *Saída* (2007), de Robézio Marks e Carlosnaik Veras; *Seu Alves* (2007), de Ythallo Rodrigues; e *Esquizofrenia* (2007), de Gilles Weyne.

Nesse período a Vila das Artes ainda não possuía estrutura física. Dentro do seu projeto inicial foi garantido que os cursos ocupariam o complexo das três casas conhecidas no Centro de Fortaleza como a “Vila do Barão”. A expressão remete à primeira das casas, patrimônio tombado, localizado na Rua General Sampaio, em frente à Praça Clóvis Beviláqua (ou Praça da Bandeira) e ao lado da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Ceará. Construída em 1880, desapropriada em 2005 e tombada em definitivo pela Prefeitura de Fortaleza em 2007, a imponente casa havia sido moradia da família do Barão de Camocim, título recebido por Geminiano Maia, empresário da cidade de Aracati. O complexo da Vila das Artes reuniria esse patrimônio edificado e mais duas outras casas localizadas por trás do palacete, sendo a terceira delas, já com entrada pela Rua 24 de Maio, a que abrigaria a Escola

convidados pela coordenação a externar suas opiniões quanto à metodologia aplicada, elencando os pontos positivos e negativos do processo.

¹⁰⁰ Os professores convidados para ministrar as disciplinas também transitavam com facilidade por esses assuntos e vertentes do audiovisual. Os módulos ministrados durante uma semana facilitou a presença de profissionais de outros estados, tendo existido um equilíbrio entre o perfil e a formação dos mesmos: nomes com destacada trajetória teórica e acadêmica ministraram disciplinas, como André Parente, Hernani Heffner, João Luiz Vieira e Philippe Dubois; cineastas com experiência na prática profissional colaboraram da mesma forma, como Cao Guimarães, Felipe Bragança, Joel Pizzini, Lucas Bambozzi e Pedro Urano; realizadores importantes na história da cinematografia cearense também foram professores dessa primeira turma da Vila das Artes, como Alexandre Veras, Ivo Lopes Araújo, Márcio Câmara, Karin Aïnouz, dentre outros. A presença mais ilustre na Vila das Artes ocorreu com a visita de Agnès Varda, entre os dias 21 a 25 de setembro de 2009. A cineasta franco-belga, um dos nomes mais representativos da *Nouvelle Vague*, esteve em Fortaleza através de várias parcerias, envolvendo especialmente a Prefeitura Municipal, Governo do Estado e Universidade Federal do Ceará. Na ocasião ela exibiu seu filme *As praias de Agnès* (2008), ministrou uma conferência e participou de encontros com estudantes de cinema.

Pública de Audiovisual de Fortaleza. A demora no início da reforma do prédio, bem como as indefinições sobre o reinício das aulas da Escola de Audiovisual de Fortaleza no início de 2007, levaram os alunos a realizar uma ocupação do referido prédio abandonado durante o mês de fevereiro (Figuras 2 e 3).

A limpeza do casarão que abrigaria as atividades da Vila das Artes e uma semana de programação cultural intitulada “Sine por Cine”¹⁰¹ chamou a atenção da imprensa e gerou estremecimento político na Prefeitura Municipal. Aproximadamente um ano e meio após a ocupação, a reforma do prédio ficou pronta, e a inauguração foi marcada pela palestra do professor Nelson Brissac Peixoto¹⁰². Com a garantia da sua estrutura física inicial, a Vila das Artes passou a ampliar suas atividades de formação e apoio à produção audiovisual, bem como integrou ações relacionadas a outras linguagens artísticas, especialmente com a criação da Escola Pública de Dança de Fortaleza em 2007.

Figura 2 - A faxina marcaria simbolicamente o início do chamado “protesto afirmativo” dos alunos, que realizaram atividades culturais durante aproximadamente um mês.



Fonte: Acervo pessoal disponibilizado por Euzebio Zloccovick. Edição do Jornal O Povo de 02 fev. 2007.

¹⁰¹ O título do evento é um trocadilho. A última instituição que funcionou no prédio que abrigaria a Vila das Artes foi o Serviço de Informação ao Emprego (SINE). Oficinas, palestras, projeções, performances, exposições de filmes, esquetes teatrais e shows musicais marcaram a programação.

¹⁰² Enquanto isso, a Escola de Audiovisual garantiu o seu funcionamento provisório em alguns espaços da Universidade Federal do Ceará. As aulas se iniciaram em outubro de 2006 na Casa Amarela Eusélio Oliveira. Depois, os alunos foram sucessivamente transferidos para vários espaços: CETREDE (Arquitetura UFC), Faculdade Marista, Curso de Jornalismo da UFC e Faculdade de Direito da mesma instituição. Durante algumas semanas, logo após o episódio da ocupação, os alunos também optaram por assistir aulas na casa em ruínas que posteriormente abrigaria a Vila das Artes. Quando o prédio da Vila das Artes foi finalmente inaugurado, os alunos da primeira turma da Escola de Audiovisual estavam em processo de pré-produção do trabalho de conclusão do curso.

Figura 3 - Na imagem à esquerda, o folder da programação da ocupação na primeira semana de fevereiro de 2007. À direita, o aluno Euzebio Zloccovick, da Escola Pública de Audiovisual de Fortaleza, em um dos protestos realizados.



Fonte: Acervo pessoal disponibilizado por Euzebio Zloccovick. Edição do Diário do Nordeste, ver Lopes (2008).

No transcorrer dos últimos anos, a Escola Pública de Audiovisual alcançou muitos ganhos, transformando-se numa referência nacional em formação em audiovisual, especialmente num dado segmento de pessoas que circulam em festivais e circuitos independentes e que dialogam e atuam no meio acadêmico cinematográfico. Mesmo com recursos financeiros limitados e remando na contramão por conta do desconhecimento da sua importância pela maior parte dos próprios gestores públicos da cidade, a Escola surgiu e ganhou ressonância num momento muito específico e importante para a história do audiovisual em Fortaleza. Apesar de a produção fílmica dos alunos ter adquirido um perfil mais comumente associado a um dito “cinema experimental”, numa espécie de pecha observada em comentários de algumas pessoas ligadas ao meio audiovisual¹⁰³, é difícil encontrar um realizador de cinema em Fortaleza que não tenha tido nenhuma relação com as ações empreendidas pela Escola Pública de Audiovisual e a Vila das Artes nesses anos de sua existência.

O projeto da Vila das Artes teve o seu poder de alcance estendido para outras linguagens artísticas, especialmente a dança, o teatro e a cultura digital. Para além dos próprios cursos regulares que ali ocorrem, tem sido ocupado de várias formas pelos artistas da cidade, sendo também utilizado para ensaios de espetáculos, reuniões informais e trânsito de diálogos variados. Samya de Lavor¹⁰⁴ afirma:

¹⁰³ Nos capítulos subsequentes, retomaremos pontualmente a essa questão. Sobre o assunto, ver: Câmara (2008) e Vasconcelos (2008).

¹⁰⁴ A atriz cearense Samya de Lavor começou seu trabalho como integrante do Grupo Bagaceira de Teatro, importante coletivo de Fortaleza que desde os anos 2000 vem realizando espetáculos de referência nacional

Eu acho que a Vila das Artes foi durante um bom tempo um oásis na cidade de Fortaleza, no sentido de promover encontros entre artistas, não só do audiovisual, mas gente de todas as áreas que vem para esse espaço no intuito de construir um diálogo das artes com a cidade, um lugar de formação que também estivesse próximo daquilo que o artista estivesse produzindo. [...]. A Vila das Artes tem esse diferencial: não só pela questão do pensamento político pedagógico, mas também pelo afeto, pois foi um espaço construído pelos artistas da cidade. (VILA DAS ARTES, 2017).

Entre os anos de 2009 a 2015, mais duas turmas da Escola Pública de Audiovisual de Fortaleza se formaram, despontando novos realizadores que têm circulado muito com filmes produzidos na Escola, especialmente no circuito destinado aos festivais. Em paralelo, a formação de audiovisual em Fortaleza se transformou bastante, especialmente com a consolidação dos cursos superiores de Cinema e Audiovisual da UNIFOR, criado em 2008, e da Universidade Federal do Ceará, criado em 2010. A Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Ceará desenvolveu, a partir de agosto de 2013, outro projeto de formação para a cidade: o Porto Iracema das Artes, que reúne laboratórios de criação, além de cursos básicos e técnicos em variadas linguagens artísticas.

O Laboratório de Audiovisual/Cinema do Porto Iracema das Artes visa, principalmente, desenvolver roteiros de longa-metragem a partir do acompanhamento e orientação dos professores/cineastas Karim Aïnouz, Sérgio Machado e Marcelo Gomes¹⁰⁵. Apesar de não fazer parte do escopo mais direto dessa pesquisa, é importante ressaltar a importância do Porto Iracema das Artes, posto que é uma espécie de retomada do Instituto Dragão do Mar com uma nova roupagem, inclusive envolvendo, na sua idealização, nomes como Paulo Linhares e Bete Jaguaribe, protagonistas na experiência de formação e produção audiovisual cearense da segunda metade dos anos 1990.

para o teatro autoral. Entre 2014 e 2016, foi coordenadora das ações de teatro da Vila das Artes, e nesse mesmo período atuou em alguns filmes assinados pelo Alumbramento, como os longas-metragens *Com os punhos cerrados* (2014) e *O último trago* (2016), ambos dirigidos por Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti. Nesse último filme, foi premiada como melhor atriz coadjuvante no 49º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

¹⁰⁵ O realizador cearense Karin Aïnouz foi convidado por Paulo Linhares e Bete Jaguaribe — que exercem, respectivamente, a função de diretor do Instituto Dragão do Mar e diretora de Criação e Formação do Porto Iracema das Artes — para coordenar o Laboratório de Criação em Audiovisual. Ele estendeu o convite para os amigos Marcelo Gomes e Sérgio Machado, realizadores nordestinos que roteirizaram o primeiro longa-metragem de Karin Aïnouz, *Madame Satã* (2002). O pernambucano Marcelo Gomes é antigo parceiro de Karin Aïnouz em alguns trabalhos, especialmente na assinatura do longa-metragem *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009). Ele também dirigiu filmes como *Cinema, aspirinas e urubus* (2005) e *Joaquim* (2017). Já o cineasta baiano Sérgio Machado dirigiu *Cidade Baixa* (2005), *Quincas Berro D'água* (2010), dentre outros.

No segundo semestre de 2016, apesar de iniciadas as atividades da quarta turma da Escola de Audiovisual, a Casa do Barão de Camocim continuava sem reformas e desabitada. Numa parceria público-privada envolvendo a Casa Cor Ceará e a Secretaria de Cultura de Fortaleza¹⁰⁶ (SECULTFOR), foi realizada em quatro meses uma reforma e um incipiente processo de restauro da Casa do Barão de Camocim para abrigar a 18ª edição da Casa Cor, evento de arquitetura e *design* de interiores que em 2016 completou trinta anos (SALES, 2016). Findado o evento no decorrer do mês de dezembro, foi o momento de a Vila das Artes enfrentar mais um período de grande instabilidade. Durante a reeleição do prefeito de Fortaleza Roberto Cláudio houve uma mudança na pasta da SECULTFOR: com a saída do então secretário Magela Lima (2013-2016), Evaldo Lima assumiu o cargo, o que significou também a exoneração da diretora da Vila das Artes, Cláudia Pires¹⁰⁷; da coordenadora da Escola de Audiovisual, Rúbia Mércia¹⁰⁸; e do coordenador da Escola de Dança, Ernesto Gadelha¹⁰⁹, além de gerar um iminente quadro de instabilidade e possíveis novas demissões.

Diante desse cenário de incertezas, os alunos da quarta turma da Escola Pública de Audiovisual realizaram uma nova ocupação, dessa vez na Casa do Barão de Camocim, que havia recentemente abrigado as instalações da Casa Cor Ceará. Os dois primeiros meses de 2017 foram marcados por assembleias dos representantes do Fórum de Linguagens Artísticas de Fortaleza, tentativas de reuniões com o novo secretário de Cultura da cidade e atividades culturais na Casa do Barão de Camocim, lugar onde ocorreram muitos debates, palestras, cineclubes, espetáculos de teatro e dança, no intuito de fortalecer a mobilização, que foi denominada de Movimento Vila Viva. Com a continuidade das aulas da Escola de

¹⁰⁶ No mês de maio de 2008 foi criada a SECULTFOR, substituindo a antiga estrutura da FUNCET nas atribuições relacionadas ao projeto de gestão cultural da Prefeitura Municipal de Fortaleza. Beatriz Furtado, antiga presidente da FUNCET durante a implantação da Vila das Artes, saiu do referido cargo no final de 2006. Ela foi temporariamente substituída por Sílvia Bessa e depois por Fátima Mesquita, que esteve à frente dessa transição e também ocupou o cargo de secretária de Cultura durante todo o segundo mandato de Luizianne Lins (2009-2012). Na gestão de Fátima Mesquita na Secretaria de Cultura, Sílvia Bessa esteve na direção da Vila das Artes. Já na coordenação da Escola de Audiovisual, Gláucia Soares, permaneceu até o início de 2008, sendo substituída, inicialmente, por Fábio Giorgio, e depois por Lenildo Gomes, que ocupou o cargo até o final do segundo mandato de Luizianne Lins (2012).

¹⁰⁷ Arte-educadora e bailarina profissional, Cláudia Pires coordenou, entre 2009 e 2012, o projeto Dançando na Escola, envolvendo a SECULTFOR e a Secretaria de Educação de Fortaleza. Foi diretora da Vila das Artes entre 2013 e 2016.

¹⁰⁸ Rúbia Mércia foi aluna da primeira turma da Escola de Audiovisual. Integrante do coletivo Alumbramento na sua formação original, produziu e dirigiu vários filmes. Depois de realizar seu mestrado na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), retornou à Fortaleza para assumir a coordenação da Escola Pública de Audiovisual, estando à frente da gestão durante o período de 2013 a 2016.

¹⁰⁹ Ernesto Gadelha é bailarino profissional e também desenvolveu trabalhos de videodança. Foi diretor da Bienal de Internacional de Dança do Ceará em algumas edições e coordenava a Escola Pública de Dança da Vila das Artes desde a sua criação, em 2007.

Audiovisual, os alunos convocaram os professores para ministrarem suas disciplinas na própria ocupação, garantindo, nesses momentos, a presença de um público mais amplo, em aulas abertas para possíveis interessados.

Esse episódio que ocorreu em paralelo ao desenvolvimento dessa pesquisa não pôde ser desconsiderado. Isso demonstra alguns dos muitos desafios que cercam os pesquisadores que se debruçam sobre a história do tempo presente, pois, mesmo com o nosso recorte temporal prioritário ser limitado ao momento anterior, referente muito mais à primeira ocupação dos estudantes, é preciso considerar a força e a dimensão produtiva do tempo de agora, nesse presente que se esgarça e transborda. Relembramos, aqui, a definição que Jean-Pierre Rioux nos oferece para a História do Tempo Presente: “Um vibrato do inacabado que anima todo um passado, um presente aliviado de seu autismo, uma inteligibilidade perseguida fora de alamedas percorridas, é um pouco isto, a História do Tempo Presente”. (CHAUVEAU; TÉTART, 1999, p. 50).

A conquista parcial dos alunos da primeira turma da Escola de Audiovisual é posta em xeque dez anos depois. A nova turma tem a percepção de que apenas a continuidade dessa mobilização é capaz de manter e redimensionar aquela primeira vitória, nesse presente que se desdobra e num passado que se mostra inacabado. Apesar de tratar-se de dois processos singulares, nos quais a própria conjuntura das mobilizações é diferente, as motivações acabam sendo bem próximas: o que estava em jogo era a continuidade e a defesa de um projeto de escola pública de formação continuada em audiovisual na capital cearense. Desde as experiências do Instituto Dragão do Mar essa ameaça de instabilidade da máquina pública e as incertezas quanto à continuidade de projetos em circunstâncias de mudanças de governos pairam na realidade dos artistas e daquelas pessoas que abraçam e vivenciam esses projetos de formação¹¹⁰.

Esses lugares de encontros que dão vazão ao pensamento e à produção do universo artístico não surgem de qualquer forma, ainda mais numa cidade como Fortaleza,

¹¹⁰ O Movimento Viva Vila não conseguiu reverter o afastamento da diretora da instituição e dos coordenadores das duas escolas, mas impediu a demissão de outros funcionários e saiu com o compromisso da prefeitura em organizar um amplo debate sobre o futuro da Vila das Artes, em especial sobre os destinos da Casa do Barão. Além disso, os alunos da Escola de Audiovisual foram atendidos em sua reivindicação para que Kenya Mendes, que durante dois anos atuou como auxiliar de Rubia Mércia nas atividades da Escola, assumisse a coordenação. Como encaminhamento prático da ocupação, foi realizado, nos dias 28 e 29 de junho de 2017, o *I Seminário Vila das Artes – diálogos da cidade*, evento que possibilitou rediscutir esse projeto com a cidade, mas que encaminhou poucas questões práticas imediatas. A quarta turma da Escola de Audiovisual segue com suas aulas e deve se formar até o fim do ano de 2018. Resta saber se esses auspícios do presente serão posteriormente concretizados.

nova metrópole que geralmente se apresenta como uma amálgama de sensações dentro das realizações dos artistas da cidade e onde dúvidas, anseios, espasmos e descobertas permeiam as principais tentativas de aproximação das manifestações artísticas produzidas na urbe. Por isso, paragens como essas — referimo-nos também ao caso do Alpendre — são tão importantes, tentando unir alguns pontos soltos em buscas que passam por afetos, identificação e potência criativa. Para poder nos conectar com uma produção audiovisual que apresente com maior lastro de historicidade as especificidades desse cinema urbano do tempo presente, optamos por analisar a formação e a atuação do coletivo de produção em audiovisual intitulado Alumbramento.

Ao debatermos a construção de um tempo histórico do presente, não negligenciaremos a experiência do passado, nem supervalorizaremos as expectativas de futuro. Ou, caminhando nas palavras de Reinhart Koselleck, “[...] é a tensão entre experiência e expectativa que, de uma forma sempre diferente, suscita novas soluções, fazendo surgir o tempo histórico”. (2006, p. 313). Acreditamos que o coletivo Alumbramento assume essas condições produtivas do tempo presente, atuando nas fronteiras dessa tensão. Na tentativa de se relacionar com a cidade através das suas produções audiovisuais, todos os idealizadores e/ou colaboradores mais diretos do Alumbramento tiveram alguma ligação próxima com o Alpendre e/ou a Vila das Artes, fosse ocupando a posição de professores e coordenadores de projetos, fosse na condição de alunos da primeira turma da Escola Pública de Audiovisual de Fortaleza. Entender esse percurso inicial, suas práticas de produção e as possibilidades de atuação assumidas por esse grupo de realizadores será o intento do próximo tópico do capítulo.

3.2 Tirando o umbigo do deserto

“Podemos tudo. Nossa miséria nos permite. E é do umbigo do deserto, para lembrar Caetano Veloso, que a Alumbramento apresenta suas belezas, repleta de rigor, sim, e decerto diversas irregularidades, e é daqui que sai nossa arte e nossa gana – nossa grana, quando vier, que venha de todos os lugares, claro. Mas

é daqui, dessa cidade de arquitetura feia e hostil, que gritamos para o mundo e que existimos. Juntos, não importa onde.” (REIS, 2012 *apud* ARAÚJO, 2016, p. 45).

Seria a realização do filme *Sábado à Noite* o momento aglutinador e formador do Alumbramento. Conforme já ressaltado, a obra foi resultado do edital público DOC-TV. O programa — desenvolvido pelo Ministério da Cultura (MINC) para garantir o fomento à produção de documentários para a TV Pública — foi um sucesso no que tange a uma maior descentralização da produção de filmes¹¹¹, pois a seleção obedecia a uma concorrência estadual, o que acabou garantindo a realização de documentários de temáticas e estéticas diversas, além de contemplar um grande número de realizadores que normalmente teriam poucas oportunidades em outros editais federais. *Sábado à noite* foi rodado em julho de 2006, poucos meses antes do início das aulas da Escola de Audiovisual de Fortaleza. Conforme já descrevemos, Ivo Lopes havia feito parte da comissão que pensou o projeto da Escola, além de ter sido colaborador em muitas atividades do Alpendre. Por outro lado, Alexandre Veras também colaborou na edição de *Sábado à noite*, e o Alpendre assinaria a produção do filme. Nesse sentido, podemos afirmar que o nascimento do Alumbramento¹¹² está diretamente associado a esse contexto da metade dos anos 2000, envolvendo especialmente as ações do Alpendre, da Escola de Audiovisual e do edital de fomento federal do DOC-TV.

O Alumbramento produziu em pouco tempo uma quantidade considerável de filmes. Apenas entre 2006 e 2011, recorte temporal desta pesquisa, foram realizados 27 curtas-metragens¹¹³, 6 longas-metragens¹¹⁴, 1 projeto coletivo de intervenção urbana¹¹⁵, além

¹¹¹ Segundo as informações contidas no site oficial do projeto, “[...] no total de suas temporadas, o DOCTV teve 3.000 projetos de documentário inscritos em 100 concursos estaduais, coproduziu 170 documentários e gerou mais de 3 mil horas de programação para a Rede Pública de Televisão”. (BRASIL, 2008).

¹¹² Esclarecemos que não estamos preocupados em desenvolver uma espécie de “mito de origem” do grupo. A intensão primordial seria ressaltar a importância que o filme *Sábado à noite* assume para os próprios integrantes que compõem o Alumbramento.

¹¹³ *A amiga americana* (2009), de Ricardo Pretti e Ivo Lopes Araújo; *A noite* (2007), de Ythallo Rodrigues; *Amor* (2010), de Ythallo Rodrigues; *Anymore* (2008), de Mariana Smith; *As corujas* (2009), de Frederico Benevides; *Às vezes é mais importante lavar a pia do que a louça, ou, simplesmente, Sabiaguaba* (2006), dos Irmãos Pretti; *Azul* (2007), de Themis Memória e Luiz Pretti; *Cartaz* (2008), dos Irmãos Pretti; *Casa da fotografia* (2010), de Themis Memória; *Casa da vovó* (2008), de Victor de Melo; *Cidade Desterro* (2009), de Gláucia Soares; *Cineasta bom é cineasta morto* (2007-2010), de Luiz Pretti; *Eu, turista* (2009), de Guto Parente; *flash happy society* (2008), de Guto Parente; *Fulô de Kuroyama* (2007), de Vitor Furtado; *Lá fora cantam os passarinhos* (2008), de Mariana Smith; *Longa vida ao cinema cearense* (2008), dos Irmãos Pretti; *Miúdos*, de Pedro Diógenes; *O mundo é belo* (2010), de Luiz Pretti; *O saco azul* (2009), de Guto Parente; *Passos no silêncio* (2008), de Guto Parente; *Perto demais* (2010), de Rubia Mércia; *Raimundo dos Queijos*

de vários pequenos filmes pessoais/ou caseiros que também receberam a assinatura Alumbramento¹¹⁶. Nesse período, parte desses filmes conquistaram prêmios importantes, e o grupo ficou conhecido sobretudo pelo grau de experimentalismo e inventividade de suas produções. O circuito que garantiu a circulação dos filmes realizados pelo Alumbramento é composto basicamente de festivais, cineclubes, internet e eventuais exposições em redes de televisão fechada — caso principalmente do Canal Brasil — e aberta — caso dos canais locais do estado do Ceará, a exemplo da TV Diário.

O Alumbramento contou, inicialmente, com dez participantes: Danilo Carvalho, Fred Benevides, Gláucia Soares, Ivo Lopes Araújo, Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Rúbia Mércia, Thaís de Campos, Themis Memória e Ythallo Rodrigues. Praticamente todos eles participaram da realização de *Sábado à noite*¹¹⁷ e tiveram envolvimento direto com as atividades do Alpendre e da Escola de Audiovisual da Vila das Artes. Entre os dez integrantes, os únicos que ainda não moravam na capital cearense quando *Sábado à noite* foi rodado eram os irmãos gêmeos Luiz e Ricardo Pretti. Eles chegaram a Fortaleza para participar da equipe que montou o filme, e a ideia inicial seria permanecer na cidade aproximadamente por três meses e retornar para o Rio de Janeiro, terra natal dos dois. Acabaram ficando e contribuindo ativamente na formação do grupo.

Antes da decisão de vir morar em Fortaleza, os Irmãos Pretti já tinham dirigido vários trabalhos juntos. Na sua chegada à capital cearense, realizaram o curta-metragem *Às vezes é mais importante lavar a pia do que a louça ou, simplesmente, Sabiaguaba* (2006). Filmado na casa de Ivo Lopes, que os havia hospedado no bairro Sabiaguaba¹¹⁸ durante a edição de *Sábado à noite*, esse foi o primeiro filme que recebeu a assinatura Alumbramento. Selecionado para participar do Festival de Oberhausen, na Alemanha, um dos mais

(2010), de Vitor Furtado; *Rua Governador Sampaio* (2009), de Victor de Melo; *Supermemórias* (2010), de Danilo Carvalho; *Um raio de sol* (2007), de Thaís de Campos; e *Vaidade* (2009), de Thaís de Campos.

¹¹⁴ *Sábado à noite* (2007), de Ivo Lopes Araújo; *Rumo* (2008), dos Irmãos Pretti; *Estrada para Ythaca* (2010), *No lugar errado* (2011) e *Os monstros* (2011), todos dirigidos por Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti; *Praia do Futuro* (2008), direção coletiva.

¹¹⁵ *Livro Livre* (2007), de realização coletiva.

¹¹⁶ Referimo-nos especialmente ao conjunto de 13 filmes intitulados *Diários* (2009-2014), de Ivo Lopes Araújo. Inicialmente batizado de projeto *Rolos*, foi realizado ao longo dos anos em equipamento 16 mm e disponibilizado por Ivo Lopes Araújo no site do Alumbramento. Boa parte dos trabalhos realizados pelo grupo citados nas notas anteriores também está disponível para serem vistos na íntegra em: <<http://www.alumbramento.com.br/>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

¹¹⁷ A ficha técnica completa dos filmes que serão analisados prioritariamente nessa pesquisa se encontra no final do texto.

¹¹⁸ Bairro localizado no extremo leste de Fortaleza, a Sabiaguaba é uma região conta com a presença de sítios, mangues e praias, sendo boa parte do bairro área de proteção ambiental (APA) da capital cearense. Chamada de Parque Natural das Dunas de Sabiaguaba, a APA foi criada no dia 12 de fevereiro de 2006.

importantes e reconhecidos festivais de “cinema experimental” do mundo, o filme *Sabiaguaba*, como ficou mais conhecido, também foi fundamental para a permanência dos Irmãos Pretti em Fortaleza e para impulsionar a decisão deles de fazer parte daquele coletivo de realização em audiovisual que aos poucos se formava.

Outro integrante desse grupo inicial que não tinha relações tão próximas com Fortaleza até a realização de *Sábado à noite* foi Ythallo Rodrigues. Nascido em Juazeiro do Norte, iniciou sua formação em audiovisual no Cariri entre os anos de 2003 e 2006, período em que alguns cursos foram promovidos pela Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Ceará, em ações que tiveram a chancela do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura¹¹⁹. Entre os professores estavam Gláucia Soares, Ivo Lopes e Alexandre Veras. O jovem realizador de Juazeiro do Norte despontou como um dos talentos da região, chegando a dirigir, em parceria com Allison Gomes, o curta-metragem de conclusão de um dos cursos, *Adeus, meu bem!* (2005)¹²⁰. Durante esse momento, o projeto da Escola Pública de Audiovisual de Fortaleza estava sendo gestado, e Ythallo Rodrigues veio para Fortaleza tentar o processo de seleção em junho de 2006. Semanas depois ele participaria da equipe que produziu *Sábado à noite*¹²¹, e consolidou sua mudança para a capital cearense, ingressando como aluno da primeira turma da Escola de Audiovisual e participando diretamente da formação do Alumbramento.

Outros dois nomes importantes desse grupo e que participaram ativamente do filme e da formação do coletivo foram Frederico Benevides e Danilo Carvalho. O primeiro começou a trabalhar com edição de vídeo ainda quando era estudante do Curso de Comunicação Social da UFC, no início dos anos 2000, período em que conheceu o Alpendre e participou de várias das suas atividades¹²². Conforme falamos anteriormente, participou da equipe de montagem dos três DOC-TVs produzidos pelo Alpendre, além de ter sido assistente

¹¹⁹ Após o fim das atividades do Instituto Dragão do Mar, cursos básicos de formação, principalmente na área do audiovisual, foram oferecidos em Fortaleza e algumas cidades do interior do estado, organizados por SECULT-CE e Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.

¹²⁰ O Cariri cearense, que havia sido nos anos 1970 e 1980 o maior celeiro de cineastas do estado, conheceria algum tempo depois uma nova geração de realizadores. Além de Ythallo Rodrigues e Allison Gomes, despontaram no audiovisual nomes como Salomão Santana, Glauco Vieira, Orlando Pereira e Franklin Lacerda.

¹²¹ A equipe de produção a qual nos referimos é aquela responsável pelas locações e encaminhamentos mais imediatos na preparação e nos dias de filmagem. Ela foi composta por Rúbia Mércia, Thaís de Campos e Ythallo Rodrigues. *Sábado à noite* também tinha uma equipe de produção executiva, destinada à organização geral, prestação de contas e outras exigências burocráticas exigidas num edital federal como o DOC-TV. Essa segunda equipe contou com a presença do diretor Ivo Lopes, além da própria Rúbia Mércia e Luiz Bizerril, na época um dos diretores do Alpendre.

¹²² Em 2011, Frederico Benevides se estabeleceu no Rio de Janeiro para fazer mestrado na Universidade Federal Fluminense. Sua dissertação foi um estudo sobre alguns filmes realizados por grupos de cinema no Brasil. Nessa oportunidade ele também faria uma análise de *Sábado à noite*. Ver: Parente (2013).

de direção em *Sábado à noite*, função que exerceu juntamente com Gláucia Soares. Frederico Benevides também ingressou como aluno da primeira turma da Escola de Audiovisual de Fortaleza. Danilo Carvalho é músico de formação e participou de bandas como *Cidadão Instigado* e *Realejo Quartet*. Antes de começar a realizar som direto para cinema, trabalhou com fotografia, filmagem de esportes radicais e produção de *clips* musicais. Na passagem que transcrevemos abaixo, ele relata sua grande amizade com Ivo Lopes, descrevendo também o início do Alumbramento:

Ivo comprava discos e discos, levava para o Rio para dar para os amigos, ele era o maior divulgador dessas nossas bandas, do Cidadão Instigado quanto do Realejo. E por conta disso a gente ficou muito amigo e ele viu que eu também curti cinema. [...]. Aí fomos ver Tarkovski (Andrei Tarkovski), vamos ver Jodorowski (Alejandro Jodorowski), vamos ver Kiarostami (Abbas Kiarostami), que era referência também para os trabalhos do Alexandre Veras. Começamos a ficar muito amigos e juntos conhecemos o Alexandre Veras. Juntos fomos fazendo todas as coisas do Ali (Alexandre Veras), ele nunca mais soltou a gente. Então a gente se aproxima e começa esse ‘cineclubismo’, eu e o Ivo. Começamos a frequentar muito e achamos que tínhamos que morar juntos. [...]. Resolvemos então ir para Sabiaguaba morar lá. Moramos cinco anos lá, montamos o Alumbramento, e lá víamos filmes todos os dias! Víamos e discutíamos, tensas discussões sobre linguagem. Tinha o momento do debate, ir na grama tomar um suco, ver a lua, conversar sobre os filmes da nossa vida. Muito filme, muito filme, milhões de filmes. (CARVALHO apud FARKAS, 2014).

A Fortaleza apresentada nos filmes do coletivo também é resultado dessa formação dos realizadores, dos filmes e dos cineastas que são convocados para o diálogo, parte constituinte de uma cinefilia que reverbera na produção realizada pelos “alumbrados”. Sabemos que em qualquer grupo ou escola cinematográfica nascente sempre existirá um conjunto de referências éticas e estéticas que alimentam a feitura dos filmes. Essa cinefilia praticada por vários realizadores ao longo da história do cinema pode ser observada nos gestos fundamentais de algumas vanguardas cinematográficas, nos “cinemas novos” de todo o mundo, no cinema marginal brasileiro, em muitos trabalhos realizados em Super-8 e/ou nos primeiros formatos de vídeo. Analisando a formação do grupo de realizadores que compôs a *Nouvelle Vague*, bem como o interesse dos mesmos em assistir e discutir tudo que fosse possível das distintas cinematografias mundiais, Antoine de Baecque comenta a importância da cinefilia:

Pois o cinema exige que se fale dele. As palavras que o nomeiam, os relatos que o narram, as discussões que o fazem reviver – tudo isso modela sua existência real. [...]. Ir ao cinema, assistir aos filmes, isso não se compreende sem esse desejo de

prolongar sua experiência pela fala, pela conversa, pela escrita. Cada uma dessas lembranças confere verdadeiro valor ao filme. (2010, p. 32-33).

Uma das diferenças mais importantes dessa nova geração de cineastas-cinéfilos do início do século XXI está relacionada à possibilidade de amplitude e acesso aos filmes. Toda uma geração recente de realizadores pôde ter acesso a cinematografias que permaneceram por muito tempo inacessíveis e/ou desconhecidas, sendo cada vez maior a possibilidade de circulação dos filmes. Essa facilidade e o trânsito entre eles fazem ecoar trabalhos que alimentam essa cultura cinéfila. Tais novidades também são proporcionadas pelo barateamento dos custos de produção, pela maior oportunidade de acesso aos meios técnicos de realização e pela ampliação das possibilidades de exibição, isto é, cineclubes e mostras de filmes se multiplicaram, garantindo a possibilidade para que obras consideradas raras, ou anteriormente já rotuladas de “difícil acesso”, aumentassem o repertório dos cineastas. O Alumbramento também se forja a partir desse conjunto de apropriações temáticas e estéticas, evidenciando a importância que essa nova cultura de cinefilia proporcionou para o surgimento de algumas obras.

Consideramos que o grupo de amigos que formou o coletivo de audiovisual cearense possui uma formação teórica e audiovisual bastante eclética, permitindo um leque de influências que extrapolam os limites de uma fácil coesão: além dos cineastas citados por Danilo Carvalho — Andrei Tarkovski, Alejandro Jodorowski e Abbas Kiarostami —, temos uma presença muito forte de referências de cineastas orientais, que vão desde os clássicos de Yazugiro Ozu e Kenji Mizoguchi até os mais contemporâneos, como Jia Zhang-ke, Apichatpong Weerasethakul e Hou Hsiao-Hsien; os vários “cinemas novos” mundiais e também a radicalidade dos “marginais”; a produção europeia de cineastas como Pedro Costa, Chantal Akerman e Straub-Huillet¹²³; e os filmes estadunidenses, que podem passar por obras clássicas de John Ford, pela produção independente de John Cassavetes ou pelo próprio cinema de gênero em suas variações. Em entrevista recente, Guto Parente avalia a importância dos filmes que ele acompanhava na grade da programação aberta televisiva — especialmente na “Sessão da Tarde” — para os rumos trilhados em seus últimos trabalhos:

Então, quando você está começando, é muito isso. Esse cinema, a Sessão da Tarde, cinema de gênero, que você entende nas prateleiras de comédia, de drama, de terror.

¹²³ Referimo-nos à cinematografia do casal Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Cineastas franceses, mas que filmaram bastante na Alemanha e na Itália, assinaram quase três dezenas de obras cinematográficas entre 1963 e 2006, ano de morte de Straub.

Era muito isso! [...] depois de um tempo, você vai entendendo que as coisas não são dicotômicas, e que as coisas se cruzam e se misturam. E aí eu me vejo, de uns tempos para cá, pesquisando muito cinema de gênero, como conseguir trabalhar com esses códigos e esses clichês de cinema de gênero que estão entranhados na gente, porque é a nossa primeira formação. E como conseguir trabalhar com isso, deslocar isso para o nosso contexto, para nossa realidade. (PARENTE *apud* MARANHÃO, 2018, p. 114).

Toda essa tessitura de influências cinematográficas foi importante para os representantes do Alumbramento, reforçando a importância da formação de cinefilia na grande maioria dos seus representantes. Ao apresentar alguns trabalhos realizados pelo grupo no decorrer da nossa pesquisa, também apontaremos textos, filmes e outras produções artísticas que compunham aquele universo de referências. O nome do grupo também foi escolhido por conta de uma referência de cinefilia, sendo retirado de um curta-metragem homônimo realizado pelo diretor espanhol Victor Erice. A curta filmografia desse cineasta foi marcada pela realização de obras nas quais os personagens transitam em narrativas fragmentadas, geralmente buscando saídas para situações instáveis e desarmoniosas.

Alumbramiento (2002) apresenta os primeiros dias de vida de um bebê, iluminação necessária para garantir a união de uma grande família num vilarejo da Espanha durante os anos da Segunda Guerra Mundial. Esse significado de família, estendida em seu sentido mais agregador da amizade, pode ser uma chave importante para analisar essa produção audiovisual, como bem afirmou Giorgio Agamben: “A amizade é a divisão que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida. É essa partilha sem objeto, esse com-sentir originário que constitui a política”. (2009, p. 92).

Essa condição de existência marca a fase inicial do Alumbramento. Quando o grupo foi criado, parte dos seus integrantes morava no bairro Sabiaguaba. Na verdade, eles dividiam o mesmo terreno, espécie de grande sítio com algumas casas vizinhas construídas. No período de edição de *Sábado à noite*, pelo menos sete dos seus dez representantes ali viviam. A partir de 2007, parte do grupo que morou na Sabiaguaba migrou para a região central da cidade. O Edifício Dona Bela, um dos primeiros prédios residenciais de Fortaleza¹²⁴, passou a ser o local de moradia da maioria dos componentes do grupo. Esses

¹²⁴ Localizado na Rua Coronel Ferraz, bem próximo da Igreja do Pequeno Grande, o Edifício Dona Bela teria sido construído por iniciativa de Pedro Philomeno Gomes, proprietário do Iracema Plaza (Edifício São Pedro, na Praia de Iracema, erguido em 1951) e do Lord Hotel (importante edificação do Centro de Fortaleza, construída em 1956). Não conseguimos apurar maiores detalhes acerca da data exata da sua construção, possivelmente ocorrida no decorrer dos anos de 1950. (ver: CATRACA LIVRE, 2018).

dois espaços da cidade também abrigaram momentos de muito trabalho e de lazer, sendo realizadas projeções, reuniões, festas, filmes e processos de edição. Apenas no final de 2007 a primeira sede do coletivo seria alugada: um antigo prédio de apartamentos, o Edifício Pimentel, localizado numa região ainda mais central e comercial do Centro de Fortaleza¹²⁵.

O grupo enxergaria a cidade de Fortaleza como uma potencializadora de trocas e de possibilidades de alteridade, articulando o trabalho, a vida e as práticas cotidianas. Esse período inicial do Alumbramento é salutar para compreender tal afirmação. Grande parte dos dias foram vividos em projetos existentes em comum, no cotidiano das aulas da Escola Pública de Audiovisual de Fortaleza, nas mesas de bares, na realização de vários trabalhos, que vinham sempre acompanhados de um planejamento que envolvia principalmente assistir muitos filmes conjuntamente a fim de enriquecer e compartilhar a bagagem de referências cinematográficas. Elionardo Saraiva, aluno da quarta turma da Escola de Audiovisual de Fortaleza, desenvolveu uma pesquisa acerca das micropolíticas da amizade na produção do coletivo Alumbramento. Numa passagem, ele afirma:

Desde o início do Alumbramento, a ideia era que ele fosse um lugar de troca, de conversa e de experimentação em relação com a cidade de Fortaleza, onde todos os realizadores conviviam. Alumbramento era também uma condição de risco e abismo que potencializava ainda mais a radicalidade da criação. Todos poderiam ser autor no coletivo, de modo que um poderia trabalhar e interferir na realização do outro. [...]. Toda ideia poderia nascer individualmente, mas logo era repassada para que todos vinculados ao coletivo pudessem materializá-la em obra, ou mesmo deixar que se transformasse em outros processos para se tornar outra coisa. A aposta estava no processo de estar e viver juntos, mais do que no produto final de um filme ou de qualquer obra. (SARAIVA, 2017, p. 68).

Vida, trabalho e lazer estavam, portanto, imbricados dentro da própria condição de existência do Alumbramento. As realizadoras Themis Memória, Thaís de Campos e Rubia Mércia também compartilharam dessa realidade desde o início da formação do grupo. As três foram muito atuantes em atividades desenvolvidas pelo Alpendre, mas apenas Thaís e Rúbica fizeram parte do quadro discente da Escola de Audiovisual de Fortaleza. Themis Memória, que vinha de uma formação em Estilismo e Moda na UFC, juntamente com a própria Thaís de

¹²⁵ A sede funcionou por, aproximadamente, um ano e meio no Edifício Pimentel, localizado na Rua Pedro Pereira, esquina com a Rua Princesa Isabel, num quarteirão bem próximo à agitação comercial de dois antigos *boulevards* da cidade de Fortaleza: a Avenida do Imperador e a Avenida Duque de Caxias: “Edifício Pimentel: construído pelo engenheiro Almir Macedo de Mesquita, no Centro de Fortaleza, foi inaugurado em primeiro de janeiro de 1959, por Moisés Santiago Pimentel (dono da Siqueira Gurgel e da Rádio Dragão do Mar), onde residiu. Segundo propaganda no jornal Unitário, em fevereiro de 1959, possuía apartamentos ‘luxuosos, confortáveis e com água abundante’. Na sua cobertura, seu proprietário fez grandes festas”. (BLOG FATOS HISTÓRICOS, 2016).

Campos e as amigas Lia Damasceno e Tarsila Furtado, colaboradoras do Alumbramento, mas que nunca chegaram a ingressar de forma mais efetiva no coletivo, montaram um acervo de figurinos chamado *Meu Querido Ácaro*, que funcionou inicialmente no Edifício Pimentel, sendo depois transferido para o Dona Bela. As quatro responsáveis diretas pelo *Meu Querido Ácaro* assinaram grande parte da direção de arte dos filmes do Alumbramento.

Também foram significativas as mudanças que ocorreram na composição do grupo. Guto Parente e Pedro Diógenes, num primeiro momento, não estiveram organizados formalmente no coletivo, mas acabaram entrando posteriormente. Também ingressos na primeira turma da Escola de Audiovisual de Fortaleza, tiveram a sua própria produtora, a chamada *Artéria Experimental* (2004-2007), onde, juntamente com o amigo Gabriel Silveira¹²⁶, desenvolveram alguns trabalhos em audiovisual. A participação no projeto coletivo *Praia do futuro* (2008) e a realização do seu curta-metragem *Passos no silêncio* (2008) marcaram o ingresso de Guto Parente no Alumbramento. Pedro Diógenes permaneceria apenas como colaborador do grupo por mais algum tempo, período em que realizou seu filme *Miúdos* (2008) e desenvolveu a atividade de técnico de som direto em vários trabalhos do coletivo. Seria apenas após o processo da realização de três longas-metragens, *Estrada para Ythaca* (2010), *Os monstros* (2011) e *No lugar errado* (2011) — todos dirigidos por Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti —, que Pedro Diógenes ingressaria definitivamente no grupo.

As realizadoras Mariana Smith, Maíra Bosi e Caroline Louise também ingressaram no Alumbramento em momentos diferentes. Mariana Smith começou a participar do coletivo a partir do final de 2007, momento de preparação para a realização do longa-metragem *Praia do futuro*, desenvolvendo trabalhos com um diálogo mais voltado para as artes visuais, destacando-se os curtas-metragens *Anymore* (2008) e *Lá fora cantam os passarinhos* (2008); Maíra Bosi atuou no grupo de maneira mais sistemática entre 2008 e 2009, durante o período de conclusão da sua formação na Escola de Audiovisual de Fortaleza, desenvolvendo especialmente atividades relacionadas à produção. Caroline Louise, a partir das filmagens de *Os monstros* e do curta-metragem *O amor nunca acaba* (2012)¹²⁷, dos Irmãos Pretti, acabaria se transformando na principal produtora do Alumbramento, garantindo

¹²⁶ Realizador independente e formado em História pela Universidade Federal do Ceará, Gabriel Silveira assinou a direção de alguns curtas-metragens mesmo depois de findo o grupo *Artéria Experimental*. Seus trabalhos que mais circularam em mostras e festivais de cinema foram os filmes *95 cabeças* (2007) e *Alguns páreos em Palermo* (2014).

¹²⁷ Esse filme dos Irmãos Pretti foi filmado ainda em 2009, mas montado e finalizado apenas no início de 2012.

o início de uma fase de maior profissionalização, realização de parcerias com grupos de outros estados e concretização de maior aporte financeiro para realização de filmes.

Conforme sobredito, foram vários outros amigos que nunca chegaram a fazer parte formalmente do Alumbramento, mas que participaram eventualmente da equipe de realização das obras. O caso inverso também era muito comum, onde os representantes do coletivo eram constantemente convidados a compor à equipe técnica nos projetos que envolvessem outros cineastas. Nesse sentido, os parceiros mais constantes do Alumbramento foram Victor de Melo e Vitor Furtado, também alunos da primeira turma da Escola de Audiovisual de Fortaleza. O primeiro assinou câmera e/ou direção de fotografia em vários filmes do coletivo, e quando desenvolveu projetos pessoais como diretor — como foi o caso dos curtas-metragens *Casa da vovó* (2008) e *Rua Governador Sampaio* (2009) —, também contou com a participação de seus amigos que faziam parte do Alumbramento na composição da equipe técnica. O mesmo aconteceu com Vitor Furtado, cujos filmes *Fulô de Kuroyama* (2007), *Raimundo dos Queijos* (2010) e *Meu amigo mineiro* (2012) são assinados pelo Alumbramento. Consideramos que, no caso desses dois realizadores, o ingresso no coletivo apenas nunca ocorreu numa perspectiva de maior formalidade, pois sempre estiveram imersos no cenário das realizações fílmicas, amizade e vivências cotidianas.

Se fôssemos falar sobre todo o leque de colaborações para outros amigos-realizadores que compuseram a equipe técnica dos filmes do Alumbramento em oportunidades diferentes, poderíamos citar vários nomes: Alexandre Veras, Armando Praça, Claudemyr Barata, Eudes Freitas, Eduardo Scarpineli, Euzébio Zloccowick, Fernando Catatau, Hugo Pierrot, Igor Graziano, Ioneide Lima, Leandro Gomes, Lia Damasceno, Marcos Rudolf, Pauline Rodrigues, Thaís Dahas, Uirá dos Reis, Wanessa Malta etc. Os realizadores elencados são apenas aqueles que estiveram mais próximos e produzindo junto com os “alumbrados” na primeira fase do grupo (2006-2011). Fazemos questão de citá-los para que possamos ter uma dimensão dessa verdadeira malha colaborativa desenvolvida a partir da existência e das ações empreendidas pelo Alumbramento.

Acreditamos que uma das funções mais importantes de um coletivo seja exatamente a de colocar em movimento uma rede de ações capazes de estabelecer conexões não necessariamente apenas entre o grupo dos seus participantes. A lógica da horizontalidade e do sistema aberto deve prevalecer para caracterizar a existência de um coletivo:

[...] 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. [...]. O coletivo é um ponto na rede e, também, ele próprio uma rede. Na construção de redes acentradas, entre múltiplos atores em um espaço ilimitado, os coletivos aparecem como centro de concentração de ideias, pessoas, criação, forças de onde novas conexões podem sair para compor outras redes. (MIGLIORIN, 2012, p. 308-313).

A passagem acima faz parte de um artigo intitulado “O que é um coletivo”, escrito por Cezar Migliorin para compor um livro comemorativo dos dez anos de existência do Coletivo Teia, de Minas Gerais. O grupo esteve organizado durante doze anos (2002-2014) em torno de um centro de pesquisa e produção audiovisual que realizou dezenas de trabalhos. A Teia se constituiu como uma das principais interlocutoras do Alumbramento, à medida que foram sendo observadas convergências de pensamento e semelhanças em relação ao desenvolvimento de alguns processos criativos. Um dos exemplos da parceria entre os dois grupos ocorreu na realização do longa-metragem *O céu sobre os ombros* (2010), de Sérgio Borges: Ivo Lopes Araújo realizou a direção de fotografia e Ricardo Pretti assinou a montagem da obra.

Esse trânsito envolvendo grupos e coletivos foi bastante comum. Um momento fértil de produções cinematográficas em alguns estados e o encontro constante desses realizadores em festivais de cinema — além, obviamente, da confluência de ideias e vontade de maior diálogo entre os grupos que demonstravam aproximações estéticas — estreitaria a relação do Alumbramento principalmente com os grupos Símio Filmes (Pernambuco), Duas Mariola (Rio de Janeiro), Filmes do Caixote (São Paulo), Trincheira Filmes (Pernambuco) e a já comentada Teia. Essa aproximação nunca aconteceu de forma mais efetiva com nenhum outro grupo ou produtora de cinema cearense, pelo menos nesses primeiros anos de existência do Alumbramento¹²⁸. As parcerias locais ocorreram sempre envolvendo realizadores independentes, grupos de outras linguagens artísticas, ou o próprio Alpendre no período em que ainda desenvolvia atividades sistemáticas.

Praticamente todos os integrantes do Alumbramento trabalharam em filmes de outros realizadores ocupando várias funções técnicas: fotógrafos, montadores, produtores,

¹²⁸ Apenas a partir de 2012 identificamos uma aproximação mais constante do Alumbramento com alguns grupos de audiovisual no Ceará. Podemos citar especialmente a “Praia à noite”, produtora independente dos realizadores Leonardo Mouramateus, Samuel Brasileiro, Natália Maia e Clara Bastos; e a “Tardo Filmes”, produtora organizada por Breno Baptista, Luciana Vieira, Rodrigo Fernandes, Samuel Brasileiro, Victor Costa Lopes e Ticiano Augusto Lima. Após realizar os longas-metragens *Doce amianto* (2013) e *A misteriosa morte de pérola* (2014) em parceria com a Tardo Filmes, o diretor Guto Parente passou a integrar as atividades dessa produtora.

continuístas, diretores de arte, assistentes e técnicos de som. Muitos deles já possuíam seus próprios equipamentos, que acabavam sendo disponibilizados para os amigos na feitura dos seus trabalhos pessoais. Os filmes deste coletivo também contavam quase sempre com participações de amigos e colaboradores, os quais emprestavam, eventualmente, equipamentos e força de trabalho. Também era comum ter as mesmas pessoas ocupando várias funções na equipe técnica de um filme. Tudo isso garante uma reinvenção dos modelos tradicionais de produção cinematográfica. Em um ensaio intitulado “Por um cinema pós-industrial”, César Migliorin comenta o assunto:

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

Obviamente que essa forma colaborativa na feitura dos filmes também ocorria por conta dos reduzidos recursos financeiros existentes. Poucos trabalhos contaram diretamente com apoio de editais e outras maneiras de financiamento. Entre os já mencionados 35 filmes realizados durante os seis primeiros anos de existência do grupo, identificamos apenas 12 que tiveram algum tipo de apoio direto: 6 curtas-metragens foram premiados no Edital de Cinema e Vídeo da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará¹²⁹; outros 3 curtas venceram edições do Edital das Artes realizado pela Fundação de Cultura da Prefeitura Municipal de Fortaleza¹³⁰; a proposta de instalação/intervenção urbana *Livro Livre* recebeu patrocínio do Banco do Nordeste; o longa-metragem *No lugar errado* teve algum aporte financeiro de uma produtora do Rio de Janeiro¹³¹; e apenas um filme recebeu verbas federais, exatamente o já comentado *Sábado à noite*. Esses dados refletem outra particularidade importante nessa produção; a maior parte dos filmes foi realizada praticamente sem nenhum dinheiro público.

Apesar do sobredito, corroboramos com as palavras de Cezar Migliorin: a existência de coletivos e filmes realizados de forma mais colaborativa é uma forte tendência

¹²⁹ Os projetos realizados a partir do edital de Cinema e Vídeo da SECULT-CE foram: *Amor, As corujas, Miúdos, Passos no silêncio, Rua Governador Sampaio e Raimundo dos queijos*.

¹³⁰ Os projetos realizados do Edital das Artes da SECULTFOR foram: *O saco azul, Supermemórias e Vaidade*.

¹³¹ *No lugar errado* foi desenvolvido a partir de uma peça de teatro intitulada *Eutro*, realizada pelo Grupo Experimental Desvio, de Brasília. Por meio de uma parceria estabelecida com esse grupo e com a produtora Bananeira Filmes, o projeto foi viabilizado. A produtora carioca comandada por Vânia Catani também seria parceira do Alumbramento na produção de *O Último trago* (2016), último longa-metragem realizado pelo grupo, dirigido por Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti.

em outras partes do país e do mundo¹³². A rejeição ao modelo industrial de feitura fílmica está presente desde as primeiras intenções dos realizadores, passando pela constituição temática de alguns filmes até chegar às formas alternativas de circulação e visibilidade das obras. Essa rede colaborativa de realização audiovisual, na qual as trocas são cada vez maiores e afastadas dos padrões hierarquizados e notadamente mercadológicos do modelo industrial, envolve técnicas (realidade material) e experiências vividas, estabelecendo uma conexão que “[...] é também social e política, pelas pessoas, mensagens, valores que a frequentam”. (SANTOS, 1999, p. 262).

Tematicamente, o Alumbramento foge de uma representação tradicional do que poderíamos imaginar de um “cinema cearense”. Conforme já observado no capítulo anterior, um grande conjunto de filmes realizados no estado do Ceará foi marcado por temas histórico-sociais, tendo o trinômio seca/religiosidade/cultura popular predominante e o sertão, cenário protagonista. Na produção do Alumbramento, a grande maioria das obras é urbana e com temáticas que fogem à tradição social de outros filmes cearenses. Alguns trabalhos ressignificam traços da cultura popular, demarcando uma estética sublinhada pelo experimentalismo e buscando uma maior proximidade com outras expressões artísticas.

Outra característica importante do Alumbramento é a própria dificuldade em caracterizar essa produção. Podemos afirmar que algumas obras são bem diferentes entre si. Inclusive um mesmo diretor pode desenvolver dois trabalhos quase antagônicos, o que distancia bastante as ações do coletivo ao modelo predominante no cinema de autor¹³³. Essa observação nos remete ao pensamento de Rogério Sganzerla, numa entrevista concedida a Alex Viany, logo após o lançamento de *O bandido da luz vermelha* (1968): “Cada filme que eu fizer será uma forma de autocrítica. No filme, estou pregando a destruição de minhas próprias ideias e de minha sensibilidade individual. E talvez eu esteja chegando à superação do filme de autor”. (*apud* CANUTO, 2007, p. 34).

Esse universo de possibilidades e variados caminhos trilhados reflete na diversidade da produção do grupo, isto é, às vezes acaba não importando muito o suporte técnico utilizado para as filmagens, os formatos das obras ou até mesmo se o caminho

¹³² Desenvolveremos a questão das produções de outros coletivos no próximo capítulo.

¹³³ Expressão desenvolvida no final dos anos 1940 para designar aqueles cineastas cujos filmes possuem uma grande força de afirmação pessoal, seja em se tratando de aspectos estilísticos ou temáticos. O termo foi reafirmado e reforçado pelos críticos de cinema da França na primeira metade da década de 1950, que logo depois se transformaram em grandes cineastas, como François Truffaut e Jean Luc Godard. Eles defendem que mesmo diretores subordinados aos grandes estúdios cinematográficos podem imprimir as marcas da sua autoria nos filmes.

escolhido é fazer um filme. Melhor dizendo, alguns representantes do Alumbramento já apresentaram outros trabalhos não necessariamente atrelados ao cinema: instalações, propostas de intervenções urbanas, exposições de fotografias e trabalhos de artes plásticas. Ainda assim, foram muitos também os projetos abandonados, que não puderam ser viabilizados ou por falta de recursos financeiros, ou pela própria dispersão do grupo — muitas vezes causada por uma aparente contradição, que era o excesso de atividades já realizadas.

A partir de *Estrada para Ythaca*, o Alumbramento ganhou visibilidade nacional. Os prêmios de melhor filme pelo júri da crítica e do júri jovem conquistados na 13^o Mostra de Cinema de Tiradentes foram importantes para que isso ocorresse. Juntamente com *Os monstros*, realizado logo em seguida, foram os primeiros trabalhos do Alumbramento que conseguiram alcançar exibição nas salas de cinema comercial do país, em parceria estabelecida com a distribuidora Vitrine Filmes¹³⁴. A partir desse reconhecimento, cresceram os desafios e a necessidade de reconfiguração do coletivo. O descompasso entre os interesses internos dos seus integrantes era evidente, algo muito comum num grupo que cresceu, e que naquele momento não tinha nem certeza exatamente de quantos integrantes o compunha¹³⁵. Enquanto parte do grupo original saiu de Fortaleza para desenvolver estudos de pós-graduação e/ou realizar outros projetos pessoais, alguns estavam mais interessados em consolidar o nome Alumbramento como uma produtora, capaz de organizar e impulsionar melhor a realização dos filmes.

O resultado imediato desse momento foi o desligamento de muitas pessoas do coletivo. Efetivamente, essas mudanças se consolidaram ao longo de 2011, momento no qual as atividades passariam a ser organizadas por seis integrantes¹³⁶: Caroline Louise, Guto Parente, Ivo Lopes Araújo, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti. Reafirmamos que o recorte temporal proposto nesta tese é o primeiro momento do coletivo, isto é, entre os anos

¹³⁴ *Estrada para Ythaca* entrou em cartaz em salas de sete capitais: São Paulo, Recife, Porto Alegre, Curitiba, Salvador, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. *Os monstros* em treze: São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Salvador, Porto Alegre, Curitiba, Vitória, Florianópolis, Brasília, Goiânia, São Luís, João Pessoa e Maceió. Mesmo que a circulação tenha ocorrido de forma muito incipiente e com público reduzido, é problemático perceber que Fortaleza não teve esses filmes exibidos comercialmente. O primeiro longa-metragem do Alumbramento exibido em salas comerciais de Fortaleza foi *Doce amianto*, dirigido por Guto Parente e Uirá dos Reis.

¹³⁵ Conforme relatamos anteriormente, além dos dez integrantes fundadores do grupo, nos primeiros anos ingressaram Mariana Smith, Guto Parente e Maíra Bosi. Em 2011, Caroline Louise e Pedro Diógenes participaram de todos os filmes do grupo, mas ainda não tinham integrado oficialmente o coletivo.

¹³⁶ Nessa segunda fase de atuação, destacamos a presença de alguns estagiários que pontualmente trabalharam na produtora. Desses, quem se consolidou na Alumbramento — passando depois a integrar o grupo de forma efetiva — foi Amanda Pontes, formada na segunda turma da Escola de Audiovisual de Fortaleza da Vila das Artes.

2006 e 2011. Consideramos que o longa-metragem *Os monstros* também marcou essa transição, sendo o último filme realizado com um perfil semelhante ao que caracterizou boa parte da primeira fase do grupo: formatos de produção que primavam pela horizontalidade em processos criativos de realização mais desierarquizados, pouco ou quase nenhum dinheiro para os projetos desenvolvidos, maior trânsito entre linguagens artísticas, vida e produção artística atuando de forma mais embaralhada.

Claro que não podemos generalizar ou estabelecer uma dinâmica estanque entre uma fase e outra. Nos primeiros anos do Alumbramento, tivemos a realização de filmes que não se enquadravam nas características acima elencadas. E vice-versa. Podemos mencionar o exemplo do longa-metragem *Com os punhos cerrados* (2014), filme realizado a partir de uma experiência de *crowdfunding*. O projeto de financiamento coletivo na internet atingiu uma meta de trinta mil reais, recurso suficiente para bancar uma obra com princípios calcados num ousado processo de experimentação estética, além do claro conteúdo anárquico. No filme, um empresário fascista magnata do forró, Franco, contrata uma espiã, Salomé, espécie de *femme fatale*, para desarticular um grupo de três anarquistas detentores de uma rádio pirata que ameaça os seus negócios na capital cearense. *Com os punhos cerrados* conta com a participação dos três diretores (Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti) no elenco principal e teve um grande número de colaboradores em todas as etapas do processo de realização, não apenas por conta do *crowdfunding*. Consideramos, portanto, que essa diferença entre as duas fases do Alumbramento é muito mais técnica e de organização interna do que propriamente relacionada a questões estéticas ou de experimentação de linguagem¹³⁷.

Não pretendemos, aqui, aprofundar a discussão sobre as diferenças entre as práticas desenvolvidas nas duas fases do grupo. Ao voltar nosso esforço de análise para a primeira fase do Alumbramento, também não queremos incorrer numa mera descrição das atividades realizadas e dos filmes produzidos. Nosso intento tem sido muito mais o de buscar entender toda uma conjunção de fatores que foram capazes de desenvolver em um dado momento as energias necessárias que desembocaram em práticas efetivas de relação entre o coletivo e a capital cearense. De que forma a cidade tensionou a existência e as práticas desse

¹³⁷ Outra mudança significativa da segunda fase do grupo seria um diálogo ainda maior entre o Alumbramento com grupos e cineastas de outros estados. Importante pontuar que Ivo Lopes Araújo se transformou num dos mais solicitados diretores de fotografia do país, transitando em projetos de cineastas e grupos diversos. Os Irmãos Pretti passaram a trabalhar cada vez mais com montagem e a partir de 2012 deixaram de morar em Fortaleza, sendo que Luiz Pretti foi para Belo Horizonte e Ricardo Pretti voltou a morar no Rio de Janeiro.

grupo nos seus primeiros anos de atuação? Como ocorreriam essas trocas e quais os meios utilizados por esses jovens realizadores para interagir e narrar essa cidade?

Consideramos que o filme *Sábado à noite* pode esboçar algumas primeiras respostas para tais indagações. O documentário, realizado para ser exibido na rede pública da televisão brasileira, obedeceu ao formato de 52 minutos de duração, sendo depois ampliado para 62 minutos, podendo, assim, ser inscrito na maioria dos festivais de cinema por onde circulou na categoria de longa-metragem. Esse acabou sendo um caminho importante de visibilidade que o citado filme conquistou; a nova versão ganhou a marca Alumbramento nos seus créditos e notoriedade em alguns festivais de cinema¹³⁸.

Sábado à noite se inicia na rodoviária de Fortaleza. Uma pessoa da equipe se dirige até um automóvel que buscava um passageiro e solicita uma carona. Explica que está fazendo um filme que vai acompanhar percursos aleatórios pela cidade. O casal do automóvel não concede a carona e o representante da equipe agradece, encerrando-se, dessa forma, o único diálogo do filme. A partir daí, *Sábado à noite* acompanha outros personagens e seus deslocamentos numa Fortaleza noturna de um sábado qualquer. Rodado ao longo de dois sábados¹³⁹, a equipe do filme chegou a pegar uma carona numa kombi, entrou em restaurantes, residências, casas de show, percorreu avenidas e praças. Mas em nenhum momento ocorreu outro diálogo. A fotografia em P&B, também assinada por Ivo Lopes, e o privilégio dado aos planos-sequência em locais geralmente vazios, priorizam a arquitetura da cidade e concedem ao espectador a montagem da sua própria experiência sensorial com aqueles lugares (Figura 4).

Figura 4 - Lugares vazios e as luzes do centro de Fortaleza evidenciadas pela fotografia P&B de *Sábado à Noite*

¹³⁸ Essa versão mais longa de *Sábado à noite* foi exibido em vários festivais nacionais. Conquistou pelo menos três prêmios de destaque: Melhor Filme concedido pelo Júri Jovem na 11ª Mostra de Cinema de Tiradentes, melhor experimentação em dispositivo no Cine Esquema Novo 2008 – Festival de Cinema de Porto Alegre e o Prêmio Caríssima Liberdade na 8ª Mostra do Filme Livre.

¹³⁹ Essa informação não está presente no filme. Pode ser conferida em entrevista concedida por Ivo Lopes durante a exibição de *Sábado à noite* na Mostra de Cinema de Tiradentes. (OLIVEIRA, 2008).



Fonte: *Sábado à noite*, 2007. Filme disponível *on line*.

Sábado à noite nos oferece muitas possibilidades para pensar a cidade, explorando-a com certo olhar que ressignifica o que estaríamos comumente acostumados a esperar de um sábado à noite na capital cearense e surpreendendo até mesmo quem julga conhecer a cidade. Os caminhos pautados nas errâncias e buscas de certos lugares da metrópole, em sua maioria desconhecidos pela equipe de realizadores, serão temas centrais de *Sábado à noite* e outras obras realizadas pelo Alumbramento. Dialogando com as diferenças estabelecidas por Michel de Certeau (1998) acerca dos conceitos de lugar e espaço, inferimos que é nas caminhadas e deslocamentos pela cidade que novos espaços podem ser construídos. Se o lugar é “[...] uma configuração instantânea de posições, implica uma relação de estabilidade” (CERTEAU, 1998, p. 201), então o espaço seria o desenvolvimento de formas de apoderamento dos mesmos, através de vivências e experiências que os sujeitos irão desenvolver. Os passos desses pedestres que transformarão os lugares da cidade, conferindo-lhes sentido:

Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social de privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas, compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser o lugar, mas é apenas um nome – a Cidade. (CERTEAU, 1998, p. 183).

Nos filmes do Alumbramento, muitas vezes os caminhos incertos se constituem como lugares privilegiados; neles, os principais encontros acontecem. A aposta nos percursos, no ato de caminhar como algo mais importante do que o próprio destino de chegada também é

tematizado em filmes como *Estrada para Ythaca*, no qual os realizadores Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti assinam praticamente todas as funções da equipe de realização da obra: direção, elenco, roteiro, som, fotografia, produção e edição. O filme relata a história de quatro jovens que embarcam numa viagem para a fictícia Ythaca, buscando prestar uma última homenagem a um amigo que morreu. Durante o percurso, um conjunto de referências cinematográficas é apresentado. A amizade entre os realizadores e a paixão pelo cinema é a principal força movente de *Estrada para Ythaca*: “A troca de ideias sobre cinema, estimulada por um interesse primordial de cinefilia, explica o conjunto de referências que atravessam a criação dos filmes dos quatro realizadores”. (VIEIRA, 2012, p. 68).

Apesar da importância de *Estrada para Ythaca* para a cinematografia do Alumbamento e das várias associações que podemos estabelecer dele com outros trabalhos, o longa-metragem é um dos poucos filmes do grupo que não tematizam diretamente a cidade. Elencamos pelo menos 15 obras que de alguma forma, em menor ou maior escala, pensam e problematizam Fortaleza: *Amor*; *A amiga americana*; *Casa da vovó*; *Casa da fotografia*; *Cidade desterro*; *Livro Livre*; *Longa vida ao cinema cearense*; *Os monstros*; *Perto demais*; *Praia do futuro*; *O saco azul*; *Raimundo dos queijos*; *Rua Governador Sampaio*; *Sábado à noite*; e *Supermemórias*¹⁴⁰.

Na impossibilidade de analisar todas essas obras individualmente, de forma pormenorizada, optamos por centrar nosso estudo em pelo menos cinco trabalhos: *Longa vida ao cinema cearense*, dos Irmãos Pretti; *Raimundo dos Queijos*, de Victor Furtado, *Praia do futuro*, filme coletivo assinado por 18 diretores; *Livro livre*, instalação que contou com a participação de todos os representantes do coletivo; *Os monstros*, de Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti. Dois curtas-metragens, dois longas-metragens e uma proposta de intervenção urbana, dois trabalhos que tiveram algum financiamento e outros três realizados praticamente sem dinheiro. Em comum, a cidade de Fortaleza transposta nas telas. Os outros trabalhos dessa primeira fase serão inevitavelmente convocados para o diálogo, pois representam um conjunto de impressões dos artistas com a cidade, olhares individuais que ficaram impressos dentro da coletividade do grupo.

Dentre todos os trabalhos que problematizam a urbanidade, essas cinco obras expõem um percurso que nos interessa pensar. Observadas no seu conjunto, percebemos que

¹⁴⁰ Reafirmamos aqui que esses filmes se referem exclusivamente à primeira fase do grupo, período de atuação do coletivo estudado em nossa pesquisa. Também não estamos considerando nessa informação os trabalhos pessoais de Ivo Lopes Araújo intitulados *Diários*. Alguns desses treze trabalhos também tematizam a cidade de Fortaleza. Faremos referência a alguns deles ao longo da pesquisa.

as escolhas fílmicas do coletivo Alumbramento são, acima de tudo, afirmações de vida. A cidade que oprime em várias instâncias e se mostra quase sempre hostil para aqueles que trabalham com arte é a mesma que produz territórios e formas de vida capazes de gerar resistências. Nessa tensão e no impulso de um desejo de intervenção transformadora é que acreditamos que estão situados esses cinco trabalhos. Até mesmo na obra que consideramos a mais particular e pessoal de todas, como assim fazemos na leitura de *Raimundo dos Queijos*, o que se produz especialmente nos seus elementos extrafílmicos alimenta uma questão central: as disputas pelo direito de narrar e falar da cidade.

Diante disso, em nenhum momento a escolha desses trabalhos levou em consideração as particularidades das obras. A discussão que nos interessa fundamentalmente se encontra nas possibilidades de intercessão existente entre os filmes, orquestrados por um conjunto de questões que envolvem a cidade e a capacidade dessas obras em problematizá-la. A Fortaleza que promove variações, numa verdadeira bifurcação de caminhos que podem apresentar várias cidades numa só, potencializa a perspectiva na qual realizadores e espectadores vivem uma experiência parecida: (re)conhecer a cidade e, ao mesmo tempo, reinventá-la, apontando possibilidades de fabulação e criação de mundos. A história de Fortaleza também promove esses desvios, na ótica de seu crescimento prematuro, na demora de sua afirmação enquanto grande centro urbano, no seu crescimento desordenado e caótico das últimas décadas. Os filmes do coletivo Alumbramento refletem a necessidade de entender melhor essa cidade, buscando suas contradições e fissuras, arriscando, por vezes, interpretá-la, ou, em outros momentos, inventá-la.

Nesse sentido, até mesmo a Ythaca do Alumbramento poderia ser Fortaleza. No referido filme, o caminho percorrido é realizado através de um *road movie* reflexivo e de autodescoberta para os personagens-realizadores. Após enfrentarem, ao longo da estrada, a agonia da dor da perda física do amigo, ao final eles o encontram, encarnado na figura de um espectro que os guia, apontando, numa estrada bifurcada, quais os caminhos a serem seguidos. A sequência comentada é uma referência direta à *Vento do leste* (1969), filme realizado por Jean-Luc Godard, no qual o cineasta Glauber Rocha faz uma participação como ator. O texto do diretor brasileiro proferido no filme de Godard é reproduzido praticamente com as mesmas palavras pelo personagem de Ythaca¹⁴¹. A música *Divino Maravilhoso*, escrita por Caetano

¹⁴¹ Em *Estrada para Ythaca*, o personagem é interpretado por Ythalo Rodrigues. Essa sequência da bifurcação foi filmada na estrada do Cariri cearense que leva até o Caldeirão, a antiga comunidade dos seguidores do

Veloso e Gilberto Gil e imortalizada na voz de Gal Costa, é entoada antes de eles apontarem os caminhos para o cinema político: “É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte! Por aqui, o cinema desconhecido, de aventuras. Por aqui, o cinema do Terceiro Mundo, perigoso, divino e maravilhoso” (Figura 5).

Figura 5 - À esquerda, imagem do filme *Vento do Leste*, onde Glauber Rocha aponta a estrada que conduz para o cinema político do Terceiro Mundo. À direita, os quatro personagens de *Estrada para Ythaca* também fazem a escolha do chamado “cinema perigoso, divino e maravilhoso”



Fonte: *Vento do Leste*, 1969 – fragmentos do filme disponíveis *on line*; *Estrada para Ythaca*, 2010. Filme disponibilizado pelos diretores.

Estrada para Ythaca assume, nesse sentido, o papel de uma carta de intenções do Alumbramento, expondo seus riscos em caminhar por estradas incertas, mas desejosos de ancorar num certo cinema onde estão bem claras as marcas da sua filiação. Dois anos antes, em *Longa vida ao cinema cearense*, os Irmãos Pretti já apontavam os principais sentidos e intenções dessa trajetória. A diferença é que, no caso do curta-metragem, a cidade de Fortaleza é colocada em primeiro plano, componente ativa para a ação dos personagens e tensões problematizadas pelos seus realizadores. O filme, além de também possuir um perfil de “quase manifesto” do cinema realizado pelo Alumbramento, foi uma das primeiras produções do grupo com circulação em festivais de expressiva repercussão nacional¹⁴², o que acabou contribuindo para consolidar e reverberar as produções do coletivo.

Beato José Lourenço, destruída em 1937 durante o governo da Interventoria de Menezes Pimentel (1937-1945).

¹⁴² *Longa vida ao cinema cearense* foi exibido no Cine Esquema Novo 2008 – Festival de Cinema de Porto Alegre, 4º Cine OP – Mostra de Cinema de Ouro Preto, Curta Cinema – Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro, 9º Indie – Mostra de Cinema Mundial/Cinema de Garagem e I Janela Internacional de

Longa vida ao cinema cearense também apresenta reflexões sobre a situação do audiovisual vivido no estado do Ceará durante os primeiros momentos de existência do Alumbramento. Na sua estrutura ficcional, acompanhamos um grupo de cineastas que não conseguem espaço para realizar suas obras, pois os representantes hegemônicos de certo “cinema cearense” silenciam e/ou não se interessam por possibilidades de diálogo. Mesmo sem os recursos e condições consideradas ideais para realizar um filme, a resposta do grupo é se apoiar na força de ação coletiva, imprimindo o contato com a cidade e fazendo emergir a caminhada observada na segunda metade do curta-metragem. A referida obra de ficção serve, portanto, para refletir sobre o lugar ocupado naquele momento pelo Alumbramento na produção audiovisual realizada em Fortaleza, tangenciando a fabricação de um cinema possível para esse tempo presente.

O filme também discute o momento da produção cinematográfica brasileira na segunda metade da primeira década do século XXI: a emergência de vários coletivos artísticos em alguns pontos do país e o diálogo entre eles, o novo padrão de cinefilia empreendido pelos mesmos, a diversidade de referências cinematográficas que contribuíram para as escolhas dos caminhos éticos e estéticos desenvolvidos por esses grupos, especialmente pelo Alumbramento. Assim como os personagens de *Longa vida ao cinema cearense*, conhecer a cidade e sentir as marcas do tempo presente que se apresenta para esse cinema passa pela realização de uma caminhada, construindo-a, preferencialmente, em estado de deambulação, porém alicerçada na vontade de enxergar uma Fortaleza como uma “cidade-mundo”, aberta às possibilidades oferecidas pelo tempo e pelas criações artísticas. Continuaremos realizando esse percurso no próximo capítulo.

Cinema de Recife. Nesse último, recebeu o prêmio de Menção Honrosa do Júri, ainda na primeira edição realizada por esse festival, que no segundo semestre de 2018 chega à sua décima primeira edição. Antes de *Longa vida ao cinema cearense*, o único filme realizado pelo Alumbramento que teve expressiva exibição em festivais de cinema foi o próprio *Sábado à noite*.

4 CIDADE – MANIFESTO

4.1 Queremos apenas momentos

“Eu estou em guerra com meu tempo, com a história, com toda autoridade que reside em formas fixas e aterrorizadas / Eu sou um dos milhões que não se encaixam, que não tem nome, família, doutrina, lugar para chamar de seu, nenhum começo ou fim conhecido, nenhum ‘sítio sagrado ou primordial’ / Eu declaro guerra a todos os ícones e finalidades, a todas as histórias que poderiam me acorrentar a minha própria falsidade, aos meus próprios temores mesquinhos. Eu conheço apenas momentos, e vidas que são como momentos, e formas que aparecem com força infinita, que logo ‘se dissolvem no ar’. Eu sou um arquiteto, um construtor de mundos, um sensualista que venera a carne, a melodia, uma silhueta contra o crepúsculo. Eu não posso saber o seu nome. Nem você pode saber o meu. Amanhã, nós começaremos juntos a construção de uma cidade.” (WOODS, 1993).

Recentemente, foi lançado um longa-metragem intitulado *Manifesto* (2017). O realizador, Julian Rosefeldt, transformou em filme o que inicialmente foi concebido como uma instalação de artes visuais. Ele convidou a atriz Cate Blanchett para interpretar treze personagens diferentes, as quais recitam manifestos importantes dos últimos dois séculos de história. Construindo variadas situações cênicas, existe uma tendência para que os manifestos sejam pronunciados em situações desvinculadas das configurações de espaço e tempo para os quais os mesmos haviam sido pensados: o mendigo num cenário de ruínas que cita Marx e Engels; a família conservadora que, no momento que antecede o jantar, troca as preces da

oração pelo manifesto da *pop art*; os ensaios de uma companhia de teatro em que a rígida diretora-coreógrafa pronuncia trechos de liberdade artística propugnados pelo Grupo Fluxus¹⁴³; a professora de crianças que, no conteúdo das suas aulas, anuncia desde os mandamentos do Dogma 95¹⁴⁴ até o texto de forte conotação libertadora escrito pelo cineasta experimental estadunidense Stan Brakhage.

Comumente associamos o manifesto a um gênero textual que ganharia espaço na modernidade. Sua utilização específica no terreno político foi empregada por indivíduos em busca de legitimação ou por grupos empenhados em apresentar princípios que se convertessem em programas de atuação e persuasão¹⁴⁵. O filme de Rosefeldt interessa em nossa análise especialmente por conta da sua proposição de funcionamento. Os deslocamentos dos textos e conteúdos nos possibilitou refletir sobre novas formas de operação daqueles discursos no presente e as suas possibilidades de crítica política. Consideramos que esse debate instrumentaliza alguns filmes realizados pelo Alumbramento. Especialmente em *Longa vida ao cinema cearense* e *Os monstros*, as tensões entre a cidade e as possibilidades de produção artística são tematizados em obras que são verdadeiros manifestos audiovisuais do coletivo.

Na transição do século XIX para o século XX, os manifestos seriam introduzidos no segmento estético, sobretudo por alguns grupos literários e de outras linguagens artísticas que passaram a alardear serem representantes de uma vanguarda. O *Manifesto Futurista* (1909) acabou sendo um dos pioneiros e mais representativos daqueles associados às correntes de arte moderna. Escrito por Filippo Tommaso Marinetti, propunha, inicialmente, alguns pontos que estavam associados ao rompimento com o passado e à exaltação das novas

¹⁴³ O Fluxus foi um importante movimento que trabalhou, especialmente nas décadas de 1960 e 1970, na convergência de ações e reflexões em diferentes linguagens artísticas, organizando palestras, performances, música e poesia visual. Originalmente criado em 1961 através da *Revista Fluxus*, organizada na Europa por George Maciunas, ampliou suas ações para os Estados Unidos, Japão e alcançou quase todo o continente europeu. John Cage, Joseph Beuys, Nam June Paik, Wolf Vostell e Yoko Ono são alguns dos nomes que participaram diretamente das ações do grupo.

¹⁴⁴ Escrito no ano do centenário do cinema por Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, o manifesto Dogma 95 possui um breve texto no qual combate superficialmente o conceito de autoria para, em seguida, apresentar as dez regras contidas no chamado “voto de castidade”, o qual deveria ser seguido pelos cineastas que aderissem a essa proposta. Sobre o assunto, ver: Bezerra (2015).

¹⁴⁵ Um momento de destaque que levaria os manifestos a se transformarem em sinônimo de práxis política está associado ao lançamento do *Manifesto dos Iguais* (1796), difundido na chamada Conspiração dos Iguais durante a Revolução Francesa. Direcionado ao povo francês, o conteúdo do texto foi creditado a Sylvain Maréchal. Trata-se de uma verdadeira declaração de princípios que traz uma breve análise da situação do país e apresenta as intenções de mudança e a urgência para que a população desse continuidade às insurreições. Dando seguimento a esse tom analítico e propositivo, algumas décadas depois, Karl Marx e Friedrich Engels lançaram o *Manifesto do Partido Comunista* (1848), verdadeiro clássico dos manifestos políticos concludentes e de caráter revolucionário.

tecnologias, associando os homens e suas realizações à velocidade das máquinas. A principal forma de divulgação das ideias futuristas esteve associada ao lançamento de inúmeros manifestos, que acabaram abrangendo todas as linguagens artísticas. O texto coletivo intitulado *A cinematografia futurista*¹⁴⁶ afirmava:

O cinema futurista tornará mais aguda a sensibilidade, imprimirá velocidade à imaginação criadora, dará à inteligência um prodigioso sentido de simultaneidade e de onipresença. [...] É preciso libertar o cinema como meio de expressão para fazer dele o instrumento ideal de uma nova arte muito mais vasta e ágil que todas aquelas existentes. Estamos convencidos de que só por meio disto é que se poderá alcançar aquela poliexpressividade para a qual tendem todas as mais modernas pesquisas artísticas. (*apud* RUBINATO, 2000)

Tendo como referência esse fragmento supracitado, podemos afirmar que grande parte dos manifestos elaborados nas duas primeiras décadas do século XX simboliza uma espécie de síntese do projeto modernista, pois confirma uma crença inebriante no futuro e na superação das amarras do passado, esboçando a face mais generosa do Iluminismo. Para garantir a emergência do novo, sua escrita precisa sepultar o antigo e incitar as mudanças. Melhor dizendo, esse é o teor básico encontrado na grande maioria dos manifestos, pois inserir-se no presente conserva sobretudo a finalidade de caminhar para um futuro, de preferência calcado no sentido de transformações progressistas e inovadoras. Todo manifesto precisa demonstrar os seus incômodos, apontar as brechas de superação das amarras daquilo que se considera retrógrado, do que precisa ser superado; todo manifesto tem pressa e anseia pela celeridade das suas proposições; todo manifesto procura ir além do seu próprio texto para executar todas as suas urgências presentes, que, na verdade, já estão prenhes de futuros.

No cinema foram produzidos muitos filmes-manifestos, especialmente realizados por coletivos. Jean-Luc Godard, em sua fase mais abertamente engajada politicamente dentro do Coletivo Dziga Vertov¹⁴⁷, afirmaria: “Durante a projeção de um filme militante, a tela é simplesmente um quadro negro ou a parede de uma escola, que oferece a análise concreta de

¹⁴⁶ Lançado em 11 de setembro de 1916 o manifesto foi assinado por Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla e Remo Chiti.

¹⁴⁷ Criado em 1968, os primeiros filmes do coletivo Dziga Vertov não utilizam cartelas indicando os realizadores dos filmes. As obras seguem uma tendência inspirada nas ideias propostas por Bertold Brecht, procurando estabelecer certo distanciamento entre personagens e espectadores para que estes não sejam contaminados por narrativas tradicionais que despertem grandes emoções. Faz-se necessário que os espectadores sejam capazes de refletir e problematizar a situação social que está sendo apresentada. Foram realizados oito filmes pelo coletivo: *Um filme como os outros* (1968), *Sons britânicos* (1969), *Pravda* (1969), *Vento do Leste* (1969), *Lutas na Itália* (1970), *Vladimir e Rosa* (1971), *Carta para Jane* (1972) e *Tudo vai bem* (1972). Os dois últimos são considerados realizações apenas de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, principais nomes e organizadores do coletivo. Sobre o assunto, ver: Almeida (2005).

uma situação concreta” (*apud* ESTEVES, 2016, p 270). Essa assertiva, juntamente com a análise da materialidade fílmica do referido coletivo, nos leva a concluir que as palavras e os discursos assumem o protagonismo desses filmes-manifestos, juntamente com a atitude militante dos realizadores, em buscar seus personagens nas instituições e lugares de conflitos. Talvez seja esse o motivo que fez com que esse grupo francês nunca tenha escrito um manifesto nos modelos tradicionais¹⁴⁸, pois as palavras ganharam o formato audiovisual, sendo escritas sobre a tela e apropriadas por várias vozes de diferentes personagens, compondo uma polifonia de discursos revolucionários.

O final dos anos 1960 ainda conheceria uma miscelânea de projetos cinematográficos engajados nas promessas de transformação social. Os coletivos militantes ainda seriam diversos na França e em boa parte do mundo nos anos 1960 e 1970¹⁴⁹. Em 1968, o cinema argentino realizaria *La hora de los Hornos* — filme dirigido pelos representantes do coletivo Grupo *Cine Liberación*, Fernando Solanas e Octávio Getino —, que discute o neocolonialismo da América Latina e insufla a insurreição como processo para a libertação dessa nova forma de imperialismo. No ano seguinte, Solanas e Getino ainda lançariam o manifesto *Hacia un tercer cine*, transpondo para o papel o que já haviam anunciado nas telas¹⁵⁰.

A geração do Cinema Novo no Brasil formaria um dos primeiros grupos de realizadores na história do cinema nacional que cogitou se organizar em torno de projetos

¹⁴⁸ O texto que mais se aproxima daquilo que chamamos de modelo tradicional de manifesto seria um escrito feito por Godard em 1970 para o lançamento do primeiro número da revista norte-americana *Afterimage*. Intitulado de *O que é para ser feito?*, a publicação adota uma estrutura panfletária, apresentando lições que deveriam ser colocadas em prática para os interessados em desenvolver essa dimensão política dos filmes. (GODARD, 1970).

¹⁴⁹ São diversos os exemplos e práticas militantes dos coletivos do cinema francês durante a segunda metade da década de 1960. Além do Coletivo Dziga Vertov, destacamos o Coletivo Madvedkine, organizado especialmente por Chris Marker a partir das experiências envolvendo uma greve de operários franceses numa fábrica de têxteis da cidade de Besançon. Outros dois grupos nasceram no interior do Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) — o Atelier de Recherche Cinématographique (ARC) e o Cinélute, coletivos que envolveram a participação de vários alunos e professores em suas realizações. Nos EUA, a “Nova Esquerda”, que se associava às lutas em favor dos direitos civis no sul do país e ao movimento contrário à Guerra do Vietnã, criou em 1967 pelo menos dois coletivos cinematográficos: o American Documentary Film (ADF) e o Newsrell (HENNEBELLE, 1978). Em Portugal, sob o impacto da Revolução dos Cravos, o Coletivo de Trabalhadores da Atividade Cinematográfica realizaria obras relevantes acerca das mobilizações e transformações ocorridas no país naquele momento, destacando-se *As armas e o povo* (1975), filme assinado por vários cineastas que conta com a participação de Glauber Rocha. Na América Latina, os manifestos cinematográficos se multiplicaram à medida que grupos e movimentos se consolidavam, principalmente em Cuba, Brasil e Argentina.

¹⁵⁰ Outros dois manifestos elaborados na década de 1960 seriam fundamentais para analisar o contexto de desenvolvimento do chamado Nuevo Cine Latinoamericano (NCL): *Eztétyca da Fome* (1965), de Glauber Rocha, e *Por un cine imperfecto* (1969), de Julio García Espinosa. Sobre o assunto, ver: Stam (2003) e Avellar (1995).

para a realização de obras audiovisuais que envolvessem sonhos e ideais comuns, no sentido de tentar concretizar filmes-manifestos. Porém, apesar da proximidade e amizade envolvendo boa parte dos realizadores que fizeram parte desse movimento de renovação cinematográfica no país, o fato é que os cinemanovistas nunca chegaram a formar um coletivo, muito menos um grupo de trabalho e atuação coesa¹⁵¹.

Consideramos que os cineastas Rogério Sganzerla e Júlio Bressane¹⁵² deram um passo seguinte no tocante ao exercício dos filmes realizados de forma coletiva no país. Criando em 1970 a produtora intitulada Belair, o projeto consistiu, inicialmente, na realização de quatro obras — Bressane e Sganzerla dirigiram, cada um, dois filmes. A atriz Helena Ignez, na época casada com Sganzerla, somou-se aos diretores na criação da produtora. O projeto acabou superando as expectativas iniciais. Acabaram sendo realizados sete filmes em aproximadamente três meses de trabalho¹⁵³, em que seria evidenciada a formação de um grupo de realização em formas colaborativas de criação¹⁵⁴.

Essa experiência produziu filmes inovadores, exercitando uma proposta que nos leva a pensar sobre a atualização e sentido dos manifestos cinematográficos. Os filmes realizados pela Belair consistiam em obras de baixíssimo orçamento, filmadas prioritariamente nas ruas, feitas em poucos dias, sem repetição de *takes*, privilégio aos planos-sequência e revezamento da equipe de realização, fazendo com que os filmes fossem

¹⁵¹ Talvez apenas num momento inicial, quando ainda estavam sendo realizados os primeiros filmes cinemanovistas, isso chegou mais perto de ocorrer. Referimo-nos especialmente a amizade e encontros constantes, nos últimos anos da década de 1950, dos cineastas Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, David Neves, Mário Carneiro, León Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade. Certamente o projeto mais agregador de parte dos realizadores foi o filme em episódios *Cinco vezes favela* (1962). Produzido pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC) da UNE, o longa-metragem possuía cinco episódios: *Um favelado*, de Marcos Farias; *Zé da cachorra*, de Miguel Borges; *Escola de samba, alegria de viver*, Cacá Diegues; *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade e *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman.

¹⁵² Sganzerla e Bressane se conheceram no Festival de Brasília de 1969. O primeiro já havia ganhado notoriedade com seu filme de estreia, *O bandido da luz vermelha* (1968), e estava apresentando no referido festival *A mulher de todos* (1969). Quanto à Bressane, ele levou à Brasília o seu terceiro longa-metragem, *O anjo nasceu* (1969), após ter realizado *Cara a cara* (1967) e *Matou a família e foi ao cinema* (1968).

¹⁵³ *A família do barulho* (1970), *Barão Olavo, o horrível* (1970) e *Cuidado Madame* (1970), todos dirigidos por Júlio Bressane; *Copacabana mon amour* (1970), *Sem essa aranha* (1970) e *Carnaval da lama* (1970), todos dirigidos por Rogério Sganzerla; além do documentário *A miss e o dinossauro* (1970), que seria realizado a partir do *making of* de *Cuidado Madame* e *Sem essa aranha*, tendo Bressane e Sganzerla dividido todas as etapas de feitura dessa última produção. Helena Ignez foi atriz principal em todos os filmes, sendo capaz de estampar um efeito indissociável entre a Belair e a sua atuação.

¹⁵⁴ Entre os principais parceiros dessa empreitada estiveram: Guaracy Rodrigues (Guará), ator e assistente de direção em quase todos os filmes; Renato Laclete e Edson Santos, diretores de fotografia; Mair Tavares e Gilberto Santeiro, montadores; Elyseu Visconti, Ivan Cardoso e Neville d'Almeida, amigos-diretores que colaboraram com a Belair em alguns momentos; além da presença de vários atores e atrizes que participaram dos filmes, como Maria Gladys, Renata Sorrah, Suzana de Moraes, Lilian Lemmert, Kléber Santos, Grande Otelo, Otoniel Serra, Jorge Loredo (com o personagem “Zé bonitinho”), dentre outros.

desenvolvidos quase sempre pelo mesmo grupo de técnicos e atores. Com essa estrutura de funcionamento, a Belair acabou se transformando em uma das experiências mais inovadoras da história do cinema brasileiro, envolvendo produção de longas-metragens a partir da formação de coletivos de realização.

Os filmes-manifestos que ali identificamos estão associados ao desenvolvimento de várias formas de ousadia contidas naqueles trabalhos. Eles carregam uma vontade de intervir na realidade vivida naquele momento, tanto nas condições sociopolíticas quanto nas perspectivas cinematográficas do país, reinventando formas de olhar e trazendo uma percepção provocativa e debochada para essas realidades¹⁵⁵. Como veremos adiante, essa referência nas obras de Sganzerla, Bressane e no Cinema Marginal de uma maneira geral é assumida diretamente pelo Alumbramento não apenas como parte do discurso de seus realizadores, mas também em projetos e práticas desenvolvidas.

As obras da Belair praticamente não foram vistas na época da sua realização. Elas foram sendo recuperadas aos poucos e adquiriram certa audiência nas gerações de realizadores que começaram a fazer filmes após a “retomada” do cinema brasileiro. Podemos afirmar que essas obras acabaram reverberando mesmo apenas numa produção contemporânea, se transformando em referências para cineastas e coletivos cinematográficos brasileiros do início do século XXI. Segundo Hernani Heffner, pesquisador da história cinema brasileiro e um dos nomes mais importantes em preservação e restauração de filmes no país:

Você tinha tido, sobretudo, uma atitude em 1970, e que o resultado dessa atitude, que era um conjunto de sete filmes, ele ainda era muito mal conhecido ali no início da minha vida cinematográfica e só foi sendo paulatinamente conhecidos ao longo dos últimos trinta anos. Hoje ele é visto como uma pedra fundamental de um cinema contemporâneo brasileiro para as novas gerações, a referência de origem, a referência de caminho; a referência de trabalho estético e artístico válido está na Belair, está naqueles sete filmes. Mesmo que se reconheça, no caso do Júlio e do Rogério, alguns filmes anteriores, aquele é o salto maior, aquele é o momento em que se resume de fato o projeto dos dois, e que encaminha o nosso cinema brasileiro. (HEFFNER, 2010).

Essa afirmação de Heffner foi retirada de um documentário em que ele concede alguns depoimentos sobre o processo de restauração dos filmes da Belair e sobre a perda da cópia de *Carnaval na lama*. A entrevista faz parte de um projeto organizado pelo Instituto

¹⁵⁵ A ditadura civil-militar impossibilitou a continuidade da Belair. Um dossiê de investigação sobre aquelas obras foi apresentado pelo general Sílvio Frota, comandante do primeiro exército, ao cineasta Júlio Bressane. Quando foram apresentadas suspeitas de uma possível associação daqueles filmes com grupos “subversivos” internacionais, os cineastas não tiveram dúvidas em partir para o exílio. A edição e cópias de *Cuidado Madame e Sem essa aranha* já seriam feitas na Europa. (BRESSANE, 2003).

Itaú Cultural intitulado “Ocupação”. Nele, são organizadas mostras temporárias de grandes nomes da cultura brasileira de diversas linguagens, “[...] para fomentar o diálogo da nova geração de artistas com os criadores que os influenciaram”. (ITAÚ CULTURAL, 2018). Ao identificar linhas de continuidade entre a Belair e a produção do chamado cinema brasileiro contemporâneo, Heffner não apenas desvela umas das maiores referências audiovisuais do Alumbramento, mas introduz um debate que seria o cerne de um projeto capitaneado por algumas produtoras independentes brasileiras quase que naquele mesmo período.

A produtora Alumbramento¹⁵⁶ participou em 2013 da “Operação Sônia Silk”, em parceria com as produtoras cariocas Daza Filmes e TB Produções. Sônia Silk é o nome da personagem do filme *Copacabana Mon Amour*, interpretada por Helena Ignez. O projeto consistiu na união entre os realizadores Ricardo Pretti, Bruno Safadi (TB Produções¹⁵⁷) e a atriz Leandra Leal (Daza Filmes) para realizar três longas-metragens utilizando a mesma equipe de produção em aproximadamente um mês: *O uivo da gaita* (2013), de Bruno Safadi; *O Rio nos pertence* (2013), de Ricardo Pretti; *O fim de uma era* (2013), de Bruno Safadi e Ricardo Pretti. Esse último é um documentário que utiliza cenas de *making of* dos dois primeiros filmes com a inserção de áudios diversos utilizando as vozes de atores e atrizes que participaram da Belair e do Cinema Marginal.

Outros participantes do Alumbramento compõem a equipe técnica dos filmes: Ivo Lopes Araújo assina a direção de fotografia; Pedro Diógenes, o som direto; Luiz Pretti e Guto Parente, a edição. A base do elenco dos três filmes é basicamente a mesma, tendo Leandra Leal, Mariana Ximenes e Jiddu Pinheiro nos papéis principais. Da concepção original até a finalização de *Operação Sônia Silk*, ocorreram mudanças na reconfiguração de datas e prazos de filmagens, questões orçamentárias e pessoas que participariam efetivamente do projeto¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Nesse período, o coletivo já tinha se modificado e estava em sua nova configuração, com um número menor de integrantes e se apresentando oficialmente como uma produtora. Da mesma forma que realizamos recuos temporais ao nosso recorte temporal prioritário, também faremos, a partir daqui, alguns avanços quando for importante para nossa análise.

¹⁵⁷ A TB Produções é uma produtora que também contribuiu para a realização de quase todos os últimos filmes de Júlio Bressane, como *São Jerônimo* (1998), *Filme de amor* (2003), *Educação sentimental* (2013), *Garoto* (2015) e *Beduíno* (2016). Bruno Safadi se transformou em assistente de direção de Júlio Bressane a partir de *Filme de amor*.

¹⁵⁸ A concepção original do projeto surgiu entre 2010 e 2011, a partir do diálogo entre Bruno Safadi, Ricardo Pretti e Felipe Bragança, este último cineasta também do Rio de Janeiro ligado à produtora Duas Mariola. Inicialmente, seriam três filmes, e cada um deles iria dirigir uma obra. O orçamento seria de aproximadamente 40 mil reais, com recursos provenientes do Canal Brasil. (SAFADI, 2011). Logo depois veio o convite para Leandra Leal, que topou participar do projeto como atriz e produtora. Durante todo o ano de 2011 a Operação Sônia Silk ficaria em *stand-by* aguardando um período em que fosse possível conciliar uma agenda comum entre todos os realizadores, além de participar de editais de incentivo a fim de conseguir melhor aporte financeiro. Felipe Bragança acabou se afastando do projeto e a proposta do terceiro filme foi

Porém, as equipes dos filmes foram praticamente idênticas, as filmagens de *O uivo da gaita* e *O Rio nos pertence* realizaram-se em praticamente duas semanas, e os três filmes, juntos, alcançaram a façanha de ter um custo total de 400 mil reais¹⁵⁹, além de conseguir entrar em cartaz nas salas de cinema das principais capitais do país no mesmo período, entre abril e junho de 2015.

Desta forma, retomando o espírito intempestivo da Belair, *Operação Sônia Silk* se configura como uma homenagem, mas, acima de tudo, possibilita que possamos perceber as linhas de continuidade e também de ruptura entre um determinado cinema de ontem e um específico de hoje. Se existe toda uma inspiração direta dentro de uma proposta de inventividade, sobretudo com relação aos modelos de produção, não podemos dizer a mesma coisa sobre a maneira como os temas dos filmes são abordados. Corroboramos com a análise sucinta de Carlos Alberto Mattos:

A trilogia deixa patente o que mais interessa hoje a certo cinema brasileiro independente. Não mais o esgar, o choque, a catarse e a paródia, como entre os marginais dos 70, mas a decomposição dos gêneros aliada a um requintadíssimo senso de composição de imagens e sons. Não mais a atitude política de afrontar a direita e a esquerda ao mesmo tempo, mas a atitude política de dizer-se possível e sensível dentro de um contexto conservador e semi-industrial. (MATTOS, 2015).

Na verdade, toda a dinâmica política que movimenta e interage com as realizações cinematográficas ganhou uma forte reconfiguração no Brasil e no mundo. Sobretudo nas duas últimas décadas, observaram-se transformações profundas nas técnicas de realização, além das formas de produção, distribuição e exibição. As maneiras de entender as lutas políticas e os princípios de engajamento dos cineastas também se modificaram sobremaneira. Não que os grandes embates e confrontos mais abertos contra a ordem vigente tenham desaparecido, mas eles ganharam diversidade, em atitudes que complexificam a maneira com que os cineastas encaram os desafios ligados ao presente e às transformações do nosso século.

reformulada. As filmagens ocorreram em Janeiro de 2012, ano que *O Rio nos Pertence* e *O Uivo da Gaita* conseguiram o Prêmio *Hubert Bals Fund* de Finalização, do Festival Internacional de Cinema de Roterdã, na Holanda, e *O Uivo da Gaita* recebeu um Prêmio de Finalização da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. A edição dos filmes ocorreu cada uma a seu tempo. *O fim de uma era só* seria de fato realizado entre 2013 e 2014, com as novas gravações do áudio sendo realizadas em estúdio e o posterior trabalho de edição ocorrendo com a presença de Bruno Safadi e dos Irmãos Pretti.

¹⁵⁹ Essa acabou sendo a estimativa do custo final dos três longas-metragens juntos. Apesar de bem acima das pretensões iniciais de apenas 40 mil, esse valor é algo absolutamente irrisório para os custos de um longa-metragem realizado no país. Em 2017, a Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura avaliou que um longa-metragem de ficção para ser considerado de baixo orçamento não poderá ultrapassar o valor de 1,8 milhão de reais. (BRASIL, 2017).

Esse debate está relacionado com certa impossibilidade da existência de uma vanguarda nos dias de hoje. Zygmunt Bauman dedica dois breves capítulos de *O mal-estar da pós-modernidade* (1998) para diferenciar as formas de atuação artística entre as vanguardas modernistas e os pós-modernos que estão ligados ao campo da arte. Caindo por terra as certezas e as possibilidades de uma compreensão de mundo na ordem do consenso, e fazendo com que aqueles que se julgam percorrer a dianteira das batalhas do cotidiano percam o sentido orientador daquilo que seria avançado ou retrógrado, a *avant-garde* perde a capacidade de apontar caminhos, pois “[...] tudo, nesse mundo, está em movimento. Mas os movimentos parecem aleatórios, dispersos e destituídos de direção bem delineada”. (BAUMAN, 1998, p. 121).

Os manifestos também perderam o seu caráter eminentemente propositivo de aposta no futuro. Esse perfil ainda pode ser encontrado em obras e textos das mais diferentes linguagens artísticas. Porém, a atuação mais específica dos coletivos cinematográficos, notadamente o Alumbramento, avultaram as práticas políticas e possibilidades de atuação dos manifestos. Os filmes que serão nosso principal objeto de investigação a partir daqui não são regidos pelas palavras de ordem comumente encontradas nas obras do cinema político dos fins da década de 1960, e nem são direcionados às ações de uma vanguarda mais capacitada para a ação política. Podem até possuir alguns fios de continuidade da experiência desenvolvida pela Belair, mas também não integram as práticas políticas diretas da catarse e do choque provocativo. As antigas batalhas centradas na denúncia dos conteúdos fílmicos são agora substituídas pelas microrresistências do “dizer-se possível” e do “fazer-se sensível”, em tempos difíceis e incertos, conforme antecipamos nas palavras de Carlos Alberto Mattos.

Os coletivos desenvolveram, no tempo presente, formas de organização mais descentralizadas, trabalhando na própria desmesura das intensidades individuais. A base que alicerça a construção dos coletivos se encontra nos caminhos abertos e nas conseqüentes variações dos seus percursos, sendo na liberdade da partilha das heterogeneidades desses sujeitos que se encontra a força-motriz para garantir o desenvolvimento das experiências que consideramos as mais potentes. A chamada arte pós-moderna “[...] acentua a liberdade por manter a imaginação desperta e, assim, manter as possibilidades vivas e jovens. Também acentua a liberdade ao manter os princípios fluidos, de modo que não se petrificassem na morte e nas certezas engeguecedoras”. (BAUMAN, 1998, p. 136).

Consideramos que essa fluidez de princípios está presente no coletivo Alumbramento, na organicidade do grupo, reverberando na sua produção audiovisual. O não

embasamento de pressupostos na forma e no conteúdo dos objetos fílmicos, um forte sentimento de recusa ao cinema que até então se demonstrava hegemônico no estado do Ceará e a reconfiguração do conceito de cinema político são os principais elementos identificados no conjunto daqueles primeiros trabalhos desenvolvidos pelo grupo. Obviamente, essa realização fílmica também refletia aproximações e distanciamentos com o nosso passado cinematográfico, mas vinha carregada por um desejo de mudanças e engajamento no tempo presente. Analisar e compreender as formas de inserção do coletivo a partir dessas características postas é o que buscaremos discutir no curta-metragem *Longa vida ao cinema cearense* (2008), um pequeno filme-manifesto dirigido pelos Irmãos Pretti.

4.2 Longa vida ao cinema cearense

4.2.1 Nordeste nunca houve... Longa vida ao Nordeste!

“Não! Você não me impediu de ser feliz!/
Nunca jamais bateu a porta em meu nariz!/
Ninguém é gente!/
Nordeste é uma ficção!
Nordeste nunca houve!/
Não! Eu não sou do lugar dos esquecidos!/
Não sou da nação dos condenados!/
Não sou do sertão dos ofendidos!/
Você sabe bem/
Conheço o meu lugar!
Conheço o meu lugar!” (BELCHIOR, 1978).

Belchior apresentou a música acima em seu álbum intitulado *Era uma vez um homem e seu tempo*. Vivendo no Rio de Janeiro em fins da década de 1970, o compositor, nascido no Ceará, já questionava as diferenças rigidamente marcadas pelas delimitações das fronteiras regionais, diagnosticadas especialmente por uma elite sulista interessada em continuar detentora dos poderes decisórios da nação, como também pelas ricas camadas nortistas, igualmente beneficiadas por esse discurso da exclusão, de toda uma “[...] maquinaria de produção, mas, principalmente de repetição de textos e imagens” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 348). Esses elementos problematizados também viriam

à tona em alguns trabalhos audiovisuais do coletivo Alumbramento. Mas em nenhum momento isso foi tão forte quanto no curta-metragem *Longa vida ao cinema cearense*.

O filme, roteirizado e dirigido pelos Irmãos Pretti, toma emprestado o título e utiliza como fonte de inspiração direta outra obra, realizada nas Filipinas. No caso, a produção dirigida por Raya Martin¹⁶⁰, *Vida longa ao cinema filipino!* (2007). Nesse curta-metragem de apenas seis minutos de duração¹⁶¹, uma mulher anda pelo seu escritório lendo roteiros e contando dinheiro. Ela é surpreendida por um grupo que invade esse espaço e atira em seu peito. Depois de assassinada, ela tem seu corpo queimado e suas cinzas são colocadas dentro de uma lata de filme. Forma-se aí o título do curta-metragem (Figura 6), que é narrado de uma maneira seca. O diretor filipino utilizou muita violência e ironia para contar um pouco da realidade cinematográfica do seu país.

Trata-se de uma sátira, a *Mother Lily*, rica empresária que controla a maior produtora de cinema das Filipinas. Ela comanda um grande estúdio, responsável pela criação de comédias e melodramas com temáticas e estética repetitivas, que dividem com os *blockbusters* norte-americanos as salas de cinema comercial do país. Segundo o crítico de cinema filipino Francis Joseph Cruz, os filmes produzidos são: “[...] romances redundantes, comédias inúteis, filmes de terror inócuos e dramas mal escritos que são consumidos por grande parte da população. [...] Mother Lily ainda está em atividade, cuspiendo filmes que parecem piorar a cada ano”. (CRUZ, 2010, p. 10). Raya Martin é um dos principais representantes de um novo cinema, mais voltado para a reflexão e apostando no experimentalismo da linguagem audiovisual¹⁶².

¹⁶⁰ Raya Martin nasceu em Manila, Filipinas, em 1984. Segundo o IMDb (*Internet Movie Database*), base de dados *online* de informações sobre filmes, o realizador conta com 21 trabalhos dirigidos. Esse número deve ser ainda maior, levando em consideração que muitos filmes realizados de forma independente não chegam a ter registro na referida plataforma. (IMDb, 2018).

¹⁶¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KDHCx7KvrBE>>. Acesso em: 13 dez. 2017.

¹⁶² Na verdade, esse chamado “Novo Cinema Filipino” conta com realizadores de várias gerações. Entre os nomes mais experientes, destacam-se Lav Diaz e Brillante Mendoza. A geração de cineastas mais jovens tem em Raya Martin seu principal representante. Destacamos, ainda, John Torres e Khavn de La Cruz. Em 2010, o Centro Cultural Banco do Brasil organizou no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília uma mostra intitulada “Descobrimos o Cinema Filipino”, onde os principais filmes desses realizadores foram exibidos em sua grande maioria pela primeira vez no Brasil. Ver: Levis e Mesquita (2010).

Figura 6 - Na primeira imagem, *Mother Lily* é surpreendida em seu escritório. A segunda é o último plano do filme, onde seu título é formado sobre a lata de negativo



Fonte: *Vida longa ao cinema filipino!*, 2007. Filme disponível *on line*.

Após terem contato com esse filme, os cineastas Luiz e Ricardo Pretti resolveram homenagear Raya Martin e o cinema filipino, bem como refletir sobre a atual situação da produção audiovisual desenvolvida no estado do Ceará. *Longa vida ao cinema cearense* foi realizado de maneira simples e com um potencial de ironia ainda mais carregado que o seu antecessor e fonte de inspiração direta. Aqui, o Ceará parece manter algumas semelhanças com as Filipinas. Conforme apresentamos anteriormente, já temos algumas décadas que o cinema “oficial” do estado, e mais facilmente reconhecível pelo senso comum como representante de uma suposta “cearensidade”, é realizado por um pequeno grupo de pessoas que continuam a reproduzir fórmulas e repetir temáticas regionais. Os Irmãos Pretti brincam com isso de maneira explícita na primeira parte do seu curta-metragem. Para isso, resgatam um personagem de um filme realizado pouco tempo antes, *Espuma e osso*¹⁶³ (2007). Trata-se de um homem que, no interior de sua casa, realiza ações cotidianas e comuns, mas que estranhamente utiliza uma gigantesca cabeça que se assemelha ao personagem Mickey Mouse, dos estúdios Disney.

Em *Longa vida ao cinema cearense*, o citado “homem-Mickey” retorna à cena interpretando um aspirante a cineasta. A primeira sequência do filme localiza-se numa sala de cinema. A luz estourada da projeção na tela abre as imagens do filme, seguida por um primeiro plano das costas do personagem principal, que está sentado no cinema assistindo

¹⁶³ *Espuma e osso* é um curta-metragem que teve a direção de Guto Parente e Ticiano Monteiro. Realizado originalmente num exercício prático da Escola de Audiovisual de Fortaleza, o filme foi exibido e premiado em vários festivais de cinema do país. Na época da realização de *Longa vida ao cinema cearense*, Guto Parente tinha ingressado a pouco tempo no Alumbamento. Ele assina o som direto e a edição do referido curta. *Espuma e osso* encontra-se disponível para exibição em: <<http://vimeo.com/10642603>>. Acesso em: 26 jun. 2018.

Espuma e osso. Posteriormente, o mesmo se encontrará localizado nas escadarias do Cine São Luiz¹⁶⁴ (figura 7). Ele porta uma pequena câmera de vídeo e desenvolve um roteiro de um filme. Junto com seu grupo de amigos, todos também portando cabeças de personagens do universo infantil, deslocam-se até a produtora “Cangaço Filmes” para apresentar o projeto.

Figura 7 - À esquerda, temos o plano de abertura de *Longa vida ao cinema cearense*. A imagem seguinte apresenta o aspirante à cineasta acompanhado de outros três amigos.



Fonte: *Longa vida ao cinema cearense*, 2008. Filme disponível *on line*.

A metalinguagem está presente no cinema desde as suas origens, principalmente no encantamento pelo aparato cinematográfico em pequenos filmes dos pioneiros franceses do cinema ficcional, Georges Méliès e Georges Monca, e nas tiradas cômicas de Buster Keaton¹⁶⁵. À medida que a linguagem e os recursos fílmicos se consolidam, o exercício metalinguístico vai ganhando novos contornos, até alcançar um dos seus maiores expoentes na obra do cineasta Dziga Vertov, com *Um homem com uma câmera* (1929). A exposição dos elementos do fazer fílmico e as possibilidades de gerar reflexão nos espectadores poderiam, agora, garantir a quebra da transparência cinematográfica (XAVIER, 2004), especialmente nesse clássico do cinema russo. Já o surgimento do *set* de filmagem e a exibição dos bastidores das obras cinematográficas são elementos que se manifestam repetidas vezes, caso de películas importantes da história do cinema como *Crepúsculo dos deuses* (1950), de Billy Wilder, *O desprezo* (1963), de Jean Luc Godard, *Precauções diante de uma prostituta santa*

¹⁶⁴ O Cine São Luiz é o último e imponente sobrevivente dos cinemas de rua da cidade de Fortaleza. Inaugurado em 1958, ficou desativado entre os anos de 2010 e 2014. Foi reinaugurado em 22 de dezembro de 2014, agora sob a insígnia de Cineteatro São Luiz. O prédio, tombado pelo patrimônio histórico, abriga, em alguns dos seus andares, a sede da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT).

¹⁶⁵ Sobre a metalinguagem no cinema silencioso, ver: Carvalho (2017).

(1971), de Rainer Werner Fassbinder, *A noite americana* (1973), de François Truffaut e *O jogador* (1992), de Robert Altman.

Esse ciclo de autorreferências ainda trabalharia com o onírico e a indeterminação das fronteiras entre a realidade e a ficção, caso de obras como *Oito e meio* (1963), de Federico Fellini, *A rosa púrpura do Cairo* (1985), de Woody Allen, e *A cidade dos sonhos* (2001), de David Lynch; além de render homenagens ao próprio cinema e/ou a seus dispositivos de exibição, exemplificados em criações artísticas como *Cinema Paradiso* (1988), de Giuseppe Tornatore, *Adeus, Dragon Inn* (2003), de Tsai Ming-Liang, e *A Invenção de Hugo Cabret* (2012), de Martin Scorsese. O cinema brasileiro também utilizou muitos desses recursos, e destacamos, especialmente, os filmes dos diretores representantes do chamado “cinema marginal” — como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Andrea Tonacci — e de grande parte dos nossos documentaristas. Importa afirmar que a revelação dos artifícios fílmicos, o surgimento da equipe técnica “por trás das câmeras” e as próprias narrações em primeira pessoa dos realizadores garantem a construção de um chamado modo reflexivo de representação (NICHOLS, 2005).

Longa vida ao cinema cearense possui praticamente todos os elementos de metalinguagem acima elencados. Vemos que os seus primeiros minutos são carregados de referências do universo cinefílico dos Irmãos Pretti: o título do filme, que remete à obra filipina; o “filme dentro do filme” nos fios de narrativa que acompanham os jovens realizadores com cabeças de personagens infantis; a referência direta ao curta-metragem *Espuma e osso*; os espaços e objetos que circunscrevem os personagens (a sala de exibição, a produtora, a câmera de vídeo, o roteiro); e o irônico título da produtora, provável representante da continuidade de um cinema “regional e nordestino”. *Longa vida ao cinema cearense* é um filme que está ancorado nesse universo de referências. Isso continuará pautando o restante da obra, e sua própria condição de existência só ganha sentidos dentro dessa teia relacional, envolta numa rede de conexões que se estabelece desde a própria motivação em fazer o filme. Ricardo Pretti também nos descreveu outro estímulo pessoal para que *Longa vida ao cinema cearense* fosse realizado:

Teve um Cine Ceará em que os dois curtas-metragens cearenses selecionados para a competitiva foram motivos de muita polêmica, que foi o filme do Pedrinho e o do Hugo Pierot. Teve um crítico de Atibaia que foi lá no debate e falou que ‘esses filmes cearenses que vocês colocaram aí eu vou no meu quarto de hotel e numa madrugada eu faço dez que nem esses’. Ficou esculachando... Aí quando rolou a premiação de melhor curta cearense, deram para o filme do Petrus Cariry, que era um longa-metragem. Parece que na hora mudaram a premiação de ‘melhor curta

cearense' para 'melhor filme cearense'. A gente pensou 'que porra é essa, cara?' Não rolou nem um tipo de explicação do porquê... O Petrus ainda foi lá receber meio sem graça o prêmio... Aí depois a gente pensando sobre isso, de como a gente lida com isso, a gente pensou: cara, a gente não é muito bom de fazer política no sentido de ir lá polemizar com o próprio festival do Cine Ceará, que possa reverter alguma coisa, até porque já tinha passado também. Então nossa resposta seria fazer um filme que fosse uma espécie de manifesto contra essas instituições caretas do cinema, do próprio cinema mais antigo, da velha geração. [...]. Aí a gente tinha acabado também de ver um curta filipino do Raya Martin que ele assassina uma grande produtora do cinema comercial filipino e coloca as cinzas dela numa lata de filme. E foi na mesma época que a gente pensava em fazer esse filme como uma espécie de resposta. Na mesma época, né? As coisas aconteciam rápido naquela época. Se pensava numa coisa e se fazia logo depois. (informação verbal)¹⁶⁶.

Esse episódio lembrado por Ricardo Pretti ocorreu na noite do dia 17 de abril de 2008, durante o encerramento da 18ª edição do Festival Ibero-americano de Cinema, o Cine Ceará. Na cidade de Fortaleza, os gêmeos realizadores iam encontrando terreno um pouco mais fértil para desenvolverem seus projetos e alçarem algum reconhecimento no meio cinematográfico. Nesse período, Luiz e Ricardo ministraram cursos de formação em audiovisual no Alpendre, Vila das Artes e Instituto Dragão do Mar e haviam exibido, no Festival de Oberhausen¹⁶⁷, o curta-metragem *Às vezes é melhor lavar a pia do que a louça, ou simplesmente Sabiaguaba*. Naquela referida edição do Cine Ceará, Luiz Pretti e Ivo Lopes Araújo haviam sido responsáveis pela curadoria da mostra competitiva de curta-metragem. A grande maioria dos filmes selecionados teve um perfil que normalmente destoava das obras exibidas no festival cearense em anos anteriores; a opção pelos processos de experimentação de linguagem e o diálogo estabelecido com o chamado cinema contemporâneo ficou mais evidenciado¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Entrevista concedida por Ricardo Pretti em 2016.

¹⁶⁷ O curta-metragem *Às vezes é melhor lavar a pia do que a louça, ou simplesmente Sabiaguaba* foi exibido entre os dias 3 a 8 de maio de 2007, durante a 53ª edição do Festival de Oberhausen, um dos mais tradicionais e importantes festivais de curta-metragem e cinema experimental do mundo: “No decorrer das últimas cinco décadas, o Festival de Curtas de Oberhausen consolidou sua posição como uma das mostras do gênero mais importantes do mundo. Um fórum que trouxe ao público os primeiros filmes de cineastas como Martin Scorsese, George Lucas, Roman Polanski, Alexander Kluge, Werner Herzog, Pipilotti Rist ou François Ozon. Até hoje, o festival é conhecido por marcar tendências no mercado cinematográfico e abrir espaço para outras linguagens, como os videoclipes e novos formatos digitais. Através da abertura para filmes pouco convencionais, o festival ganhou, por muito tempo, o rótulo ‘de vanguarda’”. (FOLHA DE SÃO PAULO, 2007)

¹⁶⁸ Foram 18 filmes exibidos na mostra competitiva de curta-metragem: *Areia*, de Caetano Gotardo, *A psicose de Valter*, de Eduardo Kishimoto, *Corpo Presente: Beatriz*, de Marcelo Toledo e Paolo Gregori, *Um Ramo*, de Juliana Rojas e Marco Dutra, e *Antônio Pode*, de Ivan Morales Júnior, todos de São Paulo; *Ficamos felizes com sua marcante presença nesse momento tão essencial de nossas vidas*, de Pedro Diógenes, e *Eu posso ver o que você sente*, de Hugo Pierot, do Ceará; *Décimo Segundo*, de Leonardo Lacca, *Ocidente*, de Leonardo Sette e *Fiz zum-zum e pronto*, de Marcelo Lordello, de Pernambuco; *Ismar*, de Gustavo Beck; *O vampiro do meio-dia*, de Anita Rocha, e ... (*reticências*), de Juliano Gomes e João Bittencourt, do Rio de Janeiro; *Convite para jantar com camarada Stálin*, de Ricardo Alves Júnior, *Prisão*, de Joana Oliveira, *Sin*

Ficamos felizes com sua marcante presença nesse momento tão essencial de nossas vidas (2007), dirigido por Pedro Diógenes¹⁶⁹, e *Eu posso ver o que você sente* (2008), dirigido por Hugo Pierot¹⁷⁰, foram os filmes que representaram o Ceará naquela edição do festival. O primeiro é um documentário em que o próprio diretor registra com uma pequena câmera um passeio de carro com o seu pai, onde são pontuados alguns locais do centro da cidade de Fortaleza que no passado já foram cinemas. Muito mais do que um compromisso em apresentar o local exato dos antigos cinemas de rua da cidade, o curta-metragem mostra aquele instante de relação entre pai e filho, acrescido por conversas sobre vinhos e uma receita de como fazer um baião de dois. *Eu posso ver o que você sente*, por sua vez, é um documentário experimental que trabalha com as possibilidades estéticas e sensoriais de um rosto de mulher que surge entre as imagens de um aparelho de televisão quebrado. Podemos identificar um diálogo com alguns representantes do cinema experimental e da videoarte dentro das chamadas vanguardas do pós-Segunda Guerra Mundial, como Nam June Paik, Bruce Connor, Michael Snow e Stan Brakhage. O próprio realizador, ao final, dedica seu vídeo ao cineasta Arthur Omar, importante referência no Brasil para cineastas que trabalham na interface de experimentações de linguagens.

A recepção polêmica a que se refere Ricardo Pretti ocorreu oficialmente na coletiva de imprensa. Os realizadores foram entrevistados no dia seguinte à exibição dos filmes, especialmente por conta dos questionamentos de um crítico da cidade paulistana de Atibaia. Isso acabou não reverberando na imprensa local e nem na imprensa escrita, e foi sobretudo nos bastidores do Cine Ceará que os curtas cearenses foram mais criticados e, aparentemente, penalizados. Ocorreu que os júris oficiais dos filmes em competição eram diferentes, cabendo aos jurados da mostra de curta-metragem escolher a melhor produção cearense. Como só havia os filmes de Pedro Diógenes e Hugo Pierot na referida competição, houve no mínimo um estranhamento quando foi divulgado o resultado. O longa-metragem *O*

Peso, de Cao Guimarães, de Minas Gerais; *Instrumento detector de alguma coisa*, de Otto Cabral, da Paraíba; *Outubro*, de Murilo Hauser, do Paraná. Os principais premiados foram *Antônio Pode* (melhor curta-metragem, som e direção de arte), *Um Ramo* (melhor direção, atriz e aquisição Canal Brasil) e *Vampiro do Meio-dia* (melhor montagem e roteiro).

¹⁶⁹ Lembramos que Pedro Diógenes passou a integrar o Alumbramento a partir de 2011. Na época, era aluno da Escola de Audiovisual de Fortaleza e assinou a maioria dos seus trabalhos audiovisuais pela sua produtora, a Artéria Experimental.

¹⁷⁰ Hugo Pierot é professor de Língua Portuguesa da Rede Pública de Ensino da cidade de Fortaleza e possui experiência em audiovisual. Foi um dos fundadores da produtora Imerso Filmes e se formou pela segunda turma da Escola de Audiovisual de Fortaleza (2010-2012). Além de *Eu posso ver o que você sente*, dirigiu os curtas-metragens *Alto Astral* (2007), em parceria com Glaucia Barbosa, e *O homem bifurcado* (2009), em parceria com Gláucia Barbosa e Márcio Araújo. Este último é um documentário que trata da obra do escritor cearense José Alcides Pinto.

grão, de Petrus Cariry, acabou recebendo a premiação¹⁷¹. Como já antecipado na fala de Ricardo Pretti, não chegou a existir nenhum questionamento dos realizadores ou membros da curadoria nesse momento, ficando apenas as dúvidas e certo desconforto com relação ao não esclarecimento do acontecido.

Longa vida ao cinema cearense seria, segundo os seus idealizadores, a resposta encontrada para este ocorrido, episódio que seria uma espécie de disparador que motivou a sua existência. Vale lembrar que esse foi o momento em que o coletivo Alumbramento ia se consolidando, com uma proximidade cada vez maior dos integrantes da formação inicial, além de ganhar novos adeptos e colaboradores mais frequentes. Isso se explica especialmente pelos projetos coletivos que tinham sido executados e/ou que estavam em fase de conclusão: a intervenção urbana *Livro Livre* foi lançada no início de 2008 e o filme em episódios *Praia do Futuro* se encontrava praticamente em sua fase final no período de montagem¹⁷². Vale ressaltar que os dois projetos mencionados contaram com um número de colaboradores que extrapolava a própria composição do Alumbramento, e que o *Praia do Futuro*, especialmente, contou com a participação de outros cineastas, representantes de produtoras e grupos distintos. Além disso, foi no primeiro semestre de 2008 que o Alumbramento alugou a sua primeira sede física, no já comentado Edifício Pimentel, o que aproximou o grupo, além de estimular os esforços dos projetos individuais e coletivos de realização.

O curta-metragem dos Irmãos Pretti foi desenvolvido dentro desse mesmo espírito aglutinador. Foram convidadas várias pessoas que não eram do Alumbramento para participar do filme, seja representando a equipe técnica, participando da atuação, ou mesmo surgindo atrás das câmeras dentro da caminhada na segunda metade do filme. Ricardo Pretti comenta:

[...] não lembro exatamente quando foi que a gente partiu da vontade de chamar uma galera para participar, inclusive o próprio Wolney Oliveira e o Petrus Cariry para participar do filme. Eles acabaram não topando, não podendo... Não lembro direito, mas o próprio Wolney acho que a gente só mandou um e-mail convidando. E ele nem respondeu... E o *Longa vida ao cinema cearense* nasce inicialmente desse lance do Cine Ceará, mas também por conta do filme *Espuma e Oso*, feito pelo pessoal

¹⁷¹ “Melhor Produção Cearense: *O Grão*, de Petrus Cariry – o júri de curta-metragem resolver conceder o prêmio de melhor produção cearense para o longa-metragem “O Grão” de Petrus Cariry – Prêmios: R\$ 10.000 (dez mil reais) do Banco do Nordeste do Brasil / R\$ 8.000,00 (oito mil reais) em serviços da empresa Quanta / 4 latas de negativo 35mm ou 7 latas de negativo 16mm da Kodak / Serviço de Telecinagem, considerando 10 latas de negativo, da Empresa Link Digital, R\$ 5.000,00 (cinco mil reais) em serviços do grupo cinema/Labocine/ um final de semana de hospedagem com acompanhante no Gran Marquise Hotel/ Placa em reconhecimento à melhor produção Cearense e mais R\$ 3.000,00 (três mil reais) da Assembleia Legislativa e mais R\$ 3.000,00 (três mil reais) dados pela Fundação Beto Studart”. (DIVIRTA-CE, 2008).

¹⁷² Esses dois projetos coletivos do Alumbramento serão discutidos no próximo capítulo da nossa pesquisa.

da ‘Escolinha’¹⁷³... Dessa geração que mistura as referências, uma coisa meio antropofágica, vamos dizer assim, que não tem medo de pegar esses ícones a princípio meio americanizados da Disney e transformar isso numa coisa de uma espécie de ‘Terceiro Mundo’, de uma cidade como Fortaleza... E era tudo muito junto... Todos esses lugares que estávamos, seja os festivais, a escolinha, o próprio Alumbramento. Esses espaços eram todos parte de um mesmo ciclo, era tudo muito conectado. (informação verbal)¹⁷⁴.

Com esse depoimento, ficamos sabendo de uma disposição inicial em convidar alguns dos cineastas envolvidos no episódio do Cine Ceará. Como afirma Ricardo Pretti, apesar da recusa de alguns deles, temos em *Longa vida ao cinema cearense* a participação de Pedro Diógenes encarnando o personagem principal do filme, e Hugo Pierot interpretando um lutador de kung-fu que representa a Cangaço Filmes e avalia com repulsa e violência o projeto de roteiro apresentado pelo “homem-Mickey”.

Retomando a descrição do filme, e ainda focando o último momento que comentamos, vemos a importância de o encontro inicial dos quatro cineastas ocorrer no Cine São Luiz. Foi assistindo *Espuma e osso* nesse cinema que o seu personagem principal desenvolveu certo fascínio e “alumbramento” com aquele filme aparentemente estranho. Foi nessa passagem que o “homem-Mickey” parece ter encontrado identificação suficiente para que ele também pudesse filmar. Ainda nas escadarias imponentes do *hall* de entrada do Cine São Luiz, ele surge com sua câmera em punho, já acompanhado de seus amigos. Nessas mesmas escadarias, outra personagem apresenta um roteiro cinematográfico, carregado com muito cuidado e entregue como se fosse numa bandeja. Uma luz faz aquele volumoso roteiro brilhar nas mãos do protagonista, seguido de um plano-detelhe em sua primeira página que revela aos espectadores o título daquela proposta fílmica: *Prisão de ventre*.

Depois temos uma pequena caminhada dos quatro personagens pelas ruas de Fortaleza. As nuvens e os raios solares de uma provável tarde ensolarada da cidade são projetadas nas paredes por onde eles caminham, tendo essa sobreposição ganhado ainda mais força por conta dos usos da imagem em câmera lenta e do ritmo empreendido pela música que toca acelerada, uma espécie de *rock grunge*¹⁷⁵. Percebemos que eles percorrem a última

¹⁷³ Ele se refere aqui à Escola de Audiovisual de Fortaleza da Vila das Artes. Conforme sobredito, *Espuma e osso* foi dirigido por Guto Parente e Ticiano Monteiro, e realizado como um exercício de alunos da sua primeira turma. Seus integrantes e os amigos que orbitavam em torno das suas realizações apelidaram a Escola de Audiovisual de “Escolinha”.

¹⁷⁴ Entrevista concedida por Ricardo Pretti em 2016.

¹⁷⁵ O rock grunge é uma das variações do rock alternativo que surgiu em fins da década de 1980 nos Estados Unidos, trabalhando sua musicalidade com influências recebidas do *hardcore punk*, *heavy metal* e o *indie rock*. Suas bandas precursoras são Soundgarden, Sonic Youth, Nirvana e Pearl Jam. Normalmente, as letras

quadra da Rua Visconde Sabóia, continuação da Rua São Paulo, região ao mesmo tempo agitada e decadente do centro da cidade. O intenso comércio atacadista, especialmente de gêneros alimentícios, que ocorre naquela localidade da capital cearense encontra-se há tempos um tanto debilitado, circundado de lojas, depósitos e galpões sucateados. Esse é o breve cenário onde aqueles personagens começam a filmar Fortaleza. Com suas pequenas câmeras não profissionais nas mãos, além do roteiro de *Prisão de ventre*, eles cruzam o quarteirão da Rua Coronel Ferraz, onde um *travelling* os acompanha até uma das portas de entrada do Edifício Dona Bela¹⁷⁶, sede da fictícia produtora Cangaço Filmes.

Consideramos que essa sequência possuidora de ingredientes incorporados de uma cultura pop vinda dos desenhos animados e dos quadrinhos norte-americanos e todos os elementos utilizados na construção dessa linguagem fílmica acima descrita são indicadores de uma operação curiosa. Acreditamos que a maior parte das referências que normalmente encontramos nos filmes assinados pelo Alumbramento, especialmente nos trabalhos até então realizados pelos Irmãos Pretti, aponta para um caminho diferente. As apropriações de estilo e conteúdo, além das homenagens lembradas e referenciadas, estão mais distantes do que convencionamos a identificar como uma cultura pop.

Conforme mencionamos no capítulo anterior, antes de morar em Fortaleza, os Irmãos Pretti já tinham realizado muitos filmes. No ano de 2008 eles assim se apresentaram em um *blog* pessoal: “Cineastas independentes. Filmografia: 8 longas-metragens perdidos, 1 longa-metragem em fase de distribuição e 43 curtas-metragens (27 estão perdidos e 16 estão aí no mundo)”. (PRETTI, 2008). Todos eram trabalhos simples e despretensiosos, geralmente realizados com equipamentos amadores ou semiprofissionais, concebidos de forma completamente independente, muitas vezes tendo os dois cumprindo todas as etapas da feitura fílmica. Durante o segundo semestre de 2008, os Irmãos Pretti alimentaram publicações nesse *blog*, propondo-se a exibir e debater trechos de alguns filmes realizados até então por eles. Intitulado *Nec Spe Nec Metu*¹⁷⁷, ou também *Rastros de cinema*, a página eletrônica teve uma

das bandas de rock grunge caracterizam-se pela utilização de temáticas como sarcasmo, alienação, angústia, apatia, confinamento e possibilidades de liberdade. A expressão deriva da palavra *grungy*, jargão que significa “sujo”, ou “sujeira”. O som que ouvimos nessa sequência em *Longa vida ao cinema cearense* é um instrumental que se apropria das guitarras distorcidas do grunge, mas a música não está creditada no final do filme.

¹⁷⁶ Ver referência sobre a história do Edifício Dona Bela em nota de rodapé que se encontra no capítulo anterior.

¹⁷⁷ Expressão em latim que se transformou em um lema, normalmente traduzida por “nem esperança, nem medo”. Apesar de muitos associarem sua proveniência a um discurso de Cícero no senado romano, o fato é que possui origem incerta e foi muitas vezes apropriado pela literatura, tendo em Ezra Pound, Walter Whitman, Nikos Kazantzakis e Augusto de Campos alguns de seus interlocutores. O *blog* pessoal dos Irmãos

efêmera existência no que tange às publicações, mas o suficiente para serem disponibilizados alguns dos primeiros trabalhos em audiovisual da dupla.

Se nos detivermos apenas nos cinco primeiros longas-metragens realizados pelos Irmãos Pretti antes da sua chegada para morar em Fortaleza, *Fragilidade* (2000), *Estética da solidão* (2001), *Performance* (2004), *Dias em branco* (2004) e *Um homem sem mulher* (2005), percebemos um forte interesse por temas como a solidão, o cotidiano, a vivência dos momentos de intimidade, a ênfase na duração da experiência. Esteticamente, as obras eram construídas sempre com muitas referências a outros filmes, sobretudo alguns diretores como Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub e autores orientais. São notadamente trabalhos de experimentos, mas que buscam uma associação com esses elementos estéticos que se encontram localizados de forma distanciada da cultura pop.

Daqueles primeiros filmes muitas vezes considerados herméticos, que exigem do espectador olhar paciente para garantir uma maior fruição, vemos que nada se aproxima daquilo que acompanhamos na primeira metade de *Longa vida ao cinema cearense*. Talvez este possa estabelecer um diálogo mais profícuo com outro filme realizado pelos gêmeos cineastas quase no mesmo período, o curta-metragem intitulado *Cartaz* (2008). Com apenas seis minutos de duração, a obra foi idealizada a partir de uma parceria entre alguns representantes do Alumbramento e o estilista cearense João Zabaleta, responsável por uma coleção de moda homônima ao título do filme. Sua construção narrativa acompanha o contato entre dois homens dentro de um apartamento, numa sugestão de diálogos que utiliza totalmente trechos sonoros de variadas películas cinematográficas antigas, além de utilizar a também homônima música *Cartaz*, cantada por Fagner e composta por Fausto Nilo e Francisco Casaverde. Assim como *Longa vida ao cinema cearense*, *Cartaz* utiliza a metalinguagem para alcançar seus intentos, acabando por se transformar em mais uma homenagem dos Irmãos Pretti a certo cinema que eles desejam reverberar. O bom-humor está presente na construção da *mise en scène* dos personagens e no seu figurino colorido, nas suas ações aparentemente estranhas e na utilização de sons e músicas que dialogam com o grande público.

São, portanto, dois filmes que se diferenciam da estética empreendida até então pelos Irmãos Pretti. Incorporando elementos que convergem para uma cultura multifacetada, podemos considerar que são obras que indicam um novo caminho na cinematografia desses

Pretti possui esse título, mas é acessado pelo endereço intitulado *Rastros de Cinema*. A maioria dos textos e publicações de vídeos ainda estão disponíveis. Ver referência completa em Pretti (2008).

cineastas. Não no sentido de um abandono das buscas e experimentos que eles já vinham desenvolvendo desde o ano 2000, mas sim na observância da abertura de outros caminhos possíveis. A possibilidade de reinventar os seus percursos cinematográficos é garantida a partir do contato com outros artistas de diferentes origens e potencializada no interior deste coletivo de realização. O Alumbramento também garante aos Irmãos Pretti uma interlocução maior com a cidade, quase sempre realizando filmes que se arriscam por suas ruas, que se impregnam no emaranhado de imagens e sons de uma Fortaleza misteriosa e abissal.

Longa vida ao cinema cearense continua numa sequência realizada num escritório: o personagem principal entrega seu roteiro para ser apreciado pelos quatro representantes da produtora Cangaço Filmes. Eles estão de costas sentados ao redor de uma mesa. Ao fundo, percebemos na parede um grande mapa do Ceará e um quadro branco onde está escrito: “Bem Vindo: você está no Ceará”. O “homem-Mickey” entra no espaço e entrega o roteiro. De mão em mão, a volumosa quantidade de folhas de papel vai identificando parcialmente os representantes da produtora: temos a índia, o cangaceiro, o empresário engravatado e um lutador de kung-fu. Ao término da rápida e superficial apreciação, o roteiro é jogado ao chão. Os quatro personagens se levantam e espancam o aspirante a cineasta.

A começar pelo nome fictício dado à produtora, passando pela maneira absurda e propositadamente estereotipada com que são mostrados os seus representantes, vemos um desejo dos Irmãos Pretti em desvincular o seu cinema de alguns tipos habituais do universo cearense. Em *Longa vida ao cinema cearense*, o personagem espancado parece querer uma oportunidade para conseguir apoio e buscar financiamento para emplacar seus projetos. Porém, a lógica da produtora é rechaçar esse novo que se apresenta. No filme, vestindo a capa do regionalismo e adotando um suposto verniz identitário, o cinema “oficial” cearense não quer o diálogo com esse cineasta e precisa silenciá-lo de alguma maneira. O plano seguinte que vemos é o das portas da produtora se fechando. Na calçada, vemos agora as cabeças gigantes de espuma dos cineastas jogadas. Elas são abandonadas. Tudo isso podemos ver na figura abaixo. (Figura 8)

Figura 8 - Sequência descrita durante a visita feita à produtora “Cangaço Filmes”



Fonte: *Longa vida ao cinema cearense*, 2008. Filme disponível *on line*.

A renúncia àquelas cabeças abre uma possível leitura de mudança de atitude dos personagens no que diz respeito às suas próprias referências, pois, naquele momento do filme, é como se estivessem também abdicando das máscaras que eles anteriormente construíram ou que lhes foram impostas. O abandono das cabeças poderia representar a perda da ingenuidade em acreditar num cinema mais comercial, ou achar que a maior produtora local pudesse investir no projeto fílmico que eles estavam propondo. A mudança de atitude incluiria uma desistência ao universo das músicas americanizadas e dos efeitos de câmera lenta e

sobreposição de imagem, além de ser um gesto de recusa ao cinema realizado até então no estado do Ceará. O segundo momento do filme é bem distinto dessa primeira parte. Continuaremos analisando os novos caminhos trilhados no tópico seguinte.

4.2.2 Ocupar os espaços do agora

“E agora? Eu não conheço uma resposta melhor do que esta: vamos continuar. E a primeira providência continua sendo a mesma de sempre: conquistar espaço, ocupar espaço. Inventar os filmes, fornecer argumentos para os senhores historiadores que ainda vão pintar, mais tarde, depois que a vida não se extinga. Aqui como em toda parte: agora.”
(TORQUATO NETO 1971 *apud* MORICONI, 2017, p.185).

Para continuar filmando, seria exigido daqueles personagens um recomeço. Foi isso que vimos durante a segunda metade do curta-metragem, iniciando-se o registro de uma caminhada noturna pelo centro de Fortaleza. Os quatro cineastas, outrora desacreditados pela Cangaço Filmes, não se intimidam e continuam filmando nas ruas da cidade (figura 9). Durante um tempo, somos levados a acompanhar esse percurso silencioso, até que um dos planos apresenta a equipe do filme por trás das câmeras. Identificamos na caminhada os próprios diretores do filme, outros representantes do Alumbramento e da equipe técnica, além de amigos colaboradores. São pessoas que estão juntas nesse caminhar, constituindo verdadeiros “atos de fala pedestres”. Michel de Certeau teria comparado a ação de andar pelo espaço urbano com a linguagem¹⁷⁸: “O caminhar tem uma tripla função enunciativa: é um processo de apropriação do sistema topográfico por parte do pedestre [...]; é uma atuação espacial do lugar [...] e implica relações entre posições diferenciadas, ou seja, entre

¹⁷⁸ Tendo o cuidado de entender linguagem em seu sentido amplo, utilizamos as palavras de Nicolau Sevcenko: “[...] o que entendo por linguagem não se restringe ao domínio oral e escrito das palavras, e sim consiste em todo o sistema de produção de significados e de interação comunicativa”. (1993, p. 78).

‘contratos’ pragmáticos na forma de movimentos”. (CERTEAU *apud* ARANTES, 2000, p. 119).

O lugar escolhido para a caminhada cumpre aqui, portanto, uma importante função enunciativa. Ela acontece nas proximidades do Centro de Fortaleza, um dos espaços mais utilizados como cenário e fortemente problematizado nos filmes realizados pelo Alumbramento¹⁷⁹. Esse foi, até então, um cenário poucas vezes explorado nas produções audiovisuais realizadas no estado do Ceará. Trata-se de uma afirmação do urbano vinda a partir de um local da cidade que sofreu, nas últimas décadas do século XX, uma espécie de abandono, decorrente das mobilidades comerciais e residenciais que se espalharam com o desenvolvimento da metrópole.

Ademais, isso faz parte de uma experiência pessoal, lembrando que parte dos integrantes do coletivo reside, ou já residiu, no referido lugar na época da realização do filme. Ocupando alguns apartamentos do pequeno prédio denominado “Edifício Dona Bela”¹⁸⁰, os “alumbrados” fizeram a opção em realizar a caminhada naquele espaço que tanto diz respeito a suas vidas e práticas artísticas desenvolvidas (figura 9). A sede da produtora sempre funcionou no centro de Fortaleza e, a partir de outubro de 2012, seus integrantes conseguiram transferi-la para o Edifício Dona Bela. Ironicamente e não por acaso, a futura produtora Alumbramento passou a funcionar exatamente no mesmo espaço físico da fictícia “Cangaço Filmes”.

¹⁷⁹ O caso mais exemplar é o documentário *Retrato de uma paisagem* (2012), de Pedro Diógenes. Destacamos ainda os filmes *Rua Governador Sampaio*, de Victor de Melo, *Raimundo dos Queijos*, de Victor Furtado, bem como *Sábado à noite e Medo do escuro* (2015), ambos dirigidos por Ivo Lopes Araújo. Esse último trabalho trata-se de um longa-metragem de ficção científica rodado em 16 mm, tendo o centro de Fortaleza como lugar escolhido para representar um mundo caótico e destruído: “O longa-metragem de ficção científica apresenta uma cidade simbolicamente ao avesso: pós-apocalíptica, destruída, sombria, onde rebeldia é ousar sair do submundo em que está aprisionado o que resta da sociedade. A superfície da urbe é o espaço marginal. [...]. O Centro de Fortaleza abrigará grande parte das locações. O vazio das noites do bairro, dos dias de domingo, destaca o diretor, estão entre as imagens da Fortaleza real e presente que inspiraram o roteiro”. (MARQUES, 2013).

¹⁸⁰ Um espaço cultural intitulado “Salão das Ilusões” também ocupa o espaço físico do Edifício Dona Bela, tendo abrigado por certo período o acervo de figurinos do Meu Querido Ácaro. A imagem apresentada na Figura 9, da fachada do prédio, registra o dia de algum evento com apresentação musical promovido pelo Salão das Ilusões: “[...] é um oásis multicultural no Centro da Cidade de Fortaleza. Sediado no Edifício Dona Bela, construído na década de 50 pelo mesmo arquiteto do Iracema Plaza e Lord Hotel.” (CATRACA LIVRE, 2018).

Figura 9 - À esquerda, vemos a caminhada noturna dos quatro personagens pelo centro de Fortaleza. Na outra imagem, a fachada do Edifício Dona Bela



Fonte: *Longa vida ao cinema cearense*, 2008. Filme disponível *on line*; Imagem do Edifício Dona Bela retirado do site *Catraca Livre* (2018).

Retomando a caminhada pelo centro, vemos que o percurso continua por mais alguns minutos. A câmera se detém novamente nos quatro personagens. Eles chegam até uma casa ou galpão não facilmente identificado. A porta se fecha, formando o título do filme sobre ela. Se fôssemos nos deter apenas na linha narrativa de *Longa vida ao cinema cearense*, acreditamos que o local de chegada não seria muito importante, pois os realizadores parecem não se preocupar que o percurso tenha um fim ou um claro objetivo definido. Conforme apresentamos anteriormente, o ato de caminhar é o que mais importa. Porém, o local de fechamento do curta também não foi escolhido aleatoriamente. Trata-se da sede do Alpendre – casa de arte, pesquisa e produção –, o já analisado lugar de referência para o cenário cultural da cidade de Fortaleza, que estava em plena atividade na época de formação do Alumbramento. Muitos dos representantes do coletivo se conheceram em atividades desenvolvidas naquele espaço, desenvolveram trabalhos e participaram de festas ali ocorridas, verdadeiro ponto de encontro para os que participaram das filmagens do curta-metragem. Como bem analisou Antônio Arantes:

O deslocamento excita a imaginação, libera lembranças e emoções. Faz reviver narrativas e flagrantes de experiências passadas. Leva ao encontro de referências pessoais e dos lugares de memória pessoal. Um marco remete a outro, logo em seguida, na cidade onde se viveu por longo tempo. A lembrança constitui o trajeto, obscurece as distâncias, estabelece relações. O caminhar permite a escolha de fragmentos de histórias pessoais e do lugar. (2000, p. 119-121).

Vemos, portanto, que os espaços nomeados para a realização da caminhada que pontua toda a segunda metade do filme são significativos para colocar em relação elementos do trabalho, lazer e a vida cotidiana daqueles realizadores. O percurso entre o Edifício Dona Bela e o Alpendre necessariamente remeteria às experiências vividas e seus marcos pessoais. A operação de metalinguagem de mostrar a equipe por trás das câmeras ganha, aqui, uma camada extra de significação, quase que um revestimento documental, num registro que se assemelha a tantos outros vivenciados por cada uma das pessoas que compõem a equipe de realização do filme.

O referido estilo documental dessa segunda parte de *Longa vida ao cinema cearense* está presente também nos registros de som direto e no tempo de duração da caminhada. Mesmo que os quatro minutos percorridos pelos personagens dentro do filme não correspondam exatamente ao tempo do trajeto entre o Edifício Dona Bela e o Alpendre¹⁸¹, existe uma clara preocupação em respeitar a duração do percurso, bem como apontar os barulhos de motos e automóveis, músicas que tocam ao fundo em aparelhagens de som nas residências, latidos de cachorros e conversas de rua que vão circundando o curso daquele deslocamento.

Um dado importante é que os pontos turísticos que poderiam estar presentes nesse trajeto não estão contidos no filme: a Praça Cristo Redentor, o Teatro São José, o Seminário da Prainha e o Centro Cultural Dragão do Mar são excluídos da montagem final da obra. Até mesmo o entorno do galpão que abrigava o Alpendre foi ignorado¹⁸². A imagem final do curta-metragem nos apresenta apenas um plano fixo frontal das portas de entrada daquela instituição, sem se preocupar com os arredores e outros elementos que revelassem exatamente onde os personagens estavam chegando. Essa propositada desorientação dos lugares da cidade é escolha consciente, causando a sensação de desnorтеio apenas em quem assiste ao filme, tendo uma significância maior para os seus realizadores.

Aqui, trata-se de uma forma de reivindicação específica de uma cidade. A negação dos seus marcos turísticos e das imagens publicitárias deles depreendidos é típica de quem tem interesse em ressaltar o cotidiano das residências, das mercearias que vão fechando, da presença de poucos carros e de algumas pessoas nas calçadas num início de noite qualquer.

¹⁸¹ A distância exata é de 900 metros. Numa simulação realizada pelo Google Maps, a duração de uma caminhada entre os locais seria de aproximadamente 11 minutos.

¹⁸² O Alpendre localizava-se na Rua José Avelino, importante epicentro de agitação e vida noturna das imediações da Praia de Iracema.

Aquela caminhada escura prefere objetivar e enaltecer de brilho uma Fortaleza que não se pretende turística. Como bem atenta Zygmunt Bauman,

A cidade, como outras cidades, tem muitos habitantes, cada um com um mapa da cidade em sua cabeça. Cada mapa tem seus espaços vazios, ainda que em mapas diferentes eles se localizem em lugares diferentes. Os mapas que orientam os movimentos das várias categorias de habitantes não se superpõem, mas, para que qualquer mapa 'faça sentido' algumas áreas da cidade devem permanecer sem sentido. Excluir tais lugares permite que o resto brilhe e se encha de significado. O vazio do lugar está no olho de quem vê e nas pernas ou rodas de quem anda. (2001, p. 121-122).

O período da caminhada de *Longa vida ao cinema cearense* também é possivelmente carregado de improvisação, e, nas filmagens, compreendeu tempo e percursos mais dilatados. Não temos condições de saber exatamente o que foi filmado e suprimido na ilha de edição, mas sabemos que num registro documental como esse dificilmente um roteiro conseguiria dar conta, dando a ver a existência de um lugar em que a liberdade da realização está presente no próprio processo de realização, e que ganha, conseqüentemente, maior organicidade na sua montagem.

Ocupar a cidade filmando as suas ruas por meio da ação dos seus caminhantes foi um gesto bastante utilizado por diretores de cinematografias distintas. Porém, esse chamado cinema de deambulação poderá estar presente tanto no campo como nas cidades; os personagens podem realizar desde deambulações pedestres até automotivas:

[...] é uma criação dos anos 20 (vide *Limite*), e se tornou um traço estilístico do cinema dos anos 50-70 (Rossellini, *Nouvelle Vague*, Antonioni). A deambulação foi retomada pelo Cinema Novo, desde *Porto das Caixas* e *Os Cafajestes*, e pelo Cinema Marginal. [...] a deambulação, tradicional arte pedestre, pode ser automotiva. (BERNARDET, 2001, p. 14).

Essa passagem em que Jean-Claude Bernardet conceitua o cinema de deambulação é retirada de um breve texto intitulado *Cinema Marginal?*. Nele, o crítico-ator-cineasta aponta as linhas de ruptura e continuidade que marcariam o Cinema Novo e o Cinema Marginal¹⁸³ na cinematografia brasileira. Assinalando a deambulação como uma

¹⁸³ Cinema Marginal é a expressão mais corrente e usual para identificar os filmes realizados no Brasil a partir do final dos anos 1960 e que não se enquadram nas propostas estilísticas do Cinema Novo. Geralmente associados a um cinema barato, sem recursos, que mostram personagens marginais, em situações degradantes e/ou delirantes, esses filmes, que adotaram um tom mais anárquico, ganharam tal alcunha. Muitos autores fazem uma revisão do termo, por considerá-lo pejorativo. Outras expressões utilizadas são: cinema de invenção, independentes, experimentais, *underground*, *udigrudi* e cinema moderno. Consideramos que todos

contribuição inicial dos filmes de vanguarda dos anos 1920, Bernardet assevera ser este um atributo bastante típico do cinema moderno do pós-Segunda Guerra Mundial. Ali, as caminhadas geralmente expõem uma crise existencial dos personagens e sua incapacidade de reagir perante os excessos do mundo. Foi o que Gilles Deleuze (2005) chamou de “crise da imagem-ação”, lugar onde o registro dos acontecimentos não é suficiente para garantir encadeamentos da ordem do sensório-motor, ficando a sensação de impotência, em um verdadeiro acúmulo de impossibilidades.

As deambulações nos filmes sempre corresponderão a deslocamentos físicos, mas estas serão distintas em seus pretextos e proposições estilísticas: a caminhada da personagem numa inóspita estrada cercada pelo matagal em *Limite* (1930), de Mário Peixoto, é bem diferente do espanto da criança percorrendo os escombros da cidade em *Alemanha, ano zero* (1948), de Roberto Rossellini; o trajeto realizado pelo assaltante em sua constante fuga no filme *Acossado* (1960), de Jean-Luc Godard, contrasta com as deambulações que enaltecem os vazios da arquitetura da cidade em *O eclipse* (1962), de Michelangelo Antonioni; os deslocamentos realizados pela mulher que planeja matar o seu marido em *Porto das caixas* (1962), de Paulo César Saraceni, nada têm a ver com o alegórico cortejo que marca toda a exibição da obra *Orgia ou o homem que deu cria* (1970), de João Silvério Trevisan.

Se localizarmos essa operação especificamente em obras de temáticas urbanas na história do cinema brasileiro, também percebemos um número bastante significativo de filmes. Os diretores do Cinema Marginal empregaram com mais frequência esse expediente em suas obras¹⁸⁴: Ozualdo Candeias, em *A margem* (1967), filma uma São Paulo pobre e miserável quase sempre a partir das deambulações de quatro personagens; André Luiz Oliveira, em *Meteorango Kid: o herói intergaláctico* (1969), acompanha as andanças de um

eles possuem problemas em sua nomenclatura e não dão conta na caracterização daquele conjunto de filmes e realizadores. Por isso, utilizaremos Cinema Marginal, termo mais consagrado nas revisões bibliográficas sobre o tema. Na realização, destacaram-se, especialmente, os trabalhos de Ozualdo Candeias, em filmes como *A margem*; Rogério Sganzerla, com *O bandido da luz vermelha*; e Júlio Bressane, com *Matou a família e foi ao cinema* (1968), que são considerados precursores do movimento. Outras obras se tornariam famosas dentro de uma suposta proposta fílmica do Cinema Marginal, especialmente *Meteorango Kid, o herói intergaláctico* (1968), de André Luiz Oliveira, *Blá, blá, blá* (1968) e *Bang-Bang* (1970), ambos de Andrea Tonacci, *Orgia ou o homem que deu cria* (1970), de João Silvério Trevisan, *Os monstros de babaloo* (1970), de Elyseu Visconti, os filmes de Sganzerla e Bressane associados à Belair e algumas produções da chamada Boca do Lixo de São Paulo.

¹⁸⁴ Conforme assinalou Bernardet em passagem já citada textualmente, as deambulações foram retomadas, inicialmente, pelo Cinema Novo. Além de *Porto das caixas* e *Os cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, destacamos esse recurso em obras como *O desafio* (1964), de Paulo César Saraceni, e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. Nessa passagem do nosso texto, daremos ênfase ao Cinema Marginal por conta de uma maior incidência de filmes com temática urbana, além do fato de as deambulações significarem um importante recurso estilístico em boa parte dessas produções.

estudante universitário e seu grupo de amigos pela cidade de Salvador; Rogério Sganzerla satiriza o Rio de Janeiro turístico nas perambulações dos personagens de *Copacabana mon amour* (1970); Andrea Tonacci realizou longos planos de deambulações automotivas pelas avenidas de Belo Horizonte em seu filme *Bang Bang* (1971); Torquato Neto, em sua única incursão como diretor, na obra piauiense intitulada *O Terror da Vermelha* (1972), registrou Teresina como fruto de uma cultura plural e multifacetada.

Na maioria das vezes, as deambulações acontecem sem maiores explicações narrativas. Em *Longa vida ao cinema cearense*, os personagens conseguem conferir sentido àquela caminhada no próprio ato de filmar, interferindo diretamente na estrutura narrativa do filme e partindo de uma premissa investigativa: perscrutar as imagens e sons da cidade, fazendo uma leitura dos códigos e sinais que ali são oferecidos para análise. Edwar de Alencar Castello Branco coordenou uma pesquisa em que investiga a relação entre cinema, juventude e caminhadas pelas cidades em filmes experimentais urbanos na Teresina da década de 1970. Em dada passagem, afirma:

[...] os cineastas experimentais em estudo estavam interessados, antes de tudo, em estabelecer uma nova semantização sobre a experiência da cidade. [...]. Essa atividade, a qual se dá quase sempre através das deambulações do homem ordinário na sua flanância investigativa pela cidade, é própria da vivência urbana, marcada pela necessidade de ler desenfreadamente a explosão de signos que a cidade propicia. (CASTELO BRANCO, 2007, p. 181).

Essa nova semantização sobre a experiência da cidade também está presente na raiz das intenções dos realizadores de *Longa vida ao cinema cearense*. A ocupação do espaço físico da rua é uma tentativa de buscar novos sentidos e significados com relação à cidade e também ao cinema que os Irmãos Pretti pretendiam desenvolver. As práticas introduzidas poderiam contribuir para, no interior do próprio Alumbramento, apontar novas formas de ocupação da cidade. Ao questionarmos a importância dessa caminhada para o filme e para o tipo de cinema que eles estariam buscando desenvolver, o cineasta Ricardo Pretti afirmou:

Apesar de me considerar de muitas maneiras um cineasta cearense, eu não sou do Ceará, né? O meu encontro com Fortaleza acho que me ajudou a entender um pouco a importância dessa caminhada do *Longa vida*. Porque para quem é do Rio de Janeiro e chega de repente para morar em Fortaleza, isso é muito chocante! A sensação que temos é o quanto a cidade é esvaziada, não vemos muita gente andando na rua. Não tem mesmo, né? Por milhares de razões! Aí talvez por esse fato... Tô aqui elaborando uma ficção, não quer dizer que ela seja verdade. (Rrsrs...) Mas acho que toda ficção tem a sua verdade, né? Queríamos andar pela cidade, fazer com que aquelas pessoas andassem pela cidade, a gente ocupar aquilo de alguma

forma, de outras formas. (...) E pensando também um pouco os filmes daquele momento. O *Sábado à noite* é quase todo filmado dentro de um carro. Às vezes sai um pouco, tem aquele momento que eu acho maravilhoso em cima de um viaduto, outro numa parada de ônibus que eu também acho muito bom. Mas é muito realizado dentro dos carros. Tem também o *Ficamos felizes*, todo filmado dentro de um carro, episódios do *Praia do Futuro* também tem, o episódio do Guto é aquela família dentro de um carro. E tem o *Cruzamento* também, né? Nossa! Era toda uma produção naquele momento muito filmada dentro de carros. Acho que era muito natural, para quem é de Fortaleza aquilo nem era uma questão... Mas eu digo isso nem como uma crítica, aquilo me parece um índice muito próximo da realidade mesmo daquela cidade. (informação verbal)¹⁸⁵.

O incômodo inicial relatado por Ricardo Pretti se justifica também pelo fato de a sua primeira moradia em Fortaleza ter sido a Sabiaguaba. O lugar é relativamente distante do centro da cidade e pouco amparado por linhas de ônibus de transporte público, resultando em um acesso relativamente difícil. Todos os representantes do Alumbramento que viveram na região tinham veículo particular ou dependiam de caronas para realizar seus deslocamentos na cidade. Esse foi o principal motivo do núcleo principal do coletivo ter migrado, posteriormente, para o Edifício Dona Bela. As vivências mais importantes de Ricardo Pretti estariam localizadas no perímetro que compõe os bairros Varjota, Aldeota, Centro e Praia de Iracema. Obviamente, a composição do tecido urbano da metrópole é marcada pela heterogeneidade espacial, cultural e econômica. Mas, se compararmos Fortaleza com outros grandes centros urbanos, sobretudo o Rio de Janeiro, é realmente patente que seus habitantes andam pouco nas ruas¹⁸⁶ e dependem cada vez mais de veículos particulares¹⁸⁷.

Com relação aos filmes de resultados automotivos, Ricardo Pretti se refere a *Sábado à noite*, *Ficamos felizes com sua marcante presença nesse momento tão essencial de nossas vidas*, um dos episódios do longa-metragem *Praia do futuro* intitulado “Castelo de Areia” (2008), realizado por Guto Parente e Thaís Dahas, e *Cruzamento* (2007), curta-

¹⁸⁵ Entrevista concedida por Ricardo Pretti em 2016.

¹⁸⁶ O arquiteto e urbanista Carlos Murdoch salientou que o problema da falta de segurança na cidade de Fortaleza está relacionado ao “excesso de muros”, afirmando ser preciso “[...] diminuir os muros, abrir a rua para a cidade. Mas você vai falar que é impossível abrir os muros porque haverá uma invasão. O espaço inseguro na cidade está relacionado à falta de uso. Quando bota um muro, você cria a falta de uso para esse muro. É ali que a pessoa que mora na rua vai fazer sua casa, é ali que vai ficar mal iluminado, é ali que o assalto vai acontecer. Temos de abrir. Uma cidade segura é onde todo mundo se vigia, onde você não tem ponto cego, mal iluminado, que favoreça o crime. Uma cidade mais aberta vai ser muito mais segura” (MURDOCH, 2017).

¹⁸⁷ “O Ceará chegou ao segundo semestre deste ano com frota de três milhões de veículos registrados no Departamento Estadual de Trânsito (Detran-CE). Foi a primeira vez que o Estado atingiu essa marca. Proporcionalmente, há um veículo para cada três cearenses. Em dez anos, o número de carros, motocicletas, ônibus e caminhões circulando mais que dobrou. Aumento é motivo de preocupação e gera impactos para mobilidade, urbanismo, saúde e meio ambiente. Como apontou o diretor de Trânsito do Detran-CE, Júlio Cavalcante, os problemas ficam mais visíveis na Capital. É em Fortaleza que estão 1,076 milhão de veículos.” (O POVO, 2017).

metragem dirigido por Guto Parente e Pedro Diógenes realizado a partir da disciplina prática Imagem e Cidade, ministrada na Escola de Audiovisual de Fortaleza. Dos quatro trabalhos, o único que os Irmãos Pretti participaram mais diretamente da equipe técnica de realização foi *Sábado à noite*. Conforme já analisamos, a obra assinada por Ivo Lopes Araújo possui vários momentos de deslocamento pela cidade dentro de um veículo automotivo. Na verdade, estes não estão mais presentes no filme, por conta de os pedidos de carona terem sido suprimidos em sua montagem final. No caso de *Ficamos felizes com sua marcante presença nesse momento tão essencial de nossas vidas*, também aqui relembramos tratar-se de uma conversa entre o diretor-personagem e seu pai, realizada dentro de um carro em movimento pelas ruas do Centro de Fortaleza.

O episódio “Castelo de areia” mostra o deslocamento de uma família para a praia. Realizado com uma câmera caseira *cyber-shot*, o filme possui três personagens: o pai, a mãe e uma criança. Acompanhamos, em aproximadamente seis minutos, o registro de um jovem casal indo até uma das mais equipadas e badaladas barracas da Praia do Futuro, enaltecendo a ansiedade da sua filha, que se encontra numa grande expectativa em chegar até o local. O referido episódio compõe um dos momentos de abertura de *Praia do Futuro* e faz uma provável alusão sobre as maneiras como são majoritariamente consumidos o lazer e as idas à praia pela classe média de Fortaleza. O momento da chegada da família na barraca de praia é a única passagem do episódio onde não existe a presença mais marcante do automóvel.

Já *Cruzamento* é um curta-metragem com duração de 16 minutos, dirigido por Guto Parente e Pedro Diógenes. Nele, um homem dirige um automóvel durante todo o tempo de duração do filme. Percorrendo um movimentado trânsito na cidade de Fortaleza, o personagem tem como momentos de distração uma rádio que permanece sintonizada em programas populares, além do estabelecimento de uma rápida relação com outro homem que limpa o para-brisa do seu carro quando este permanece parado nos sinais de cruzamento. Por meio das mudanças de figurino do motorista, além da modificação da luz e do posicionamento da câmera no interior veículo, percebemos que os dias se sucedem sempre naquela mesma rotina, até que um dia o limpador de para-brisa não é mais visto. Os minutos finais da obra expressam toda a solidão e melancolia vividas pelo homem que permanece à frente do volante. Trata-se de um filme de deambulação automotiva por excelência, que conseguiu uma

considerável circulação em festivais e, de certa forma, potencializou as futuras produções assinadas pelos seus diretores¹⁸⁸.

Apesar de não ter citado em sua fala a experiência do *Livro Livre*, vale ressaltar que esse é um projeto do Alumbramento que também é desenvolvido a partir do deslocamento de carros. Dividindo-se a partir do mapa geográfico de Fortaleza, as duplas formadas dentro do coletivo partiram em veículos automotores para realizar o “abandono” pela cidade dos livros numerados. O resultado audiovisual mais marcante daquela intervenção urbana é garantido pelos registros desenvolvidos dos artistas no interior dos automóveis. Esse projeto, juntamente com todos os filmes citados por Ricardo Pretti, foi realizado e finalizado em um período muito próximo às filmagens de *Longa vida ao cinema cearense*.

Vemos que este era um momento bastante singular e de grande efervescência para essas produções que pretendiam pensar e discutir a cidade. Independentemente de suas construções narrativas terem se desenvolvido em processos de deambulações caminhantes ou automotivas, ou que estivessem separados da esfera de atuação direta do Alumbramento, tais processos de realização convergiam em filmes desejosos de realizar um movimento semelhante, isto é, semantizar a experiência com a urbe. O que os Irmãos Pretti fizeram em *Longa vida ao cinema cearense* foi introduzir atitudes que os mobilizava naquele momento, tentando, ainda, tatear uma construção de significados sobre o cinema que eles acreditavam e sobre a cidade que tinham escolhido para viver, utilizando as suas próprias “táticas caminhantes”. A expressão empregada no já citado texto de Edwar de Alencar Castelo Branco (2007) se apropria diretamente do conceito de tática proposto por Michel de Certeau:

[...] chamo de tática a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. [...] a tática é movimento ‘dentro do campo de visão do inimigo’, como dizia Von Büllow, e no espaço por ele controlado. Ela não tem portanto a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as ‘ocasiões’ e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. Este não-lugar lhe permite sem dúvida

¹⁸⁸ *Cruzamento* antecede a realização de *Espuma e osso* e *Ficamos felizes com sua presença nesse momento tão essencial de nossas vidas*. Assim como Pedro Diógenes, Guto Parente ainda não era representante do coletivo Alumbramento na época da sua produção. O ator que vive o personagem de *Cruzamento* é Ticiano Monteiro, codiretor e também ator em *Espuma e osso*, indicado nos créditos de *Longa vida ao cinema cearense* como o criador do personagem “Homem-Mickey”. Ticiano Monteiro foi aluno da primeira turma da Escola de Audiovisual de Fortaleza, mas não concluiu o curso. Foi morar em Campinas no final de 2007, onde, posteriormente, realizou seu mestrado em Múltiplos na Unicamp sobre os processos de subjetivação presente nos karaokês localizados no centro da cidade de Fortaleza. Ver: Monteiro (2013).

mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia. Em suma, a tática é a arte do fraco. (CERTEAU, 1998, p. 100-101).

As táticas operam, portanto, nas brechas que são possíveis ao “lado mais fraco” de executar. Entre os caminhos impostos pelos poderes hegemônicos, que tenta homogeneizar interesses e comportamentos, a ação tática se desenvolve por meio de astúcias que possibilitam criar diretrizes heterogêneas e desejos desviantes. Fortaleza ainda é um mistério para esse grupo de realizadores do Alumbramento. Desbravá-la implica na criação desses filmes pequenos, movimentos menores, porém calcados nos caminhos da multiplicidade¹⁸⁹. Os filmes de deambulação ajudam a construir esses gestos, essas táticas, que são diversas nas suas atitudes e urgentes nas suas ações.

Longa vida ao cinema cearense faz com que a cidade seja percebida a partir de uma experiência inserida num campo de ações e relações que estão distendidas e são cambiantes. As obras assinadas pelo Alumbramento, observadas em seu conjunto, também põem em movimento esses elementos táticos. Sobretudo aqueles filmes que são voltados para a escrita da cidade contribuem para pensar essas variáveis, ajudando a elaborar as trilhas dessa metrópole ainda em construção.

Nos filmes do Alumbramento, os elementos de recusa e as reivindicações de certas afirmações estão distanciados das grandes questões políticas observadas de maneira recorrente na história dos manifestos e dos coletivos audiovisuais do século XX. É o presente que mais empurra o desenvolvimento dessa arte realizada por aqueles jovens de Fortaleza¹⁹⁰, produção esta que expressa inquietações, dúvidas e expectativas de uma juventude que anseia construir possibilidades para o mundo através do cinema. Uma indicação mais diretamente discursiva dessa obra-manifesto está na inscrição da sua epígrafe: “curiosidade – conselho aos jovens – curiosidade”. Os dizeres são de autoria do poeta Ezra Pound, representante de

¹⁸⁹ Pensamos aqui em multiplicidade a partir do conceito de “cadeia rizomática” proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995). Os caminhos da multiplicidade são muito mais de qualidade do que de quantidade, sendo preciso desenvolver relações a partir de regimes abertos que priorizem conexões e tendam a bifurcações. Utilizaremos esse conceito em outro momento do nosso texto.

¹⁹⁰ No período de realização de *Longa vida ao cinema cearense*, praticamente todos os representantes do Alumbramento, com uma ou outra exceção, tinham entre 24 a 30 anos de idade.

algumas vanguardas modernistas¹⁹¹ e nome fundamental para o processo de renovação da linguagem poética na primeira metade do século XX.

Ezra Pound teria pronunciado essas palavras em sua última entrevista e depois de um longo período de silêncio. O conselho, destinado aos jovens poetas, seria sobre a principal qualidade que eles deveriam cultivar. Quem relata essa explicação é Augusto de Campos (1983), na introdução de um livro de poesias do escritor estadunidense que ele também colaborou na tradução. O texto, intitulado “Ezra Pound: Nec Spe Nec Metu”, além de indicar a origem da epígrafe apresentada em *Longa vida ao cinema cearense*, foi uma fonte de inspiração direta para que os Irmãos Pretti utilizassem o já referenciado lema no título homônimo de seu *blog* pessoal¹⁹². No filme também dedicado “ao jovem cineasta filipino Raya Martin”, temos, portanto, a referência da poesia de Augusto de Campos e Ezra Pound¹⁹³.

Nesse sentido, *Longa vida ao cinema cearense* é um filme-manifesto sobre um cinema específico, realizado a partir das experiências vivenciadas numa cidade específica por uma dada juventude. É uma obra audiovisual de caráter político menos por conta dos seus propósitos em suscitar denúncias e mais pelo aspecto tático de encarar a errância das vidas; os realizadores agem politicamente não pelos usos de uma estrutura de forma e conteúdo panfletários, mas pela predisposição em transformar um pequeno curta-metragem num elemento aglutinador de pessoas que pretendem se posicionar frente ao cinema e aos desafios do seu tempo. Para tanto, o filme assinala especialmente a cidade como possibilidade. Fortaleza é o principal elemento que aglutina essa construção de possíveis e que tensiona aquela produção audiovisual.

¹⁹¹ Entre 1912 a 1914, Ezra Pound (1885-1972) foi o principal fundador e representante da corrente poética intitulada Imagismo, movimento que buscou valorizar e explorar as potencialidades da imagem e da metáfora na poesia. As bases do imagismo se encontram na poesia chinesa e japonesa, além de ter influência da poesia latina e de poemas da tradição medieval. A partir de 1915, Pound aperfeiçoou essas ideias lançando, juntamente com o escritor e pintor inglês Wyndham Lewis, as bases para o Vorticismo, teoria estética que recebeu influências do futurismo e do cubismo. O alcance das práticas poéticas de Ezra Pound foi decisivo para os escritos de gerações variadas de importantes escritores do século XX, especialmente T.S. Eliot, James Joyce e alguns nomes ligados à Geração Beat e à poesia concreta.

¹⁹² Esse lema “Nem esperança, nem medo” surge como mais um componente para pensarmos o cinema realizado pelo Alumbramento. Referimo-nos a consciência do risco e do fracasso incorporado ao processo criativo de realização, elementos importantes que também discutiremos logo mais adiante.

¹⁹³ Em outras obras dos Irmãos Pretti, vemos a poesia de Konstantínos Kaváfis ser utilizada como epílogo e sinopse no longa-metragem *Estrada para Ythaca*, além dos trechos sonoros de filmes clássicos construírem toda a *mise-en-scène* do curta-metragem *Cartaz*. Esse seria um expediente utilizado com certa recorrência não apenas nos filmes assinados pelos gêmeos, mas dentro de todo o coletivo, onde as apropriações são diversas, e se constata para além de um universo exclusivamente imagético.

4.3 Os monstros

4.3.1 A revolução das mochilas

“Dá mais um gole desse garrafão. Uau! Ho! Hu!’ Japhy pulando: ‘Tenho lido Whitman, sabe o que ele diz?’ ‘Alegrem-se escravos, e horrorizem os déspotas estrangeiros’, ele quer dizer que a atitude para o Bardo, o bardo zenlunático dos antigos caminhos do deserto, vê a coisa toda como um mundo cheio de andarilhos de mochilas nas costas, vagabundos iluminados, que se recusam a concordar com a afirmação generalizada de que consomem a produção e portanto precisam trabalhar pelo privilégio de consumir, por toda aquela porcaria que não queriam [...] todos eles aprisionados em um sistema de trabalho, produção, consumo, trabalho, produção, consumo, tenho a visão de uma grande revolução de mochilas.” (KEROUAC, 2004, p.92-93).

Os monstros, dirigido e interpretado por Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti, é uma ficção que apresenta a vida de quatro artistas que têm dificuldade em encontrar espaço e garantir reconhecimento no tipo de trabalho que desejam realizar. A exclusão parte de algumas pessoas e lugares da cidade, só consegue ser superada por conta da cooperação entre aqueles personagens, alicerçada na forte amizade existente entre eles.

Estrada para Ythaca antecedeu em apenas um ano a realização dessa obra. Os dois filmes guardam ressonância, especialmente no que concerne à participação dos realizadores no elenco principal. Luiz Pretti interpreta João, um músico dedicado aos seus

instrumentos de sopro, que vivencia ao mesmo tempo o naufrágio do seu casamento e a demissão em um dos bares de Fortaleza em que trabalhava. Ele encontra refúgio e solidariedade na casa de Pedro e Joaquim, papéis interpretados, respectivamente, por Guto Parente e Pedro Diógenes, dois amigos que trabalham como técnicos de som e que estão igualmente frustrados com as oportunidades de emprego que se apresentam para eles. O outro amigo, interpretado por Ricardo Pretti e que surge apenas quase no fim da obra, também é músico, chegando à Fortaleza para compor o quarteto e fortalecer um momento de criação e experimentação sonora que preenche a sequência final do filme.

Os monstros também está carregado de traços autobiográficos entre os diretores e seus personagens: os Irmãos Pretti também são músicos, executando ao vivo todas as composições de jazz e música instrumental que ouvimos na tela; Pedro Diógenes é técnico de som direto, emprestando seu próprio equipamento de trabalho às sequências que dão algumas das tonalidades ficcionais à obra; a casa onde passam a viver os amigos é o apartamento em que na época Guto Parente residia. Além disso, várias situações compartilhadas pelos personagens são preocupações e/ou inquietações sofridas pelos quatro realizadores em algum momento das suas vidas, conforme veremos mais adiante.

Apesar de não existir uma associação mais direta e assumida com relação aos personagens de *Estrada para Ythaca*¹⁹⁴, é como se agora estivéssemos acompanhando outro momento da vida daqueles quatro amigos. Aqueles que antes resolveram prestar uma homenagem ao companheiro que morreu, partindo numa viagem de autodescoberta e de tomada de decisões para a vida e para o trabalho que resolveram assumir, agora se encontram envoltos nas pressões do cotidiano de uma metrópole. Ressabiados com as adversidades e dificuldades de colocação de trabalho, os personagens seguem confiantes de que a única alternativa seria continuar acreditando na amizade e na arte que praticam, combustível e força motriz para a superação das dificuldades.

Uma curiosidade é que o ator que interpreta o amigo que morreu e que surge como “fantasma” em *Estrada para Ythaca* também está presente em *Os monstros*: Ythallo Rodrigues faz uma nova participação, dessa vez na pele de Antônio, proprietário de um bar de Fortaleza que inicialmente contrata e dá guarita aos shows intimistas de João, e que depois é forçado a demiti-lo devido ao fracasso de público e dificuldades em manter o estabelecimento

¹⁹⁴ Em *Estrada para Ythaca*, só ficamos sabendo o nome de dois personagens: Júlio, o amigo que morre no filme, interpretado por Ythallo Rodrigues, e Alberto, personagem de Ricardo Pretti, cujo nome só podemos identificar após um rápido diálogo no meio do filme.

com aquele perfil musical. A locação que serviu como cenário para o bar de Antônio é o Alpendre, lugar também reconhecido na sequência final já comentada de *Longa vida ao cinema cearense* (Figura 10).

Figura 10 - Entrada do Alpendre em *Longa vida ao cinema cearense* (à esquerda) e *Os monstros* (à direita)



Fonte: *Longa vida ao cinema cearense*, 2008. Filme disponível *on line*; *Os monstros*, 2011. Filme disponibilizado pelos diretores.

Fortaleza está presente em várias outras passagens de *Os monstros*. A obra nos dá a garantia imediata dessa circunscrita localização logo nas primeiras sequências do filme. No plano de abertura, João apresenta um solitário solo musical antes de ser despejado de casa pela sua companheira. Com muitos prédios ao fundo, percebe-se que ele está localizado num telhado de uma casa ou numa espécie de terraço de um prédio¹⁹⁵. A escuridão daquele amplo plano aberto privilegia apenas os pontos de iluminação de uma cidade qualquer. Porém, logo depois podemos identificar as ruas desertas do Centro de Fortaleza, lugar em que acompanhamos João arrastando uma sacola de roupas. Tais cenas podem ser vistas em *frames* da Figura 9.

Na tentativa de se comunicar sem sucesso com Eugênio, Pedro e Joaquim, o personagem segue seu périplo até chegar, embriagado, ao apartamento dos seus amigos. Adormecendo nas escadas, ele tem um sonho no qual sua ex-esposa canta a música *Cry me a river*¹⁹⁶ no Passeio Público¹⁹⁷ (Figura 11). Essa última sequência é uma referência direta ao

¹⁹⁵ A locação em questão é mais uma vez o Edifício Dona Bela, dessa vez no apartamento de Ivo Lopes e Thaís de Campos, local específico do prédio que também já serviu de cenário para outros filmes do Alubrimento, como *A amiga americana* (2009), de Ivo Lopes e Ricardo Pretti, e *Odete* (2012), de Luiz Pretti, Clarissa Campolina e Ivo Lopes.

¹⁹⁶ Composição assinada por Arthur Hamilto, foi cantada por vários nomes da música mundialmente consagrados, especialmente por Julie London, Caetano Veloso e Ella Fitzgerald. No filme, é interpretada pela atriz e cantora Natasha Faria.

filme *Sabes o que quero* (1956), clássica película musical estadunidense dirigida por Frank Tashlin. Na obra, a atriz Julie London surge em todos os lugares de uma casa cantando *Cry me a river* na íntegra. Em *Os monstros*, a ex-esposa de João dá continuidade a essa frequência fantasmagórica entoando a referida canção.

Figura 11 - O personagem João em algumas das primeiras sequências de *Os monstros*



Fonte: *Os monstros*, 2011. Filme disponibilizado pelos diretores.

Pedro e Joaquim também deixam seus empregos formais. Cansados do trabalho que realizam, fazendo o som direto para uma espécie de novela ou algum produto audiovisual similar, os dois decidem abandonar o estúdio depois de não aceitarem lidar com o ego exacerbado dos atores e as imposições arbitrárias do diretor. A caminhada dos dois se assemelha a de João no início do filme: carregam silenciosamente seus equipamentos vagando

¹⁹⁷ O Passeio Público de Fortaleza tem suas origens remontadas ao início do século XIX. Anteriormente chamado de Campo da Pólvora, serviu como palco de fuzilamento de alguns cearenses participantes da Confederação do Equador (1824). Por conta disso, a praça, que teve sua construção iniciada em 1864, foi batizada de Praça dos Mártires. Inaugurada em 1890 e reformada em 1940 nos moldes do Passeio Público do Rio de Janeiro, ela passou por alguns períodos de abandono por parte dos órgãos públicos responsáveis, até ser novamente reformada e revitalizada a partir do ano de 2007.

pelo entorno vazio de um lugar de fácil identificação da cidade. No caso, o Centro Cultural Dragão do Mar¹⁹⁸ (Figura 12).

As caminhadas assumem, mais uma vez, um importante enunciado em outro filme realizado pelo Alumbramento. Mesmo que aqui elas apresentem sentimentos diferentes enfrentados pelos personagens e não correspondam diretamente às intenções daquela realizada em *Longa vida ao cinema cearense*, podemos dizer que todas possuem similitude, ao marcar momentos de virada para os personagens, pontuar situações de mudanças e/ou ruminar circunstâncias de reflexões. Frédéric Gros escreveu uma obra intitulada *Caminhar: uma filosofia*. Dentre os variados sentidos e sentimentos que podem estar envolvidos no ato de caminhar, ele acaba afirmando em dada passagem que “[...] não passamos de um bicho de duas patas que se locomove, uma força pura em meio às altas árvores, um grito. E frequentemente, caminhando, grita-se para marcar sua presença animal recobrada”. (2010, p. 14).

Numa dada passagem do filme, esse grito é realizado de forma literal. À beira-mar, logo após os três personagens conversarem sobre os recentes fracassos pessoais e profissionais e com enormes arranha-céus ao fundo em um dos pontos mais conhecidos da orla turística da cidade de Fortaleza, eles decidem ir a uma festa. O personagem Pedro, interpretado por Guto Parente, grita como se estivesse praticando um uivo, rugido bradado a plenos pulmões e acompanhado pelos outros monstros, “bichos de duas patas” que tentam reaver sua porção animal até então anestesiada. (Figura 12).

Figura 12 - A caminhada no Centro Cultural Dragão do Mar e a comemoração dos personagens ao decidirem ir a uma festa

¹⁹⁸ O Centro Cultural Dragão do Mar, assim batizado em homenagem ao jangadeiro cearense Chico da Matilde, associado às lutas abolicionistas de fins do século XIX, foi inaugurado em 28 de abril de 1999. Os espaços mais importantes existentes no interior do Centro Cultural são: Museu da Cultura Cearense, Museu de Arte Contemporânea do Ceará, planetário, teatro, duas salas do cinema, anfiteatro, biblioteca, auditório, galerias e espaços para exposições itinerantes e Praça Verde, onde ocorrem shows e atrações musicais. O Porto Iracema das Artes, que já mencionamos no capítulo anterior, é um equipamento cultural associado, localizado nas imediações do Dragão do Mar. Em dezembro de 2006, foi construído o Centro Cultural Bom Jardim, outro equipamento cultural associado e que foi popularmente apelidado de “Dragãozinho”.



Fonte: *Os monstros*, 2011. Filme disponibilizado pelos diretores.

A sequência acima referenciada ocorre na Avenida Beira-Mar de Fortaleza. Na conversa anterior ao grito, João afirma, em tom de desabafo para os amigos Pedro e Joaquim: “Eu sei que a música que eu toco é uma bosta. Eu sou, no máximo, um amador muito apaixonado”. Joaquim responde: “Mas, hoje em dia, só ser apaixonado já é muita coisa. A comodidade tá vencendo o risco. E você tá apaixonado é você querer correr risco”. O diálogo envolvendo especialmente os dois personagens continua seguindo a sequência:

João: Foda-se! Eu digo pra vocês, Joaquim, e a mesma coisa do Pedro. Vocês dois são duas pessoas que me inspiram. Me dão vontade de eu me libertar de mim mesmo.

Joaquim: Quando eu ouço sua música, me dá vontade de ser livre, ser livre para criar. E eu acho que você tá perto da gente hoje...

João: Então vâmo criar, porra! Vamos criar! Pedro, Joaquim, vamos criar!

Joaquim: Vamos ser livres para criar!

João: O Eugênio tá chegando aí. A gente vai botar pra fuder nessa merda! Vamos pegar essa merda e vamos fazer alguma coisa com isso, cara. Vamos criar algum respaldo... Vâmo botar pra fuder, cara. Vâmo mergulhar nessa merda! (*Os monstros*, 2011).

Muitos elementos são apresentados nesse diálogo. Podemos identificar, aqui, outra carta de intenções do Alumbramento, ainda mais explícita e direta do que aquela sugerida em *Longa vida ao cinema cearense*. A diferença é que agora eles verbalizam suas vontades nas passagens desse roteiro de longa-metragem. *Os monstros* pode também ser

encarado, portanto, como um novo manifesto fílmico da produtora, assumindo os principais desejos daqueles atores-diretores, emitindo em diálogos o que seriam alguns dos seus princípios: todo ato de criação deve envolver paixão; o sentimento de liberdade para produzir vem junto com os riscos que envolvem essa realização; superar uma possível comodidade que pode ser gerada a partir de todas as pressões do cotidiano; as dificuldades encontradas para desenvolver a desejada liberdade de criação artística; a questão do respaldo que é apontado, dada especialmente pelo não reconhecimento da arte que produzem; a necessidade de encontrar seus pares e se fortalecer internamente a fim de ter mais força para agir conjuntamente.

Pensando esse diálogo em contiguidade com o *Longa vida ao cinema cearense* e *Estrada para Ythaca*, identificamos que os personagens principais desses filmes ensinam a concretização de um grupo no qual seja possível viver sem abrir mão das suas convicções de práticas e realizações artísticas. Esses efeitos e ações desenvolvem um duplo caminho: se por um lado são legítimas manifestações de vontades que incidem diretamente na vida dos seus realizadores, por outro, sublinham uma busca por afirmação que é traduzida em elementos fílmicos. O empenho dos representantes do Alumbramento em validar suas ideias e convicções também parte do interesse em adquirir reconhecimento por aquilo que eles estavam produzindo.

Os monstros conseguiu desenvolver certo modelo de circulação e expandiu as suas formas de legitimação dentro de um circuito ainda não plenamente consolidado no período de realização dos outros dois filmes acima mencionados. Referimo-nos, especificamente, ao trajeto de produção, exibição e difusão mais comumente verificado em trabalhos de audiovisual no país, cuja legitimidade partiria sobretudo de dois elementos: o potencial de circulação que os filmes possuem nos festivais de cinema e as problematizações levantadas em textos por uma nova crítica cinematográfica no país.

Na verdade, esses dois elementos se complementam, num processo de retroalimentação. Nas duas últimas décadas, identificamos um aumento considerável no número de festivais de cinema do país e nas publicações especializadas nessa área. A internet trouxe uma proliferação de *blogs*, páginas pessoais ou de grupos interessados na análise de filmes, na mesma medida em que obras que durante muito tempo foram consideradas raras puderam ser mais facilmente encontradas em sites e grupos de compartilhamento. A definitiva inserção do digital como suporte privilegiado de realização e exibição também garantiu a superação da antiga dicotomia existente entre filme em película e vídeo digital. Isso também

ajudou a disseminar festivais de cinema cada vez mais segmentados, com a construção de perfis mais especializados e melhor definidos.

Essa “nova crítica” cinematográfica a qual nos referimos se desenvolveu principalmente em torno de variados *blogs* e revistas eletrônicas. Nesse último formato, consideramos a *Contracampo: Revista de Cinema*¹⁹⁹ e a *Cinética: Cinema e Crítica*²⁰⁰, as mais representativas em se tratando de poder de alcance e difusão nesse novo formato de editoração que se apresentava. Textos de críticos como Ruy Gardnier, Eduardo Valente, Cléber Eduardo, Felipe Bragança, Rodrigo de Oliveira, Fábio Andrade, Daniel Caetano, Francis Vogner dos Reis, Bruno Andrade, Filipe Furtado, Marcelo Ikeda, Kléber Mendonça Filho, Marcelo Miranda, Luiz Joaquim, dentre vários outros, foram uma constante na cobertura de festivais, mostras de filmes, debates e eventos relacionados à produção cinematográfica nacional dos últimos vinte anos.

Parte dos nomes elencados como representantes dessa crítica também iria compor o júri de alguns festivais e, em algumas oportunidades, desenvolveu atividades de curadoria e organização dos mesmos. Alguns também são cineastas que passaram se dedicar com mais afinco, nos últimos anos, às atividades de realização. É o caso de Felipe Bragança²⁰¹, de quem destacamos, abaixo, um escrito intitulado *Meu último texto de cinema* (2011), no qual realiza um apanhado histórico acerca da emergência da referida nova crítica de cinema no país e faz um balanço da sua inserção na mesma:

Cartas de despedida deveriam ser curtas para que ao longo da escrita o autor não comesse por demais a se desdobrar sobre o que escreveu. Escrevi minha primeira crítica de cinema em 2000, no finado formato cooperativo da ‘Contracampo’ no qual Ruy Gardnier e Eduardo Valente eram editores, quando havia uma agenda clara a ser cobrada, cumprida e almejada por uma certa juventude carioca de cinefilia: a) o

¹⁹⁹ Iniciando suas atividades em 1998, o grupo de críticos se formaria em torno de jovens advindos dos cursos de graduação em Cinema do estado do Rio de Janeiro. Cobrindo especialmente a programação de festivais de cinema e mostras de filmes, a revista foi expandindo bastante suas edições e número de colaboradores no decorrer da primeira década do século XXI. A *Contracampo* encerrou suas atividades em 2013, numa edição especial de número 100, com textos dedicados à reflexão sobre o papel da crítica cinematográfica. A maioria das suas edições foi coordenada por Ruy Gardnier.

²⁰⁰ A *Cinética* iniciou suas atividades em 2006. Apesar de também ter a maior parte dos seus críticos formada em cursos de graduação e pós-graduação do Rio de Janeiro, possui uma equipe diversificada, contando com vários colaboradores de outros estados, além de, eventualmente, contar com a análise de cineastas e professores dos cursos de cinema de algumas universidades. A *Cinética* permanece em plena atividade até o período de conclusão da nossa pesquisa.

²⁰¹ Cineasta carioca e um dos principais fundadores da Duas Mariola Filmes. Iniciou sua carreira no cinema codirigindo curtas e longas ao lado de Marina Meliande, entre eles se destacando *A fuga da mulher gorila* (2009) e *A alegria* (2010). Também é parceiro do cineasta Karim Aïnouz, sendo diretor-assistente e roteirista em *O céu de Suely* (2006) e roteirista em *Praia do Futuro* (2014). Realizou, recentemente, o longa-metragem *Não devore meu coração* (2016), baseado no livro homônimo de Joca Reiners Terron, e contando com Cauã Reymond no elenco principal.

fato de que o cinema brasileiro dito de arte ou autoral estava praticamente alijado ou alienado daquilo que havia de mais pujante na cinematografia mundial na virada do século; b) a ideia de que a partir dessa observação era preciso saber resgatar alguns fios de tradições brasileiras cinematográficas que haviam se perdido e que poderiam ser de grande valia para o rejuvenescimento dos filmes feitos aqui; e c) com o surgimento de filmes que conseguissem desfazer o nó da viuvez do Cinema Novo mesclada à absorção de vanguardas internacionais contemporâneas, o cinema feito no Brasil seria, naquele futuro distante, um objeto mais pujante... ou, no mínimo, redivivo. [...]. Através de uma aproximação esfomeada sobre clichês, gêneros, estratégias e trilhos misturados no imaginário audiovisual que os rodeia, estamos diante de um processo de longa transformação, de reinvenção do cinema brasileiro — ainda que não se dê de maneira homogênea entre os diferentes realizadores (ou críticos) dessa ‘geração’. Uma vez flutuando nesse ‘lugar contemporâneo’ e de olhos abertos, lugar que se conquistou com muita cinefilia e reflexão e trabalho, quais armas temos para derivar e explodir com ele, por dentro dele, para nos manter em movimento? Filmes (e esses dez anos trouxeram eles mais à tona e não tanto os ‘projetos’ e a velha ‘diversidade’) não são uma plantação de hortaliças das quais recolhemos os mais bem acabados em ser-hortaliças e alimentar a fome que a eles ditamos matar (seja a fome do mercado eficiente e brutamontes, seja a da crítica com a casa nas nuvens e luneta no suvaco que alguns praticam). Filmes, amigos, são uns monstros maravilhosos. E o ser-monstro é por si só uma não-função, uma não-destreza. Esses diretores de cinema apaixonados por cinema (e seus colaboradores), são esses tipos que ficam alimentando os ditos, e tentam dar a eles a melhor forma de se mostrarem em seu esplendor para que das entrelinhas do erro possam vir a beleza e o assombro. (BRAGANÇA, 2011).

O reconhecimento imediato que Felipe Bragança identifica nessa nova crítica é a busca de um diálogo mais profícuo das distintas cinematografias mundiais com a produção nacional. Para ele, o dito “cinema da retomada” apresentado nos anos 1990 não representava essa aproximação, fazendo-se necessário buscar fios de continuidade em certa tradição de cinema no país, que se encontrava naquele momento um tanto perdida, com aquelas vanguardas internacionais. O movimento de renovação apenas parecia possível se a cinefilia existente viesse a se transformar em ação prática, seja na produção de filmes ou em textos.

Essa despedida oficial de Felipe Bragança da crítica cinematográfica foi publicada no jornal *O Globo* em 12 de março de 2011, pouco mais de um mês após a estreia mundial de *Os monstros* na Mostra de Cinema de Tiradentes, festival que consagrou *Estrada para Ythaca* como melhor filme no ano anterior e que foi o principal responsável para garantir a visibilidade e consagração do Alumbramento nesse circuito de legitimação ao qual nos referimos anteriormente. Tendo sua primeira edição em 1998, a Mostra de Cinema de Tiradentes se consolidou como a principal vitrine para o lançamento de jovens cineastas brasileiros, divulgando, especialmente, um fazer cinematográfico que investisse nos processos de experimentação da linguagem e mais desatrelados aos grandes modelos industriais de produção.

Sobretudo a partir de 2008, com a criação da Mostra Aurora, única categoria competitiva do festival que exibiu apenas filmes de cineastas que estavam lançando seu primeiro ou segundo longa-metragem, assim como com a chegada do crítico Cléber Eduardo na sua curadoria, a Mostra de Cinema de Tiradentes passou a ser vista como o festival mais representativo de um jovem cinema brasileiro, capaz de aglutinar as principais tendências daquilo que estava sendo produzido no país. Durante a emergência do Alumbramento e de outros coletivos cinematográficos, Tiradentes se destacou como um importante expoente nas esferas de consagração, juntamente com outros festivais nacionais²⁰² e internacionais²⁰³ que abrigariam com certa frequência essa produção cinematográfica desenvolvida no Brasil.

Em 2009, Eduardo Valente e Lis Kogan organizaram uma mostra de filmes no Cine Glória do Rio de Janeiro intitulado *Novíssimo Cinema Brasileiro*. De caráter mensal, a mostra pretendia colocar em evidência essa nova geração de realizadores, apontando caminhos e movimentos que vinham se consolidando na Mostra de Cinema de Tiradentes. Essa experiência serviu como uma espécie de ensaio para a criação de outro festival que nasceria com um perfil similar no Rio de Janeiro, a Semana dos Realizadores. A expressão *Novíssimo Cinema Brasileiro* seria bastante utilizada nos últimos anos para balizar pesquisas, impulsionar debates e porfiar algumas particularidades que caracterizam esse cinema brasileiro contemporâneo²⁰⁴.

²⁰² Além da Mostra de Cinema de Tiradentes, são variados os festivais nacionais que podemos identificar como importantes mantenedores desse ciclo de legitimação. O Festival de Brasília, mais antiga e tradicional mostra de cinema do país, em atividade desde 1965, tem se transformado nos últimos anos em outro importante vetor de fomento e visibilidade para a produção brasileira contemporânea. Outras mostras e festivais que se destacam nesse âmbito são: Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, importante e longo festival nacional que data de 1977 a sua primeira edição; Mostra do Filme Livre, festival organizado desde 2002 no Rio de Janeiro e que nos últimos anos expandiu sua circulação para outras cidades do país; Panorama Internacional Coisa de Cinema, realizado a partir de 2002 em Salvador; Cine Esquema Novo – Festival de Cinema de Porto Alegre, que teve sua primeira edição em 2003; Janela Internacional de Cinema de Recife, criado em 2008; Semana dos Realizadores, iniciada em 2009 no Rio de Janeiro; Festival Internacional Lume de Cinema, que ocorre desde 2011 em São Luís do Maranhão; e o Olhar de Cinema – Festival Internacional de Curitiba, que instituiu suas atividades em 2012.

²⁰³ Referimo-nos especialmente aos Festivais de Roterdã, na Holanda, Locarno, na Suíça e o BAFICI – Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires. O cinema brasileiro independente também se fez presente em Cannes, Veneza, Viena, Berlim, Sundance, Oberhausen etc.

²⁰⁴ Nesse sentido, destacamos a tese de doutorado da USP de Maria Carolina Vasconcelos Oliveira, intitulada *Novíssimo cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência* (2014) e o XVIII Encontro da Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual –, que teve como tema principal o chamado Novíssimo Cinema Latino-Americano. O evento, realizado em outubro de 2014 em Fortaleza nas dependências da UNIFOR, contempla anualmente a apresentação de pesquisas acadêmicas no âmbito do cinema e do audiovisual, e normalmente, em suas conferências de abertura e encerramento, convida pesquisadores de renome internacional. Naquela oportunidade, o encerramento da SOCINE foi um debate com a participação dos cineastas cearenses Karin Aïnouz e Alexandre Veras.

Outras expressões que foram empregadas de forma aproximada é *Cinema de Garagem*, título de uma publicação assinada por Dellani Lima e Marcelo Ikeda que posteriormente se transformou em mostra de filmes, e *Cinema Pós-Industrial*, expressão utilizada num ensaio assinado por Cezar Migliorin o qual já referenciamos anteriormente. Independentemente das categorizações e distintas leituras que foram realizadas a partir da operação desses conceitos, é válido ressaltar que todos eles apontam para um movimento de renovação do cinema brasileiro, localizando alguns cineastas e coletivos como frutos dessas mudanças. A produção do Alumbramento se apresentou como um dos expoentes dessa dinâmica²⁰⁵, colocando em movimento algumas das principais características que acabariam compondo aquelas nomenclaturas.

Um dos consensos nessas referidas terminologias é que o filtro existente na produção cinematográfica não é de ordem geracional ou geográfica, mas se estabelece a partir de uma determinada visão de mundo. Soçobrados pelos imperativos maleáveis do capitalismo cognitivo²⁰⁶, as formas de produção, exibição e difusão são pautados por maior abundância de oportunidades. Consideramos que uma das questões que o cinema brasileiro contemporâneo tem desenvolvido de mais profícuo é repensar os modelos de produção, antes centrados na dependência dos financiamentos do estado e das grandes produtoras que visam unicamente o mercado. Essas novas formas de criação artística têm se construído “[...] num ambiente em que os meios técnicos, criativos e de acesso estão disponíveis. Sem uma política de estado, ela pode diminuir, mas não é destrutível, como o cinema foi um dia”. (MIGLIORIN, 2011).

Essas formas de assimilar e apreender o mundo ao redor reverberam em caminhos que serão trilhados pelos próprios filmes, seja nas opções estéticas observadas no campo das

²⁰⁵ A edição do Curta Cinema de 2009, Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro, exibiu uma sessão especial de curtas-metragens intitulada Nova Cena Cearense. Entre os sete filmes projetados, quatro contavam com a assinatura do Alumbramento: *Às vezes é mais importante lavar a pia do que a louça, ou, simplesmente, Sabiaguaba* e *Longa vida ao cinema cearense*, ambos dos Irmãos Pretti; *Miúdos*, de Pedro Diógenes e *Flash happy society*, de Guto Parente. *A curva* (2007), de Salomão Santana; *Alto Astral* (2009), de Hugo Pierot e Gláucia Barbosa; e *Vista Mar* (2009), direção coletiva que foi um dos trabalhos de conclusão de curso de alunos da Escola de Audiovisual de Fortaleza, completaram aquela programação. Na sessão de novembro de 2009 do Novíssimo Cinema Brasileiro, no Cine Glória, foram exibidos *As vilas volantes – o verbo contra o vento*, de Alexandre Veras, e outros curtas-metragens de Salomão Santana. Essas exhibições e premiações confirmam o interesse de parte da crítica especializada na então produção que estava sendo realizada no Ceará, bem como insere essa cinematografia local dentro de um movimento de renovação do cinema brasileiro. Ver: Franco Júnior (2009).

²⁰⁶ Utilizamos aqui a expressão referente a uma fase posterior ao capitalismo industrial. Entendemos o capitalismo cognitivo especialmente a partir das mudanças socioeconômicas provocadas pelas chamadas novas tecnologias da informação e da comunicação. As principais teorias que embasam o que entendemos como capitalismo cognitivo estão nos trabalhos de Michael Hardt e Antonio Negri (2002, 2004) e Maurizio Lazaratto (2004).

“escrituras imagéticas”, seja nas escolhas narrativas que funcionarão como vetor de comunicação das mensagens sinalizadas. Retomando as passagens já comentadas de *Os monstros*, consideramos que as sequências até aqui descritas podem ajudar a situar o personagem em seu drama pessoal e inseri-lo numa cidade específica, mas também reforçam todo o interesse do Alumbramento pelo processo em que se incorpora aquela construção fílmica. A indissociável relação vida e trabalho é a grande temática da obra e indispensável nos discursos proferidos pelos quatro diretores, estando presente em praticamente todos os depoimentos concedidos por aqueles que tivemos a oportunidade em coletar. Ainda tendo o filme como principal suporte de investigação, entraremos nesse assunto no próximo tópico.

4.3.2 *Eram os monstros vaga-lumes?*

“Trata-se nada mais nada menos, efetivamente, de repensar nosso próprio “princípio esperança” através do modo como o Outrora encontra o Agora para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para nosso próprio Futuro. Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação? Afirmar isso a partir do minúsculo exemplo dos vaga-lumes é afirmar que em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração. Reciprocamente, a política, em um momento ou outro, se acompanha da faculdade de imaginar.” (DIDI-HUBERMANN, 2011, p. 60-61).

Retornando para a concepção do filme, constatamos que *Os monstros* foi realizado ainda quando *Estrada para Ythaca* circulava por festivais e ganhava certa notoriedade. Da primeira ideia em fazê-lo até a sua total conclusão decorreram aproximadamente seis meses²⁰⁷. O prestígio atingido por *Estrada para Ythaca* estava muito ancorado em expressões como amizade, fracasso, simplicidade, precariedade, despojamento e cinema de risco, questões sempre recorrentes nas críticas, quase sempre apontadas de forma elogiosa. Essa mesma crítica que enaltecia o *road movie* também cobrava informações de próximos filmes, talvez ansiosos por um projeto que pudesse sugerir certo amadurecimento cinematográfico ao grupo. Guto Parente comenta o assunto:

As primeiras ideias para o filme surgiram quando estávamos em crise. Não em crise uns com os outros, mas com o mundo. Um sentimento de inadequação, de incompreensão. A desconfortável sensação de estarmos sendo observados por alguns olhares desconfiados e agourentos. Sentimos então uma necessidade urgente de fazer novamente um filme juntos, de nos colocar em movimento, de criar, gritar, nos expor e expor o que pensamos e sentimos. O *Estrada para Ythaca* teve uma ótima repercussão no Brasil e no exterior. Ainda está tendo. Vamos lançar no cinema. Se seguíssemos a cartilha, deveríamos elaborar um projeto e captar dinheiro para fazer o segundo longa com ‘melhores condições’. Talvez, com sorte, em quatro anos teríamos um segundo filme. Mas gostamos mesmo é de fazer filmes, então resolvemos rasgar a cartilha e fazer mais um filme pobre e sujo. Não é a continuação do *Estrada para Ythaca*, mas do caminho que escolhemos no filme. (PARENTE apud VIEIRA, 2011).

Se a realização de *Os monstros* foi uma resposta para desenganar parte dos críticos que olhavam para a produção do Alumbramento de forma “desconfiada e agourenta”, e se o quarteto de realizadores pretendia com um novo longa-metragem rechaçar os acordos tácitos existentes no mercado cinematográfico, de certa forma o que ocorreu foi o inverso: o filme acabou confirmando o reconhecimento e divulgação da produção do Alumbramento dentro dos circuitos de festivais²⁰⁸, recebendo prêmios e elogios da crítica de cinema especializada. Além disso, *Os monstros* também aprofundaria os caminhos iniciados com *Estrada para Ythaca*, ao despertar o interesse de segmentos ligados à distribuição, sendo

²⁰⁷ Segundo as palavras de Ricardo Pretti na entrevista concedida para nossa pesquisa, “[...] em abril a gente pensou, em maio a gente fez o roteiro e em junho a gente filmou. Aí depois em setembro ou outubro já estava finalizado”. (PRETTI, 2016)

²⁰⁸ Foi uma das obras que mais circulou em festivais nacionais e internacionais até então realizados pelo coletivo. No site mantido da produtora Alumbramento, temos informações sobre os festivais onde o filme foi exibido, os quais somam sete diferentes países e dez mostras de cinema ocorridas no Brasil. Em conversas informais com os representantes do antigo coletivo, nos foi relatado que essa listagem não é tão precisa, tratando-se apenas de uma estimativa sobre as exibições mais representativas. O prêmio mais significativo conquistado foi possivelmente a menção especial do júri na mostra competitiva de longa-metragem realizada no BAFICI, Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires, mostra realizada desde 1999 e que a cada ano vem se consolidando como um dos mais importantes festivais de cinema da América Latina.

estabelecida uma parceria com a Vitrine Filmes, no lançamento da obra em salas comerciais de cinema²⁰⁹, e com a Lume, distribuidora responsável pelo box *Alumbramento*²¹⁰, coleção de 3 DVDs contendo uma seleção de curtas e longas realizados pelo coletivo entre 2006 a 2010.

O capital cultural simbólico carregado pelo *Alumbramento* naquele momento validou aquelas estéticas e temáticas desenvolvidas, elegendo o coletivo cearense como um importante elemento de renovação do cinema brasileiro contemporâneo. O suposto paradoxo que transforma componentes de subversão e resistência, elevando-os a patamares de relativo reconhecimento dentro do próprio circuito fechado dos festivais de cinema, é apenas aparente²¹¹. As referidas esferas de consagração criaram uma tendência não apenas de reforçar, mas também enaltecer os elementos apresentados pelo *Alumbramento* em seus filmes.

O orçamento mínimo para as filmagens de *Os monstros* também viria a partir de uma premiação de *Estrada para Ythaca* na Mostra de Cinema de Tiradentes, algo em torno de dez mil reais. Mais uma vez seriam utilizados os equipamentos pessoais ou emprestados para a realização das filmagens; mais uma vez as ruas da cidade e a casa de amigos serviriam de locação; mais uma vez toda a equipe trabalhou voluntariamente sem recebimento de cachê. Praticamente o único custo monetário representativo foi o tratamento do som, mixado no estúdio de Érico Sapão, conhecido profissional de Fortaleza responsável pelos procedimentos de edição sonora de grande parte dos filmes realizados no estado do Ceará.

A diferença mais significativa foi que o quarteto dessa vez não esteve se revezando em todas as funções técnicas de realização: Carol Louise e Ticiane Augusto Lima realizaram a produção; Victor de Melo e Ivo Lopes fizeram o trabalho de câmera e fotografia; Eduardo Escarpinelli, o som direto; Lia Damasceno, Themis Memória e Claudemir Barata, a direção de arte, figurinos e maquiagem; Fred Benevides, o tratamento de cor da imagem; além

²⁰⁹ Conforme antecipamos em nota do capítulo anterior, *Os monstros* foi lançado em salas comerciais de cinema em treze capitais. Fortaleza ficaria de fora. Na época do lançamento, o filme foi exibido apenas em mostras e cineclubes da cidade. Somente em dezembro de 2014 uma sala de cinema exibiria *Os monstros*, dentro da Mostra Alumbramento, que ocorreu nas salas de cinema do Centro Cultural Dragão do Mar, em meio a uma retrospectiva de todos os filmes até então realizados pelo coletivo/produtora.

²¹⁰ A aproximação com a Lume se deu quando *Os monstros* foi exibido na primeira edição do Festival Internacional Lume de Cinema. Lançado em março de 2013, os filmes escolhidos para o box de DVDs compreendem os cinco anos iniciais de produção do coletivo (2006-2010). A princípio, esse seria apenas um primeiro volume, e a intenção era garantir um futuro lançamento de um segundo volume com trabalhos assinados a partir de 2011, motivo pelo qual *Os monstros* não foi selecionado para integrar a coletânea. O segundo volume, porém, nunca foi produzido.

²¹¹ Acreditamos que isso também ocorre porque os modos de existência que pregam a liberdade, a criatividade e a constante mobilidade entre vida e trabalho (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009) são cada vez mais capturados pelos mecanismos de ação do capitalismo contemporâneo.

de Érico Sapiro na mixagem e toda uma equipe de atores e colaboradores. Os quatro diretores interpretaram os personagens centrais e ainda realizaram o trabalho de roteiro e montagem.

Os principais procedimentos estéticos identificados em *Os monstros* são pautados pelos usos de atmosferas sensoriais, silêncios, rarefação de ações, montagem mais fluida, prioridade para utilização de planos fixos e planos-sequência. Tais características também são marcantes em outros filmes urbanos já comentados em nossa pesquisa, notadamente *Sábado à noite* e a segunda metade de *Longa vida ao cinema cearense*. Seria o que Emiliano Cunha identificou em sua pesquisa como um cinema de fluxo:

Nesse sentido, pudemos perceber também que o tempo é instrumento fundamental para nos conduzir a tal estado imersivo. No cinema de fluxo, evitam-se as antecipações, acelerações ou retomadas. Em sinergia com o poder depositado no plano, o tempo atua como agente capaz de criar constantes ressignificações, que nos afastam e nos repelem daquilo que está diante de nós sem necessariamente termos controle sobre isso. [...]. Por isso, somos progressivamente conduzidos a um estado de rendição aos pequenos estímulos que nos cercam: um desafio para olhos e ouvidos condicionados às arditas estratégias bem consolidadas do audiovisual. É como se o cineasta de fluxo nos fizesse um convite a retomarmos um estágio (anterior, primitivo) de fascínio pelo mundo ao redor. (CUNHA, 2014, p. 145).

Essa aposta que é feita em todos esses “pequenos estímulos” é uma característica fundante dos filmes assinados pelo Alumbramento, especialmente na primeira etapa de realização do coletivo. O exercício do olhar colocado como um “desafio” para os espectadores está intrinsecamente associado às operações de funcionamento e aos usos do tempo, seja na construção interna de cada plano, seja na estruturação das sequências que irão compor as ambiências e os fios narrativos das obras audiovisuais. A referida incitação pode, muitas vezes, ser entendida como dificuldade, dado o próprio irrompimento das tecnologias digitais nesse início de novo século.

Gilles Deleuze, numa carta originalmente escrita em 1986, endereçada ao crítico da revista *Cahiers du Cinéma*, Serge Daney, intitulada “Otimismo, pessimismo e viagem”, já antecipava algumas das suas preocupações em relação ao advento das novas tecnologias e o seu impacto no meio cinematográfico: “E, se é verdade que os americanos usaram o vídeo para ir ainda mais rápido, [...] como devolver o vídeo à lentidão que escapa ao controle, e que conserva, como lhe ensinar a ir devagar, segundo um ‘conselho’ de Godard a Coppola?”.

(1992, p. 102). Na transição para a chamada sociedade de controle²¹² em que vivemos, o filósofo sugere que o retorno à lentidão seria uma forma de escape e resistência.

A sociedade de controle seria marcada por crise e instabilidade das instituições, possibilitando a existência de sistemas mais abertos e flexíveis, conseqüentemente, sujeitos a outra lógica de dominação²¹³. Empenhados na captura de formas de vida e dos processos de subjetivação que possam ser úteis para manter esse tipo de controle, os poderes também se alimentam da fugacidade dos instantes no tempo, da liquidez das relações, da falta de referenciais que possam dar sentido aos modos de existência. Dessa forma, consideramos que a fustigação ao desenvolvimento de certo cinema de fluxo seria, na verdade, uma tentativa de reencontro com uma forma de olhar o mundo e as coisas com mais empenho e retidão. Os usos de certo tipo de fluidez que tenta escapar ao controle possui o tempo como aliado, ajudando a conservar o encantamento pelas pequenas questões cotidianas e perfazendo olhos e ouvidos atentos, numa predileção pelo comum, o banal e o menor. Denilson Lopes, em um artigo intitulado *O Alumbramento e o fracasso*, analisa a importância desses elementos:

O fracasso não fala só da impossibilidade, mas de uma possibilidade precária, de gestos modestos, de uma atuação que não se quer atuação; fazer algo como uma premência, uma necessidade, uma afirmação de estar aqui e agora. Sem grandiloquência, sem espera de grandes momentos, o fracasso encena o difícil cotidiano. Tudo e nada depende de cada momento. São os momentos que fazem o sentido, não mais uma grande utopia. (2013, p. 81-82).

Os personagens de *Os monstros* vão aos poucos superando as dificuldades, expurgando os fantasmas do fracasso e da solidão. A cidade que parece irromper de obstáculos o cotidiano também possibilita a concretização de momentos de sobrevivência: os amigos, a festa, os romances fortuitos, a embriaguez, a música, a chegada do amigo que havia ido embora, os breves instantes de criação coletiva. As duas sequências finais de *Os monstros* são definidoras para a afirmação desses elementos, fazendo ressoar essas microrresistências e pequenas utopias.

Eugênio, interpretado por Ricardo Pretti, é o amigo que ainda não havia aparecido no filme. Em diálogos anteriores nos é indicado que ele estava fora, passando uma temporada

²¹² Referimo-nos aqui ao conceito desenvolvido por Gilles Deleuze em um de seus últimos escritos, *Post-scriptum sobre as sociedades de controle* (1992), no qual ele afirma que as instituições mais tradicionais (como o exército, escolas, hospitais, prisões, fábricas e família), que durante muito tempo partiram de modelos regidos pela disciplina para garantir maior estabilidade aos poderes, estariam agora vivendo uma grande mudança em suas formas de organização.

²¹³ Sobre o assunto, ver: Cocco (2009); Migliorin (2007); Hardt e Negri (2004); Pelbart (2003).

ou tentando a vida em outra cidade ou em outro país. A imagem que indica seu retorno ocorre numa praia, a Sabiaguaba (Figura 13). Mais uma vez, o filme indica algumas vivências dos seus realizadores. Lembramos que esse foi o primeiro lugar de moradia dos Irmãos Pretti em Fortaleza, o primeiro filme realizado por eles na capital cearense, e um percurso de barco que foi algumas vezes realizado, sendo agora tudo revisitado na feitura daqueles planos. Ricardo Pretti nos relatou em entrevista:

A chegada na jangada é uma referência ao João César Monteiro²¹⁴. Tem um filme dele chamado *Veredas*, que tem um cara que chega num barco com um alaúde, tocando um alaúde. Não tem nada a ver os filmes, são universos completamente distintos. Mas aí a gente viu e pensou: ‘pô, porque que a gente não pega e chega naquele barquinho da Sabiaguaba?’ [...]. Aquele barquinho eu peguei algumas vezes, logo que eu cheguei em Fortaleza a gente morava ali, né? Ao todo eu morei sete meses na Sabiaguaba. Algumas vezes eu queria ir para Fortaleza e não tinha como ir, não tinha carro... A gente andava uns 20 minutos até a praia, pegava esse barquinho, atravessava o rio para pegar o ônibus Caça e Pesca²¹⁵ para o Centro, para o Dragão do Mar, para os locais que a gente ia... (informação verbal)²¹⁶

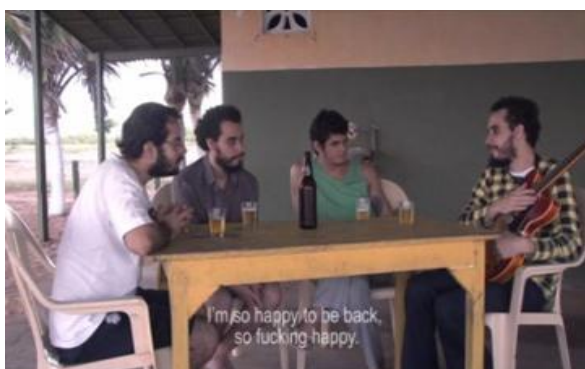
Eugênio não carrega nenhuma mala, trazendo apenas a guitarra em suas mãos. Tirando alguns ruídos e notas dissonantes da sua bagagem/instrumento, ele se aproxima dos seus amigos a bordo daquele pequeno barco. O reencontro termina em cerveja e deságua numa conversa em tom de desabafo. Eugênio relata que está feliz e aliviado por retornar: “João: Como é que foi lá? / Eugênio: Foi solitário. Eu estou há muito tempo sozinho. Vivendo do passado, das lembranças, dos fantasmas. Cansei de lá. Tô feliz pra caralho de tá de volta. Muito feliz.”. Ele ressalta o sentimento de leveza e liberdade por estar novamente naquele lugar entre seus amigos. Um brinde é realizado: “Joaquim: A gente também tá feliz. / Eugênio: Eu tô leve, tô voando, tô livre. / Pedro: Um brinde à liberdade! / Todos: À liberdade! / Eugênio: Só aqui é possível” (*Os monstros*, 2011).

Figura 13 - A chegada de Eugênio, o encontro com os amigos na praia da Sabiaguaba e as primeiras conversas na mesa de bar

²¹⁴ O cineasta português João César Monteiro (1939 – 2003) começou sua carreira como um dos integrantes do chamado Novo Cinema Português dos anos 1960 e 1970. Seus filmes mais conhecidos são: *Fragments de um filme esmola, a sagrada família* (1972-1977), *Veredas* (1978), *Silvestre* (1982), *Recordações da Casa Amarela* (1989), *Branca de Neve* (2000) e *Vai e vem* (2003).

²¹⁵ Nome de uma linha de ônibus de Fortaleza que realiza especialmente o percurso da Praia do Futuro ao Centro da cidade.

²¹⁶ Entrevista concedida por Ricardo Pretti em 2016.



Fonte: *Os monstros*, 2011. Filme disponibilizado pelos diretores.

A narrativa do filme não apresenta maiores detalhes da vida de Eugênio, da sua viagem e do seu passado, importando apenas aquele momento de reencontro, um instante de presente extremamente valorizado pela narrativa. A sugestão mais provável é que ele teria saído de Fortaleza para viver da sua música, sendo da mesma forma que os outros três personagens golpeados pelo sentimento de inadequação. A liberdade dos quatro amigos estaria associada às possibilidades de se permitir realizar mudanças em suas vidas, ou, lembrando o diálogo anterior à noite na Beira-Mar, de se lançar ao risco e romper com as possíveis comodidades do cotidiano. Apenas naquele lugar e na companhia dessas pessoas seria possível ser livre para criar e continuar praticando o seu fazer artístico.

Fortaleza seria o lugar em que os possíveis acontecem porque lá existem os amigos. Isso também fica claro na leitura da sinopse de *Os monstros*: “Nenhum homem é um fracasso quando tem amigos”. Reiteradas vezes podemos identificar essa associação em outros filmes do Alumbramento. Para nos determos apenas ao recorte temporal dessa pesquisa, situamos pelo menos três curtas-metragens que combinam os elementos vida, filmes (trabalho), amizade e cidade: *A amiga americana*, de Ricardo Pretti e Ivo Lopes; *Cidade desterro*, de Gláucia Soares, e *Perto Demais*, de Rubia Mércia.

A amiga americana é a única ficção das três obras mencionadas. Nele, a estrangeira do título chega à Fortaleza para ficar hospedada na casa de uma pessoa que ela não conhece. No caso, uma jovem mãe solteira chamada Thaís, em personagem interpretado pela representante do Alumbramento Thaís de Campos. Aos poucos, a aparente incomunicabilidade das duas, por conta da barreira do idioma, é superada, e as personagens passam a estabelecer uma forte amizade selada pelo compartilhamento de ações cotidianas. O aeroporto e a arquitetura da cidade nos são apresentados através de rigorosos enquadramentos da câmera, que valorizam os aspectos geométricos da metrópole. Em *A amiga americana*, Fortaleza é capaz de unir a frieza da cal e pedra das grandes obras com os pequenos momentos de afetos proporcionados pela amizade. No filme *Cidade desterro*, a diretora realiza uma despedida da cidade. Após onze anos morando em Fortaleza, Gláucia Soares vai percorrer os oito endereços diferentes em que morou, deixando espalhados nesses percursos alguns dos seus objetos pessoais, especialmente cartas, livros e fotografias. Em *Perto demais*, a diretora²¹⁷ acompanha as partidas de amigos que deixam Fortaleza e vão morar em outras cidades. O filme vai tecendo seus principais contornos a partir do momento em que a realizadora percorre alguns trechos da cidade que lembram aquelas pessoas, ao mesmo tempo em que colhe depoimentos dos seus amigos/viajantes. As duas realizadoras são, portanto, personagens dos seus filmes e mapeiam a cidade através de gestos intimistas, apresentando para os espectadores os afetos que são proporcionados especialmente por conta da amizade.

Esses filmes constataam que o cinema praticado pelo Alumbramento é, acima de tudo, falar de si mesmo e do seu universo de experiências. Nesse sentido, Fortaleza assume um destaque fundamental, mas quase sempre é excedida pela importância dos sujeitos filmados. Apesar dos afetos estabelecidos se relacionarem diretamente aos lugares da cidade, o maior triunfo de Fortaleza parece ser mesmo as pessoas e os amigos. Em dado momento de

²¹⁷ Na dissertação de mestrado de Rubia Mércia, ela desenvolveu o conceito de “filme-carta”. Uma das obras que ela analisa em sua pesquisa é exatamente *Cidade desterro*. Ver: Medeiros (2012).

Perto demais, uma das personagens/viajantes é indagada pela realizadora Rubia Mércia a respeito sobre o que ela levaria da cidade nas suas viagens. Ela responde: “Amigos! Quando eu vou para lá eu quero ver o Diogo, que é o amigo de Fortaleza, eu quero ver um show do Cidadão Instigado, eu quero encontrar Fortaleza lá em São Paulo” (*Perto demais*, 2010).

Nesse sentido é bastante significativa a última sequência de *Os monstros*. Os quatro amigos chegam ao fim do filme desempregados e aparentemente fracassados. Após percorrer vários lugares da cidade, eles agora se reúnem dentro de um quarto. Estão ali para a realização de uma *free improv*²¹⁸, onde os músicos João e Eugênio realizam os acordes da improvisação musical, enquanto Pedro e Joaquim garantem a captação do som. Naquele momento a entrega dos quatro personagens demonstra ser absoluta, simbiose que é exponenciada pelo comportamento da câmera. Ela é retirada do tripé pelo diretor de fotografia Ivo Lopes Araújo, que desenvolve a sua movimentação colada ao seu corpo, se transformando num quinto elemento inserido naquele espaço fechado, realizando um plano-sequência de mais de dez minutos de duração, e transmitindo para os espectadores todo um efeito de catarse vivenciado pelos personagens naquele momento (Figura 14).

Figura 14 - A catarse da criação coletiva na sequência final



²¹⁸ Referimo-nos à livre improvisação na música, tocar sem nenhum ensaio prévio e sem saber o que virá em seguida. Muito usual no jazz, é comum que músicos presentes em bares e shows sejam convidados para subir ao palco e tocar junto com a banda, realizando eventos que se convencionaram chamar de *jam sessions*. Outros estilos musicais também costumam usar a livre improvisação como desafios para fomentar a criatividade e garantir novas composições.



Fonte: *Os monstros*, 2011. Filme disponibilizado pelos diretores.

A livre improvisação realizada não possui qualquer ritmo ou melodia. À medida que a música vai progredindo, prevalecem ruídos aparentemente caóticos, texturas de som raiosas que vão abrindo espaço para gestos performativos dos músicos e algumas pausas, sem nenhum compromisso prescrito. Os cinco componentes daquela espécie de transe musical parecem encontrar alguma harmonia apenas na interação entre eles, na liberdade completa e descompromissada. Recuperando alguns diálogos apresentados no filme, eles agora estariam livres para criar, vivendo um instante inspirado pela força e poder da amizade, mesmo que naquele momento estejam isolados e apartados da cidade.

As críticas negativas mais pontuais que *Os monstros* recebeu²¹⁹ giram em torno exatamente da construção de certo refúgio criado pelos cineastas, o qual proporcionaria um desligamento com a cidade, transformando a amizade defendida pelo coletivo numa colaboradora para a construção de uma espécie de gueto fechado. Na esteira desse debate, mas sem se referir diretamente ao Alumbramento, Denilson Lopes desenvolveria uma análise pertinente para pensar a amizade sob outros aspectos:

Eu faço uma crítica bastante dura em relação a como essa questão da ‘amizade’ aparece nos coletivos. Porque me parece que a amizade ali é invocada não como uma forma de abertura para o mundo e de diálogo com a cidade, mas, ao contrário, como forma isolamento – uma possibilidade quase que endêmica de relacionamentos onde os conflitos são diluídos, quando não silenciados. A gente poderia entender a experiência coletiva como uma estratégia de sobrevivência diante de uma cidade hostil... Mas, especialmente no Brasil, não podemos esquecer de como a ‘amizade’ também tem a ver com uma longa tradição associada ao autoritarismo, ao compadrio que se traduz na frase ‘aos inimigos os rigores da lei e aos amigos as benesses da lei’. E que na cena cultural se traduz na busca pela

²¹⁹ Ao considerar essas críticas pontuais, também consideramos textos que analisam *Os monstros* em diálogo com outros filmes do Alumbramento. Nesse sentido, ver: Andrade (2011); Arthuso (2013); Guimarães (2016).

ocupação de espaços, num clima de ‘patota’ que pode esvaziar qualquer debate crítico: eu elogio o seu filme, você elogia o meu e somos todos geniais. (LOPES *apud* OLIVEIRA, 2014, p. 103-104).

Reafirmamos que a crítica supracitada não está analisando *Os monstros* ou nenhum filme específico. Denilson Lopes fez essa afirmação em meio a um debate na Mostra de Cinema de Tiradentes sobre outros modos de processos de criação. Ela aponta para alguns sintomas observados dentro da cena audiovisual do país e na forma como o discurso da amizade pode ser utilizado nas estratégias de ocupação dos espaços, especialmente naqueles considerados de legitimação e consagração. Evidentemente, esse tipo de atitude pode acontecer entre cineastas isoladamente ou também entre coletivos e produtoras. Na busca pelo reconhecimento, por ingressar num grupo seletivo daqueles que são laureados, alguns realizadores podem cair nas armadilhas da egolatria, bem como mascarar conflitos e calar os embates, algo que não identificamos no interior do Alumbramento e na relação do grupo com outros coletivos²²⁰.

Se formos analisar essa última passagem de *Os monstros* em consonância com a filmografia dos primeiros cinco anos de existência do coletivo Alumbramento, consideramos que a amizade se configura muito mais como uma tática de sobrevivência, uma convergência entre opção e necessidade para aquele grupo específico de realizadores, produtores de um fazer cinematográfico em um tempo também muito específico vivido na cidade de Fortaleza. Os personagens fechados em um quarto para viver a liberdade da criação artística possível pode até significar certo isolamento, mas que é temporário e transitório, como nos mostram vários outros filmes do grupo. O refúgio construído não é a negação das possibilidades com a cidade, mas a afirmação da amizade e uma resposta para as decepções de um tempo hostil.

Em suas cartelas finais, *Os monstros* ainda traria mais um elemento a ser considerado: nos créditos, vemos a informação “filme inventado e realizado por” (Figura 15). Muitos cineastas utilizaram nomenclaturas variadas para assinar seus trabalhos nas telas.

²²⁰ Consideramos essa ressalva muito importante, por conta do próprio desvirtuamento dos sentidos da amizade. Em vez da criação de afetos calcados na generosidade, de possibilitar uma potência na alteridade, o caminho trilhado por um discurso feito em seu nome pode ser outro. As situações em que isso pode funcionar como um esvaziamento de um ambiente de reflexão crítica são construídas pela própria maneira com que os festivais de cinema promovem a validação de reconhecimento entre os pares, proporcionando esse maior “silenciamento”, que pode ser substituído por palavras de cortêsias e gentilezas. Acreditamos que a ressalva precisa ser feita especialmente entre os comportamentos que são assumidos num suposto compadrio, estabelecido de forma conveniente para possibilitar o alcance de interesses pessoais, algo que também pode vir a ser comum em festivais que promovem prêmios em dinheiro, chancelando através dos discursos de competência quem pode ou não ser considerado “genial”.

Apesar de “dirigido”, “realizado” e “um filme de” serem as expressões mais observadas, também já chegamos a identificar os termos “concebido”, “criado”, “transcriado”, “fabricado”, “elaborado” e até a não utilização de assinaturas nos créditos como suporte para algum tipo de questionamento sobre a noção de autoria no cinema. Sobre o assunto, Luiz Pretti comentou: “Achamos que era o termo mais justo para o que tínhamos feito” (VIEIRA, 2011). Concordando, Pedro Diógenes assinala: “O jeito que nós quatro fazemos o roteiro, dirigimos e montamos, faz com que a alcunha ‘dirigido por’ não funcione bem”. (*idem, ibidem*).

Figura 15 - Cartelas finais do filme *Os monstros*



Fonte: *Os monstros*, 2011. Filme disponibilizado pelos diretores.

Independentemente das terminologias e justificativas para o seu emprego, a utilização da referida expressão para os créditos de *Os monstros* nos parece bastante significativo²²¹. Esse desejo de invenção pautou a produção do Alumbramento e do cinema brasileiro contemporâneo como um todo. Inventar não no sentido de querer construir ou descobrir algo totalmente novo, pois já vimos o quanto esses filmes são tributários de certas tradições e apropriações cinematográficas variadas. A invenção formulada é composta de um espírito de curiosidade e experimentação, entendida como desejos e expectativas em querer construir algo que se procura, mesmo que não se saiba exatamente onde se quer chegar. Esse é o maior dos manifestos cinematográficos possíveis que os alumbrados propuseram para viver a utopia

²²¹ Expressão muito cara à trajetória do cinema marginal, o chamado “cinema de invenção” foi inicialmente utilizado por Jairo Ferreira (2016) para identificar um tipo de produção experimental, que inevitavelmente acabaria se associando mais fortemente aos filmes de Sganzerla, Bressane e da Boca do Lixo paulistana. Isso, por um lado, acaba mais uma vez reforçando certa filiação e linhas de continuidade dessas produções com o cinema realizado pelo Alumbramento. Por outro, nos encaminha à inevitável conclusão de que o filme tenta repensar o processo de autoria, estando em jogo, nessa escolha, a própria reinvenção do lugar da direção no cinema.

do tempo presente, inventando esses filmes que também colaboram para a fabulação de vidas e lugares. A cidade de Fortaleza, que ajudou a inventar ao mesmo tempo em que também foi inventada por essas determinadas aspirações de vontades, continuará sendo investigada a partir das obras apresentadas no próximo capítulo.

5 CIDADE – INVENÇÃO

5.1 Raimundo dos Queijos

5.1.1 Para Marcovaldo

“Esse Marcovaldo tinha um olho pouco adequado para a vida da cidade: avisos, semáforos, vitrines, letreiros luminosos, cartazes, por mais estudados que fossem para atrair a atenção, jamais detinham seu olhar, que parecia perder-se nas areias do deserto. Já uma folha amarelado num ramo, uma pena que se deixasse prender numa telha, não lhe escapava nunca: não havia mosca no dorso de um cavalo, buraco de cupim numa mesa, casca de figo se desfazendo na calçada que Marcovaldo não observasse e comentasse, descobrindo as mudanças da estação, seus desejos mais íntimos e as misérias de suas existências.” (CALVINO, 1994, p.7).

No plano geral de abertura do filme *Raimundo dos Queijos*, vemos o nascer do dia no centro da cidade de Fortaleza. Aquele lugar da metrópole encontra-se num momento bastante atípico devido à quase total ausência de trânsito e movimentação de pedestres. As pistas apresentadas por aquela imagem apresentam uma localização facilmente reconhecível para quem minimamente conhece aquele que é um dos núcleos centrais mais nervosos e agitados da cidade. A câmera, localizada em um dos pontos mais altos da Praça dos Leões²²²,

²²² Popularmente chamada de Praça dos Leões, a Praça General Tibúrcio se localiza no centro da cidade de Fortaleza. Originada a partir da construção da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em 1730, passou a se chamar, no século XIX, de “Largo do Palácio” e foi oficialmente urbanizada e inaugurada em 1856. Depois da morte do General Antônio Tibúrcio Ferreira de Sousa na Guerra do Paraguai, em 1885, uma estátua foi erguida em sua homenagem na praça em 1888. Em seu entorno ficam o prédio do Museu do Ceará, que abrigou por mais de cem anos a Assembleia Legislativa do Ceará, e a Academia Cearense de Letras. Na praça existem outras estátuas, destacando-se as três estátuas de leões que garantiram o apelido mais conhecido do referido espaço.

está apontada para o sentido praia-sertão²²³; ocupando os olhares centrais da tela, vemos a placa de localização que indica os caminhos do bairro Aldeota, a rodoviária, a BR-116 e o aeroporto.

Na mistura de som de pombos e outros pássaros, partimos para o segundo plano do curta-metragem, numa outra posição da Praça dos Leões, onde acompanhamos um jovem de passagem, empunhando apenas um pequeno caderno em suas mãos e vestido de forma despojada. A caminhada do rapaz continua sendo registrada identificando localizações reconhecíveis daquelas imediações do centro da cidade: o muro semidestruído e abandonado de uma das laterais da Prefeitura Municipal de Fortaleza que ganha força pela presença de um *graffiti* realizado pelo grupo de arte urbana Acidum²²⁴; a calçada do Centro de Referência do Professor com seu alto muro marrom de curiosas janelas redondas que lembram escotilhas de navios ou submarinos; uma vista bem no meio da Rua Major Facundo ainda quase vazia, tendo como objetivo apontar para as frondosas árvores do Passeio Público ao final da estrada. A constituição daquele recorte da cidade de Fortaleza se delineia naquelas cinco primeiras imagens de apresentação, em planos cinematográficos que carregam certo rigor, seja pela simetria da composição dos seus elementos, no posicionamento fixo da câmera ou na própria duração de aproximadamente 11 segundos de cada um deles. Podemos acompanhar algumas dessas imagens descritas abaixo, na Figura 16.

²²³ “Praia-sertão” e “sertão-praia” são expressões muito usadas em Fortaleza para identificar localizações dentro da cidade. A praia se refere ao sentido que possui o mar como ponto de referência e o sertão é aquele usado para identificar qualquer outro caminho que se distancie desse litoral. Temos, portanto, na passagem do texto, uma câmera localizada de costas para a praia em direção ao sertão/interior.

²²⁴ O coletivo Acidum surgiu em 2007, formado por estudantes de artes visuais. Realizando intervenções urbanas que utilizavam especialmente grafite, mas também oficinas, performances ao ar livre, vídeos e lambes que contaram com a colaboração de outros artistas, eles desenvolveram seu trabalho em vários pontos da cidade e em algumas exposições no Museu de Arte Contemporânea do Ceará (2008), intitulada “Entregue às Moscas”, e no Salão de Abril (2009 e 2011). Com o passar dos anos, sofreu algumas alterações em sua composição e, a partir de 2011, continuou suas atividades apenas com a participação de Robézio Marqs, também aluno da primeira turma da Escola de Audiovisual de Fortaleza, e Tereza Dequinta, artista visual que migrou para o Acidum após passar pelo grupo Selo Coletivo. A dupla, nos últimos cinco anos, foi convidada para desenvolver grandes murais de *graffiti* em Fortaleza e em outras partes do Brasil e do mundo. Sobre o assunto, ver: Farias (2015). Uma parte do *graffiti* que identificamos na passagem de Raimundo dos queijos assinado pelo grupo Acidum faz referência a outro processo de intervenção urbana realizada pelo artista Narcélio Grud. Ao longo do ano de 2009, ele realizou pintura, inicialmente anônima, em 34 caixas de transmissão telefônica espalhadas pela cidade de Fortaleza. Ele resolveu desenvolver a intervenção por conta própria com o intuito de: “[...] interferir no cotidiano da cidade, movimentar o olhar do pedestre, lançar um ar de curiosidade. [...] Achei a coisa do sorriso interessante, de jogar alegria pra cidade, trazer energia positiva, aliviar a coisa rude dos carros, da correria, da poluição. E é preciso ter um desapego, por isso não assino. Uma vez que o trabalho está na rua, não é mais meu, é da cidade” (GRUD *apud* PIERRE, 2009). Apelidados de “cabeções”, as caixas de transmissão telefônicas ficaram bastante famosas, tendo o grupo Acidum pintado naquela parede do centro de Fortaleza uma referência às mesmas, só que desta vez segurando uma bomba caseira.

Figura 16 – Sequência com seis *frames* dos primeiros planos do filme *Raimundo dos queijos*



Fonte: *Raimundo dos queijos*, 2010. Filme disponível *on line*.

Ao atravessar essas calçadas e ruas quase vazias, o personagem chega a um bar. Ali, entre porções generosas de queijo e goles de cerveja, ele se transforma num observador do lugar, acompanhando sua rotina num dia de domingo. Além da câmera que revela os frequentadores e hábitos do bar, conseguimos, enquanto espectadores, adentrar no ambiente por meio das informações deixadas por escrito pelo personagem principal. Ao longo do filme, o diretor realiza anotações no seu pequeno caderno, que funciona como uma espécie de

“diário boêmio”, pois é onde ele coloca informações e impressões acerca dos bares por onde transita.

Essas passagens descrevem o curta-metragem *Raimundo dos Queijos*, filme dirigido por Victor Furtado. Conforme apresentamos anteriormente nessa pesquisa, o referido realizador nunca chegou a fazer parte formalmente da composição do Alumbramento, mas sempre foi um amigo próximo e colaborador. E nos filmes que dirigiu, Furtado contou com os representantes do coletivo como membros da sua equipe técnica, motivo pelo qual também fez com que assinasse os referidos trabalhos como Alumbramento. *Raimundo dos Queijos* foi o seu terceiro curta-metragem e o primeiro que conseguiria algum tipo de financiamento público²²⁵, contemplado no Edital Ceará de Cinema e Vídeo 2008 da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará na categoria “Revela Ceará Jovem – Primeiro Filme” para produção de curta-metragem em vídeo.

O filme circulou nos festivais de cinema do país com a seguinte sinopse: “Um oásis de gente revela outro lado da vida no centro da cidade”. Localizado há mais de trinta anos na Travessa Crato, número 44, o bar que dá título ao filme funciona durante a semana como um estabelecimento comercial especializado na venda de queijos, carne de sol, doces, castanhas e outros produtos regionais. Especialmente aos domingos pela manhã, o comércio expande seus propósitos, transformando-se num bar singular, capaz de reunir pessoas das mais variadas origens e faixa etária. Nos últimos anos²²⁶, passou a ser quase obrigatória a participação de músicos locais animando aqueles encontros com um repertório tradicional de forró, chorinho, clássicos da música popular brasileira e brega romântico.

O filme de Victor Furtado fala desse universo apenas parcialmente. A maneira escolhida para que esse lugar fosse acessado é introduzindo um personagem; o ator que realiza a caminhada em direção ao bar e faz anotações em seu caderno sobre o local também é o próprio diretor do filme. Victor Furtado é o jovem que observa e interage muito pouco, tendo em seus registros escritos certo direcionamento que pontua o olhar dos espectadores. Apesar de ser considerado um documentário, *Raimundo dos Queijos* possui uma típica

²²⁵ Em 2007, Victor Furtado realizou *Fulô de Kuroyama*, trabalho que já contava com a produção do Alumbramento e que teve os Irmãos Pretti com diretores assistentes. O segundo filme em que assinou a direção foi *Vista Mar*, curta-metragem de direção coletiva que nasceu como exercício de conclusão de curso de alguns alunos da Escola de Audiovisual de Fortaleza. O prêmio concedido pela SECULT-CE para a realização de *Raimundo dos Queijos* foi de R\$15.000,00 (quinze mil reais).

²²⁶ Até o ano de finalização dessa pesquisa, o Raimundo dos Queijos continua em pleno funcionamento durante todos os dias no Centro de Fortaleza. O bar que funciona especialmente aos domingos ainda ganhou, no ano de 2017, uma reforma interna e melhorias de infraestrutura na Travessa Crato.

construção ficcional²²⁷, posto que aquele bar já se apresenta como objeto de invenção e/ou fabulação a partir do momento em que aparece na tela. Por trás de uma narrativa econômica, não sabemos ao certo se assistimos a um documentário sobre o bar ou a uma ficção envolvendo o universo daquele personagem. Talvez as duas coisas.

O lugar *Raimundo dos Queijos* vai ganhando *status* de existência, nas escolhas narrativas utilizadas pelos realizadores, na escrita afetiva inserida no diário do personagem e até mesmo no próprio comportamento da câmera, acompanhando de forma curiosa a rotina de domingo de alguns dos seus principais trabalhadores e frequentadores, percebendo os sons peculiares das conversas corriqueiras e músicas que habitam o universo do bar. O estatuto documental encontra-se, portanto, premente na escrita fílmica e talvez na própria intenção dos realizadores. Porém, as informações estão longe de uma precisão, lacunas abertas principalmente para aqueles que nunca frequentaram aquele ambiente.

Bill Nichols, um dos principais teóricos do documentário, dividiu em seis os modos de representação mais recorrentes no cinema documental: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático (2005). Nascendo como uma resposta ao cinema ficcional, que vinha consolidando sua “gramática” e recursos de linguagem durante as duas primeiras décadas do século passado, o documentário foi mudando e incorporando novos desafios para tentar dar conta aos limites impostos pelos modelos de representação da realidade. Apesar de cada uma dessas seis categorias serem possuidoras de características próprias, podem ser identificadas de maneira imbricada dentro de um mesmo filme. Apesar de ser predominantemente observativo e performático, podemos identificar em *Raimundo dos Queijos* características de quase todos os modos propugnados.

A dualidade já começa no título do filme. Para determinados espectadores, talvez já exista certa expectativa depositada em torno de uma obra que se apresenta com o nome de um bar homônimo. As pessoas que anseiam nos documentários o acompanhamento de informações precisas sobre os assuntos, podem eventualmente esperar tomar conhecimento sobre aquele lugar, seus proprietários e frequentadores, além de ensejar um indicativo mais objetivo de suas principais características de funcionamento. Nos modos de representação de Nichols, essa seria a lógica renunciada em documentários expositivos e/ou participativos, nos quais se utilizam como possíveis recursos narrativos entrevistas, fotografias antigas do

²²⁷ Deixamos claro que o filme circulou nos festivais de cinema como um documentário e que o seu realizador assim também caracterizou sua obra, como podemos concluir a partir das sinopses, inscrições de festivais em que *Raimundo dos Queijos* foi exibido e nas informações contidas no próprio site do Alumbramento.

estabelecimento e/ou a voz de um narrador que “tudo explica”. *Raimundo dos Queijos* não possui narrador, não utiliza entrevistas e nem faz usos de imagens de arquivo para recuperar a história do lugar, mas também não deixa de tratar diretamente de um bar que realmente existe, sendo construído por toda uma ambientação musical e fragmentos de diálogos captados diretamente em mais um movimentado e tradicional dia de domingo que o bar comumente costuma receber.

Raimundo dos Queijos não parte de fragmentos abstratos e nem possui construções audiovisuais experimentais para causar impressões de sensorialidade no espectador, recursos tipicamente encontrados nos chamados documentários poéticos. A obra também não se arvora questionadora dos modelos de representação da realidade e nem interpela sobre os modos de construção daquele produto audiovisual, características muito caras ao modelo reflexivo de documentário apresentado por Bill Nichols. Todavia, o filme de Victor Furtado toma emprestado da realidade histórica um lugar e determinados sujeitos que ali transitam, para retrabalhar esses elementos de outras maneiras; mesmo que ele não efetive um questionamento direto sobre o que realmente estamos assistindo, o filme de alguma forma nos convoca para o terreno da dúvida e emerge da subjetividade do realizador.

Até mesmo o modelo observativo, que visa principalmente constatar as coisas do mundo como “de fato elas ocorrem”, furtando-se a fazer comentários diretos sobre essas realidades, e o performático, que é na maioria das vezes pontuado por questões subjetivas dos realizadores, muitas vezes colocando-os em primeira pessoa, não contemplam e não enquadram de forma ajustada os objetivos de *Raimundo dos Queijos*. Baseado nesses seis modos de representação documental, consideramos o filme de Victor Furtado uma obra híbrida, que está ancorada em suas próprias indeterminações e balizada num jogo de possíveis que pode ser tanto uma ficção como forma de pensar uma determinada realidade, como um documentário pautado pelo desejo de reinvenções de mundos.

O diretor e principal personagem do seu próprio filme não pretende contar a história daquele bar tão tradicional da cidade de Fortaleza. O contato estabelecido não está a serviço da salvação de uma memória unívoca ou de uma verdade que pretende se estabelecer. A construção imagética e sensorial desse filme assinado pelo Alumbramento age de forma semelhante com as camadas de discursos e práticas da História, que “[...] está sempre pronta a desmanchar uma imagem do passado que já tenha sido produzida, institucionalizada, cristalizada. Inventado, a partir do presente, o passado só adquire sentido na relação com este presente que passa, portando, ele anuncia já a sua morte prematura”. (ALBUQUERQUE

JÚNIOR, 2007, p. 61). O passado daquele bar é, portanto, reconstruído a partir das impressões e sensações vividas em um dado presente pelo diretor-personagem. Ele funciona como uma espécie de cronista daquele lugar, observando e relatando em seu pequeno caderno aquilo que mais lhe chamou atenção, fruto da experiência direta e da tentativa de se colocar em relação.

Antes da concretização do registro por escrito, temos a caminhada. Reafirmamos que as ruas que estampam aquela parte da cidade denotam para a equipe de realizadores uma dimensão física e, sobretudo, simbólica. A Fortaleza que mais uma vez aparece numa obra assinada pelo Alumbramento é aquela da região central, muito próxima dos lugares de trabalho, estudo, moradia e lazer da maioria dos seus representantes. No caso do filme, talvez a grande diferença seja a de que o percurso ganha ares de estranhamento pela presença dos vazios. Porém, a ausência de trânsito e transeuntes pode colaborar para a observância de outros detalhes, de perceber melhor os lugares de passagem, e descobrindo ao final o chamado “oásis de gente que revela outro lado da vida no centro da cidade”, como afirma a sinopse oficial de *Raimundo dos Queijos*.

O diário-boêmio do personagem nos indica que ele já está caminhando por alguns bares de Fortaleza há pelo menos quatro dias seguidos. A pontuação dos horários, bairros e locais são facilmente identificadas nos rabiscos: “Quinta à noite, Dragão, Bar dos Espelhos – Sexta à noite, Benfica, Bar do Chaguinha – Sábado à noite, Benfica, Bar do Feitosa – Domingo de manhã, Centro, Raimundo dos Queijos”. As outras anotações descritivas giram em torno do perfil dos proprietários e frequentadores dos bares, músicas, estilos de ambientação, bebidas e comidas. O personagem reatualiza o espírito do *flanêur* benjaminiano, ao indicar que as caminhadas pela cidade não ocorrem à deriva, assinalando que os percursos ocorrem obedecendo a um itinerário predefinido, buscando encontrar uma materialidade sensível naqueles bares de Fortaleza.

Apesar dos bares indicados naquelas anotações não estarem efetivamente no filme, consideramos válido mencionar que eles guardam consonância em vários aspectos, especialmente na predominância das mesas ao ar livre, na proximidade das esquinas, na assistência das calçadas reforçando os vínculos de sociabilidade entre os frequentadores e aqueles que estão de passagem²²⁸. São bares que contribuíram para marcar o desenho das

²²⁸ A ligação direta com os proprietários dos estabelecimentos também chama atenção: o Bar do Feitosa oficialmente se chamava Benfica's Bar, e, mesmo depois do referido proprietário ter vendido o estabelecimento, em 2009, continuou conhecido como Bar do Feitosa pelos antigos frequentadores; o Bar do

ruas, estabelecendo outras imagens da metrópole e colaborando para a composição de uma paisagem urbana (BRISSAC, 1992). A pulsação da cidade também é sentida nessa vivência da boemia, que proporciona olhares e experiências variadas, nas quais os sujeitos constroem enquanto vivem. E, para o personagem de *Raimundo dos Queijos*, a utilização do recurso do diário o ajuda a viver duas vezes: “Cada dia anotado é um dia preservado. Dupla e vantajosa operação. Assim, vivemos duas vezes. Assim, protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer. ‘Prendamos com alfinetes nossos tesouros’, diz horrorosamente Barres”. (BLANCHOT, 2005, p. 273).

No texto do qual extraímos a citação acima, “O diário íntimo e a narrativa”, Maurice Blanchot faz algumas críticas e ponderações sobre as utilizações do diário íntimo, especialmente quando o mesmo procura obedecer a uma cronologia e se preocupa com a linearidade. Por trás da suposta liberdade formal, eles podem projetar armadilhas para tentar fugir do esquecimento, componente constitutivo e atuante da própria memória. Analisando sob esse prisma a conduta do personagem de *Raimundo dos Queijos*, aqueles apontamentos diários não deixam de ser uma proteção contra a solidão. Independentemente das questões subjetivas que podem ter impulsionado a sua realização, o filme dirigido e protagonizado por Victor Furtado também é o registro da rotina de um personagem solitário, sem nome, vindo de uma paragem qualquer e que adota uma postura de distanciamento com aquele novo lugar em que está inserido.

Decerto que essa solidão é produtiva, existindo uma disponibilidade do personagem e uma atenção com os lugares que permitem o contato, criando um regime de verificação que instiga descobertas e possibilita vivências. Acreditamos que isso também exprime contiguidade para o diretor do filme. Porém, por mais que as particularidades do bar e suas condições peculiares de funcionamento tenham motivado a concretização da obra audiovisual, e além do fato do Raimundo dos Queijos fazer parte de uma espécie de trajeto afetivo da cidade para os seus realizadores, percebemos que não existe uma vinculação direta entre Victor Furtado e aquele lugar. O próprio diretor comentaria numa entrevista:

Chaguinha, também localizado no Benfica, foi um dos bares mais tradicionais de Fortaleza, funcionando durante 59 anos e sendo administrado sempre pelos mesmos proprietários, Seu Chagas e Dona Aradene; o Bar dos Espelhos, também conhecido como Bar do Seu Osvaldo, funcionou durante alguns anos na Rua José Avelino, na Praia de Iracema, próximo ao Centro Cultural Dragão do Mar e quase em frente à ONG Alpendre. O Raimundo dos Queijos é o único bar que permanece em plena atividade. Durante o período de finalização da nossa pesquisa, constatamos que o Bar do Feitosa se transformou num estacionamento de um supermercado, o Bar dos Espelhos abriga hoje uma empresa de ar-condicionado e o Bar do Chaguinha, que fechou suas portas em 2015, teve sua antiga fachada parcialmente destruída, permanecendo com seu prédio abandonado.

O papel do observador se encaixa na ideia de qual distancia ‘justa’ deve-se filmar um lugar que te encanta, mas não é seu lugar de frequência. Criar um personagem ficcional para habitar esse espaço real é como usar um catalisador do que há de vida nesse lugar que interessa a mim – realizador, que me atravessa. É assumir o olhar para aquele lugar como um recorte. [...]. O que impulsionava a escolha daquele bar, para além de sua atmosfera sociocultural encantadora, foi sendo descoberto no processo do filme como uma vontade de projeção de minha própria vida, um anseio de encaixe – por que filmar um bar? Por que esse e não o do Seu Zé? Filmar o Raimundo dos Queijos foi colocar-me num lugar de desejo e de pertencimento. A equipe foi fundamental para me ajudar a entender que eu queria observar para sentir-me parte do todo. (CINE ESQUEMA NOVO, 2011).

A declaração acima pode ser percebida nas condições de abordagem e nas escolhas narrativas comentadas anteriormente, mas, também, nas operações de montagem. Voltando ao filme: após o vazio inicial dos primeiros planos, deixando em destaque as formas arquiteturais do centro de Fortaleza, o personagem observa a progressiva chegada de outros clientes. Eles vão construindo um verdadeiro microcosmo, único lugar onde parece ser possível encontrar agitação, inserido no grandioso e ainda adormecido Centro da cidade numa manhã de domingo. Ainda com o bar um tanto vazio, a câmera registra, prioritariamente, as pessoas que ali trabalham: Seu Raimundo, comerciante proprietário do espaço; Pote, o garçom mais antigo e tradicional; o grupo regional Asa Branca, composto principalmente por deficientes visuais que se apresentam frequentemente no espaço; o senhor que recolhe nas mesas entre os clientes o *couvert* voluntário dado aos músicos; as duas mulheres grávidas que, entre travessas e panelas, organizam a vendas de quitutes junto ao bar. O pleno funcionamento daquele lugar é completado com as mesas de clientes que vão aos poucos se avolumando, no avançar das horas e do prosseguimento do forró.

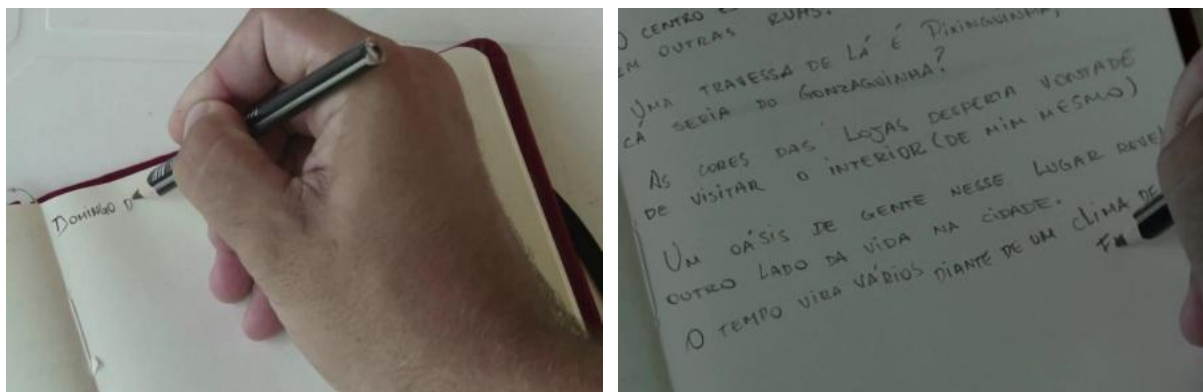
A câmera vai percorrendo gestos e olhares de vários tipos humanos, além de demonstrar as sensações de descobertas pontuadas a cada instante pelo olhar do ator-realizador. O texto escrito pelo personagem retorna. No já comentado diário, podemos acompanhar apenas parcialmente o que está sendo relatado: lemos alguns comentários a respeito das vozes e gargalhadas das pessoas, o vazio do Centro da cidade na manhã de domingo, as cores das lojas, a peculiaridade da travessa onde se localiza o bar, pequenos rastros poéticos, até identificarmos a frase que se transformaria na sinopse proposta como material de divulgação da obra: “um oásis de gente revela outro lado da vida no centro da cidade”.

Nesse excerto do filme, consideramos que a ação do próprio ato da escrita é mais importante do que o conteúdo do texto. Emergindo na tela como uma espécie de conversa ou

uma carta (Figura 17), é nessa passagem que fica mais evidente a presença do diário como maior companheiro daquela “solidão povoada” vivenciada pelo personagem. Esse texto que se transforma em imagem nos lembra de algumas considerações de Louis Marin em “Ler um quadro em 1639 segundo uma carta de Poussin”, comentando acerca da confrontação entre imagem e texto escrito, num livro do século XVII: “[...] o texto escrito tem uma presença visual assim como a imagem: a página impressa é visualizada como quadro tanto quanto a imagem, ou de maneira comparável a ela”. (MARIN *apud* CHARTIER, 1996, p. 122).

O referido autor, analisando essas diversas possibilidades de leituras das imagens, nos fornece alguns elementos para reforçar essa presença do ato da escrita em *Raimundo dos Queijos* (Figura 17). O texto não está ali para explicar o que vemos do lugar, ele as suplementa ao ser transformado em imagem; as palavras impressas naquele caderno-diário assumem um regime de visualidade que não pretende dar conta da descrição dos acontecimentos, mas alimenta um ingrediente de acesso daquele lugar pelo próprio ato da escrita. Melhor dizendo, naquele momento, escrever é mais importante que o conteúdo das palavras.

Figura 17 - O ato da escrita em *Raimundo dos queijos*



Fonte: *Raimundo dos queijos*, 2011. Filme disponível *on line*.

Retomando o debate sobre referências diretas dos filmes, nomeadas muitas vezes nos próprios créditos dos trabalhos assinados pelo Alumbramento, *Raimundo dos Queijos* é dedicado a “Dona Bela, equipe amiga e Ítalo Calvino”. Para além do agradecimento aberto aos amigos que ajudaram na elaboração e no desenvolvimento da obra, Victor Furtado oferece seu filme a esse que é um dos maiores escritores do século XX, com certeza ali estando presente por conta do livro *Cidades invisíveis*. Nele, Ítalo Calvino convoca Marco Pólo, um viajante histórico por excelência, para desenvolver uma espécie de diário de viagem nos seus

diálogos com o Kublai Khan, o imperador dos Tártaros. São apresentados 55 cidades, todas com nomes femininos, sendo relatado especialmente aquilo que não vemos de forma mais explícita em cada lugar, inserindo as chamadas cidades invisíveis em universos bastante pessoais e particulares.

Essa seria a principal regra pretendida por Victor Furtado no processo de observação da cidade e daquele lugar específico por ele registrado. Claro que apropriações cinematográficas também são utilizadas em *Raimundo dos Queijos*. Talvez outra inspiração direta seja o longa-metragem *A cidade de Sylvia* (2007), realizado pelo diretor espanhol José Luís Guérin. Nele, um jovem retorna a Estrasburgo para tentar reencontrar uma mulher que ele viu seis anos antes em um bar do local. Munido de um pequeno caderno, que serve para algumas anotações, mas especialmente para fazer desenhos, o protagonista sem nome vaga pela cidade em busca de um amor platônico, mas, acima de tudo, tenta encontrar aquilo que não tem exatamente certeza.

O homem rastreia semblantes femininos entre becos, hotéis, bares e cafés de Estrasburgo, sendo contemplado com variados instantes do presente em momentos de fugacidade. O motivo da sua busca se transforma numa forma de acessar melhor aquela cidade, proporcionando uma imersão nos traçados da mesma, sua arquitetura, suas pessoas e cotidianos. Sylvia é um enigma e um mistério, mas seu rosto também é a tentativa de construção da própria cidade, fruto da transmutação de uma memória afetiva do personagem que observa e guarda impressões no seu pequeno caderno de desenhos. *Raimundo dos Queijos* guarda, realmente, muito das obras de Ítalo Calvino e de José Luís Guérin. A cidade de Fortaleza é um organismo vivo, preconizado por passados e presentes, que insufla muitas possibilidades de vidas e histórias. No filme ela é uma cidade que não tem um rosto predefinido, que vai tentando ser superficialmente aventada a partir da experiência daquele personagem.

Vejam os o processo de montagem imprimido nos últimos minutos de *Raimundo dos Queijos*: de forma sequenciada, mostrada-se um conjunto de crianças que se localizam no espaço físico do bar; em aproximadamente um minuto de imagens, a câmera perde temporariamente seu movimento e assume depois um abrupto plano fixo, tendo ali um menino com não mais do que quatro anos de idade se apresentando em primeiro plano no centro do quadro. Logo atrás dele encontra-se, solitário, o personagem de Victor Furtado. Na frente da criança, cruzam alguns transeuntes e uma mulher grávida, provavelmente a mesma que vimos anteriormente trabalhando na preparação dos quitutes.

Posteriormente, a tela é preenchida pelo olhar do personagem principal, que denuncia a descoberta de algo. Uma espécie de plano subjetivo apresenta o motivo da mirada: um homem de meia-idade, grisalho, com bigode, também se encontra sozinho em outra mesa, tomando sua cerveja e degustando queijo. Ele se parece fisicamente com o jovem que o observa. A câmera volta para Victor Furtado. Dessa vez, seu rosto ocupa todo o quadro em um *close-up*. A música é suprimida, ao mesmo tempo em que seu olhar torna a denunciar aquele estranhamento. Sucede-se um *close-up* do senhor, que age com o olhar de maneira semelhante ao que anteriormente descrevemos. A música do chorinho retorna e o jovem é mostrado no fundo da tela em profundidade de campo. Ele paga a conta e vai embora. Surge no quadro o título do filme, seguido dos seus letreiros finais. As cenas descritas podem ser vistas nos *frames* abaixo (Figura 18).

Figura 18 - Sequência final de *Raimundo dos Queijos*





Fonte: *Raimundo dos queijos*, 2010. Filme disponível *on line*.

Nos créditos de *Raimundo dos Queijos*, temos a confirmação da participação do pai de Victor Furtado na obra audiovisual. Ele estaria presente nesse clímax final descrito. Nada dessa sequência é casual ou aleatória, onde cada elemento parece pensado para uma orquestração necessária que pudesse garantir aquela composição visual. Possivelmente, é a sequência do filme que mais pretende dar conta daquilo que o realizador falou em entrevista, da “vontade de projeção de minha própria vida, um anseio de encaixe”.

O jogo proporcionado pela montagem, inicialmente, apresenta as três gerações para depois garantir a surpresa perante o espelhamento direto dos olhares de pai e filho. O personagem principal de *Raimundo dos Queijos* é aquele que observa a tudo e a todos de maneira contida. Mas naquele presente ele é colocado em suspensão, e o seu espanto coloca em xeque a administração da sua percepção. Por um instante aquele homem comum é lançado a um momento (extra) ordinário, fisdado pelo embaralhamento das temporalidades. A última frase escrita no seu caderno-diário afirma que “o tempo vira vários diante de um clima de família”: sublinhar essa expressão se torna até desnecessário, diante da força que trazem as imagens, das opções de enquadramento e das operações de montagem utilizadas.

Diego Hoeffel, em sua dissertação intitulada *Entre retratos e paisagens: ensaio sobre o rosto no cinema*, afirma que o *close-up* é uma espécie de reinvenção do primeiro plano, pois “[...] é o momento em que essa representação se torna porosa a ponto de um rosto transitar no limite de deixar de ser um rosto, e passar a ser o somatório de afetos que o acometem” (2012, p. 59). Nesse sentido, por alguns instantes, o rosto de Victor Furtado e o do seu pai podem se tornar a própria admiração, surpresa, assombro e devaneio. Ou, mais ainda que isso, podem se converter na própria imagem da experiência que antecede o plano da memória.

5.1.2 *Narrativas da cidade em que nasci*

“A cidade em que nasci estava destinada a nascer de mim.” (COUTO, 2010, p. 19).

Raimundo dos Queijos teve uma recepção polêmica no lugar em que foi realizado. Em janeiro de 2011, Victor Furtado organizou a primeira exibição pública do filme no próprio bar. A noite de sexta-feira escolhida para essa estreia foi um sucesso em termos de presença de público, mas desigual em se tratando de acolhimento, especialmente entre alguns dos mais assíduos frequentadores do lugar. Conforme já comentamos, o registro documental carrega consigo algumas assertivas expositivas em sua perspectiva mais tradicional. O que houve no dia da exibição foi uma quebra de expectativas, frustrando aqueles que aguardavam por uma compilação de entrevistas e de momentos envolvendo a história do estabelecimento.

Essa receptividade apenas morna na estreia acabou potencializando uma reação inesperada. Por iniciativa do jornalista Pedro Carlos Álvares, um dos mais assíduos clientes do local, foi organizada a produção do documentário “Raimundo dos Queijos: a Confraria do Centro”. O filme contou com o apoio financeiro de amigos da referida confraria²²⁹ e, posteriormente, acabou mudando de título, passando a se chamar *Fortaleza, meu amor!*²³⁰ (Figura 19). O trabalho de Pedro Carlos Álvares também contou com uma exibição pública no Raimundo dos Queijos no dia 13 de maio de 2011, ganhando destaque nas páginas dos jornais locais de Fortaleza: “Segundo o diretor, o documentário, diferente de um primeiro já gravado, contará com imagens e depoimentos de todos que fazem parte da história do lugar com comentários sobre importantes prédios históricos do bairro e propondo propostas de como resgatar o Centro de Fortaleza” (PETRUCCI, 2012).

²²⁹ A Confraria teve sua existência oficializada no dia 18 de maio de 2008, em evento que contou com shows especiais e a presença dos seus participantes: “A Confraria do Raimundo dos Queijos, situada na Travessa Crato, 44 (Centro) e que congrega um bom número de intelectuais, jornalistas, advogados, artistas plásticos, prestadores de serviço e cantores, fará reunião especial neste domingo. A partir das 9 horas, para oficializar a sua existência, já que nasceu em 1978, através do querido Waldemar Caracas, o fundador do Ferroviário Atlético Clube. Na ocasião, haverá comes e bebes, almoço e show, ao ar livre, dos cantores Falcão, Rossé Sabadia e Neo Pinel. Quem tiver espírito esportivo, é só aparecer”. (BLOG DO ELIOMAR, 2008).

²³⁰ Disponível na internet trechos do filme, em: <<http://www.youtube.com/watch?v=1vQftDvu9W0>>. Acesso em: 27 mai. 2018.

Figura 19 - cartaz do filme *Fortaleza, meu amor!*²³¹.



Fonte: BLOG DO ELIOMAR, 2011.

Pedro Carlos Álvares deixa claro que um dos objetivos do seu filme era se diferenciar de “um primeiro já gravado”, tendo sua obra funcionando como um contraponto ao trabalho de Victor Furtado. Em sua opinião, fazer uma homenagem mais justa e verdadeira ao Raimundo dos Queijos passaria, necessariamente, pela demarcação da história da cidade, fazendo com que o Centro de Fortaleza fosse o local a ser destacado e valorizado como um todo. A condução e realização de um filme sobre aquele lugar seria contribuir para “resgatar o bairro”, no sentido de ter a oportunidade de comunicar aos espectadores sua importância e valor histórico.

A reportagem do Jornal Diário do Nordeste de 28 de fevereiro de 2011 (PETRUCCI, 2012) acompanhou o início das gravações do filme de Pedro Carlos Álvares. Naquele momento, ele afirmava claramente que estava fazendo uma obra de curta-metragem em homenagem ao Raimundo dos Queijos e ao Centro de Fortaleza. Acreditamos que o grande número de entrevistas, o excesso de material gravado e o conteúdo dos depoimentos de alguns representantes da Confraria que giravam em torno especialmente das histórias

²³¹ O diretor e produtor Pedro Carlos Álvares faleceu em dezembro de 2017. O cartaz de *Fortaleza, meu amor!* apresenta a imagem da fachada da Estação João Felipe, estação ferroviária inaugurada em 1880 e localizada no Centro da cidade. Os personagens identificados no canto inferior da imagem são: (da esquerda para a direita) Seu Raimundo; Ernando Honorato, engenheiro e um dos fundadores da Confraria Raimundo dos Queijos; Nirez, jornalista, colecionador e pesquisador; Lustosa da Costa, jornalista e escritor, falecido em 2012; Juarez Leitão, historiador.

burlescas e cômicas dos personagens que compunham o chamado “Ceará Moleque” fizeram com que Pedro Carlos ampliasse o tempo de duração da obra e modificasse o título do filme.

O agora longa-metragem de 72 minutos chamado *Fortaleza, meu amor!* inicia-se com a música *Longarinas* (1976), de Ednardo. O nascer do sol iluminando os “verdes mares” da Praia de Iracema e a presença da velha Ponte Metálica resistindo ao choque entre as pedras e as ondas do mar são imagens que surgem para ilustrar o trecho de abertura da canção do referido compositor cearense: “Faz muito tempo que eu não vejo o verde daquele mar quebrar/ Nas longarinas da ponte velha que ainda não caiu/ Faz muito tempo que eu não vejo o branco da espuma espirrar/ Naquelas pedras com sua eterna briga com o mar”. Em seguida, acompanhada da clássica *Bachianas Brasileiras Nº 5* (1938), de Villa Lobos, a câmera percorre os principais pontos históricos e locais de visitação turística do Centro de Fortaleza até chegar ao Raimundo dos Queijos, conforme pode ser observado nos *frames* (Figura 20).

Figura 20 - *Frames de Fortaleza, meu amor!*





Fonte: *Fortaleza, meu amor!*, 2008. Trechos do filme disponível *on line*.

No referido local, representantes da Confraria se encontram para contar passagens da história da cidade e o crescimento da capital cearense em torno do Centro e bairros adjacentes, além de homenagear Seu Raimundo, sendo entrevistados amigos, família, funcionários e ele próprio. Pedro Carlos Álvares foi um conhecido agitador cultural de Fortaleza, além de ter sua vida associada aos recantos de boemia e da militância política da esquerda mais tradicional da cidade²³². Esses fatores, somados ao estilo de reportagem de fácil comunicação e o tom descontraído com que as conversas vão se desenrolando, garantiram ao seu filme uma parceria com a Prefeitura Municipal. No ano de 2016, durante as comemorações dos 290 anos da capital cearense, *Fortaleza, meu amor!* foi distribuído para 350 escolas do município. (IDENTIDADE CULTURAL, 2017).

Esse episódio é basilar para visualizarmos a maneira como se encontra cristalizada a visão tradicional do que seria um documentário, através de um modelo mais jornalístico e televisivo, com os acontecimentos narrados “em cadeia”, cerceados pelo jogo de causas e consequências temporais (BENJAMIN, 1996), carregando o peso dos regimes comprobatórios da verdade, responsável por render homenagens e monumentalizar indivíduos, grupos e instituições. A obra de Pedro Carlos está patenteada exatamente nesse fluxo de intenções, ao estabelecer narrativas que conduzem a um passado virtuoso daquela região de Fortaleza e que encontraram naquele filme e nas pessoas que o compõe algumas condições possíveis para reverter as adversidades do presente, para “trazer o passado de volta”.

²³² Pedro Carlos Álvares era filiado ao PCdoB. Economista de formação, trabalhou na área de publicidade e produção cultural. Foi coprodutor do filme *O homem que engarrafava nuvens* (2008), de Lírio Ferreira e também realizou o curta-metragem *O Arquivo Nirez vai à Praça do Ferreira contar um pouco da história de Fortaleza* (2009).

As falas dos especialistas da história da cidade proferem discursos de conhecimento e autoridade, mas também carregam tonalidades de nostalgia e bom-humor. Tal qual um historiador que monumentaliza o passado, *Fortaleza, meu amor!* atesta o interesse em perpetuar para aqueles que assistem ao filme uma determinada visão e recorte da história de Fortaleza. Jacques Le Goff afirmou que “[...] o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores”. (2004, p. 525).

A emergência no presente desta monumentalização é reforçada, ao passo em que a própria ideia de cinema promovida por Pedro Carlos Álvares é devedor da lógica prioritária do entretenimento, como ele mesmo afirmou em entrevista:

Eu acho que cinema além da informação, informação histórica, social e política, isso especialmente no documentário, ele tem a obrigação de ser atraente. Se a coisa é séria demais dificilmente o público consegue assistir até o final, mesmo que seja um curta. Então o que eu procuro fazer? Eu procuro colocar uma postura histórica, e em seguida eu começo a contar a história do Bode Ioiô, que a maioria das pessoas não conhece... Eu não, quem conta maravilhosamente é Juarez Leitão, a história do Zé Tatá, a história da formação dos bairros... (informação verbal)²³³.

Por trás desse discurso que consideramos a princípio irrefletido, existe uma vontade em realizar um tipo de documentário que organize informações de uma história da cidade, que tem por princípio básico ser informativo. Desta feita, consideramos importante o fato de ele se constituir a partir de conversas numa mesa de bar, deslocando os discursos explicativos do tradicional espaço de legitimação oficial da academia e adicionando uma camada de informalidade à narrativa.

O fato de *Raimundo dos Queijos* ter gerado inquietações suficientes para a produção de outro filme configura algo raro de acontecer. Curtas-metragens já possuem canais de exibições geralmente tão restritos, normalmente pautados pela lógica dos festivais e circuitos alternativos de circulação, que são poucos os filmes nesse formato capazes de gerar maior ressonância. E, por mais que *Fortaleza, meu amor!* tenha sido inicialmente uma resposta causada por um incômodo à obra de Victor Furtado, o fato é que os filmes ganharam vida própria e atenderam a interesses, expectativas e possibilidades de circulação igualmente díspares. A distribuição de *Fortaleza, meu amor!* ficou, num primeiro momento, mais restrita à circulação entre os próprios membros da confraria e clientes mais frequentes do Raimundo

²³³ Entrevista concedida ao programa televisivo *Identidade Cultural* em 2017.

dos queijos. Apenas cinco anos depois da sua realização, quando ele foi distribuído nas escolas públicas do município, ganharia mais visibilidade, segundo as palavras do próprio Pedro Carlos Álvares: “E como tem meu nome na capa, os diretores, as professoras [...] começaram a entrar no meu Facebook, nas redes sociais, e foram elogiar, comentar como foi a reação, que agora eles conheciam um pouco de Fortaleza, porque antes eles não conheciam nada”. (*Idem, ibidem*).

Raimundo dos Queijos foi exibido em várias mostras de cinema do país, sendo, especialmente nessa primeira fase da existência do Alumbramento, um dos curtas-metragens de maior circulação do grupo. Apenas no ano de 2011, foram pelo menos sete festivais importantes, os quais, em sua maioria, destacam-se pelo potencial de repercussão e reconhecimento do meio cinematográfico nacional: 14ª Mostra de Cinema de Tiradentes, 10ª Mostra do Filme Livre, 22º Festival Internacional de Curtas de São Paulo, 13º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, Curta Cinema – Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro, 11ª Goiânia Mostra Curtas e IV Janela Internacional de Cinema do Recife. Conforme sobredito, a primeira exibição pública ocorreu no próprio bar, numa sexta-feira à noite de casa lotada no dia 21 de Janeiro de 2011:

Filmamos entre junho e julho e finalizamos em dezembro. Achei que a primeira exibição dele deveria acontecer no próprio bar, para fechar o ciclo. Afinal, o filme envolve muita gente, o próprio Raimundo, gente da confraria. Queria que eles vissem o resultado em primeira mão. Dia 28, ele será exibido na Mostra de Cinema de Tiradentes, em Minas Gerais. Não sei mais que caminhos ele irá tomar depois disso. (RIOS, 2011).

A diferença entre os realizadores se encontra também nas suas intenções de como e onde enquadrar a cidade, estabelecendo um regime de visualidade bastante distinto. *Raimundo dos Queijos* procura lançar seu olhar para a multiplicidade de personagens que compõem aquele lugar. O diretor se coloca no filme para conhecer um pouco mais sobre a cidade, posiciona-se de uma forma na qual o objetivo principal da obra audiovisual seria entender qual o seu próprio lugar nesse processo de busca e (re)conhecimento. Se os lugares do Centro de Fortaleza já estavam totalmente institucionalizados e definidos na obra de Pedro Carlos, consideramos que Victor Furtado consegue subverter essa lógica ao adentrar no cotidiano de um pequeno recorte daquele lugar, levando surpresa e estranhamento ao que poderia parecer já posto e fixado.

Essas características também guardam consonância com o filme posterior assinado por Victor Furtado, *Meu amigo mineiro* (2012). Realizado juntamente com o

cineasta Gabriel Martins, o curta-metragem foi uma parceria entre o Alumbramento e a produtora mineira Filmes de Plástico²³⁴. Na obra, Gabriel Martins faz o personagem principal, que vem conhecer Fortaleza através de um convite feito por Victor Furtado. Chegando ao aeroporto, ele não consegue comunicação com o amigo, tendo em mãos apenas um cartão-postal e uma carta descrevendo alguns lugares da cidade. Delineia-se, a partir daí, mais um filme sobre andar pela cidade, observar e estranhar aquilo que não se conhece.

O encontro dos dois amigos não se estabelece plenamente. Munido apenas daquela carta que endereça alguns locais da cidade que Victor Furtado costuma frequentar, o seu amigo e realizador mineiro constrói alguns percursos a partir de caminhadas aparentemente intuitivas e descompromissadas: o parque, a praça, o karaokê, as ruas de grandes prédios. A construção ficcional da obra guarda ressonância com *Raimundo dos Queijos*, pois o acesso à cidade é realizado a partir da inserção daquele personagem, também guiando as impressões e sensações dos espectadores. Mais uma vez, o tema da amizade alavanca a narrativa, estando a cidade ressoando e fazendo um sentido especial para aquele visitante por conta das marcas afetivas que são impressas nas descrições do seu amigo.

Até o período de finalização dessa pesquisa Victor Furtado se encontra em fase de pré-produção do seu primeiro longa-metragem. Intitulado provisoriamente de *Crônica da última cidade*, ele continua tentando suscitar inquietações com relação aos deslocamentos dos sujeitos na cidade e fazendo interrogações acerca das suas múltiplas temporalidades vividas²³⁵. *Raimundo dos Queijos* inaugurou, portanto, uma linha de produção temática e de pensamento de realização presente de maneira constante na obra desse realizador. Como já vimos, questões também associadas diretamente às intenções observadas em outros filmes do Alumbramento realizados quase no mesmo período²³⁶, seja reverberando sugestões e

²³⁴ A Filmes de Plástico é uma produtora formada por realizadores da cidade de Contagem, Região Metropolitana de Belo Horizonte. Criada por André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurílio Martins e Thiago Macêdo Correia no ano de 2009, destacamos especialmente a realização dos curtas-metragens *Fantasma* (2010), de André Novais, *Dona Sônia pediu uma arma para seu vizinho Alcides* (2011), de Gabriel Martins, e *Quinze* (2014), de Maurílio Martins. O longa-metragem *Ela volta na quinta* (2015), de André Novais, é o filme de maior repercussão do grupo, tendo circulado em vários festivais nacionais e internacionais e entrado em circuito em salas de cinema comercial das principais capitais do país.

²³⁵ Em contato com o realizador, tivemos acesso ao roteiro preliminar do filme *Crônica de uma cidade*. Nele, um personagem que vive no interior se desloca até a capital de cavalo para renegociar uma dívida. No caminho acontecem encontros inusitados com alguns personagens e com a própria cidade de Fortaleza. As filmagens do primeiro longa-metragem de Victor Furtado ocorreram entre agosto e setembro de 2018.

²³⁶ Vimos, no capítulo anterior, como isso foi construído em trabalhos diversos do Alumbramento nos primeiros anos da sua existência, como *Perto demais*, *Cidade desterro* e *A amiga americana*. Se fôssemos estender o recorte temporal da pesquisa para trabalhos mais recentes, teríamos que mencionar os filmes assinados por Pedro Diógenes, especialmente *Retrato de uma paisagem*, *Filme Selvagem* e *Fort Aquário*.

encontros com a cidade, seja garantindo a elaboração de narrativas e demarcações físicas do traçado da mesma.

Vejam os casos dos filmes *O saco azul*, dirigido por Guto Parente, *Rua Governador Sampaio* e *Casa da vovó*, ambos realizados por Vitor de Melo. No primeiro, temos uma ficção que acompanha a rotina de um catador de lixo de Fortaleza. Nos planos iniciais da obra, vemos uma jovem empacotando objetos pessoais e lembranças de um antigo relacionamento amoroso em um saco de lixo azul. Após ser despejado, o referido saco com os pertences é recolhido por um catador. Esse é o personagem que acompanharemos a partir daí, cujo cotidiano é explicitado a partir de certo olhar distanciado, sugerindo uma reflexão acerca dos abismos que separam os modos de vida da urbanidade.

Casa da vovó é um documentário sobre a casa da avó do diretor e das pessoas que nela residem. Tendo a memória como grande força propulsora da narrativa, a cidade de Fortaleza é acessada através das muitas fotografias penduradas na parede e nos porta-retratos, no som do rádio e da televisão, nas imagens que vemos por cima dos muros daquela residência simples, localizada na comunidade do Poço da Draga da Praia de Iracema. *Rua Governador Sampaio* expõe a rotina de um dia qualquer numa das mais movimentadas ruas do centro da cidade de Fortaleza. Numa espécie de microcosmos da urbanidade, o curta-metragem está impregnado do tradicional ritmo acelerado de trabalho, também garantindo espaço para momentos de contemplação, banalidades e lazer.

Em todas essas obras, podemos apontar que algumas das suas camadas de significação emergem a partir do momento que os filmes não se preocupam em enquadrar totalmente os lugares. O interesse maior é a realização de experiências, trabalhando também com o entrecruzamento de tempos e potencialidades do anacronismo, seguindo a esteira das análises apontadas por Jacques Rancière e Giorgio Agambem. O primeiro repensa o conceito de anacronismo, já considerado o maior dos pecados que os historiadores poderiam desenvolver (FEBVRE, 2009), argumentando que a maneira em que o mesmo foi concebido serve para causar uma autoridade dos historiadores sobre o tempo, além de garantir verossimilhança, melhor amarrando seus textos em narrativas e enquadrando-os em contextos históricos.

Ao propor desconstruir essa categoria de anacronismo, ele assevera que a existência da História pressupõe mistura e entrecruzamento dos tempos, e que “[...] há História à medida que os homens não se ‘assemelham’ ao seu tempo, à medida que eles agem

em ruptura com o ‘seu’ tempo”. (RANCIÈRE, 2011, p. 47). Giorgio Agamben também considerou o anacronismo necessário para pensar o contemporâneo:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. [...]. A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (2009, p. 58-59).

Retomando *Raimundo dos Queijos* à luz dessas análises, consideramos que o filme de Victor Furtado afirma esse gesto contemporâneo. O anacronismo também faz parte da sua matéria-prima na medida em que absorve linhas de temporalidade variadas, seja nas suas escolhas narrativas ou nos caminhos estéticos realizados. Ao observá-las e fazê-las circular, a obra audiovisual assume o desejo de construção do presente, colocando seus lugares e personagens em constante potencial de invenção. Nessa tentativa em compreender as aproximações e distanciamentos com o tempo vivido, continuaremos desenvolvendo o próximo tópico. A dimensão produtiva do anacronismo seguirá na análise do filme coletivo *Praia do Futuro*, obra audiovisual que possui a cidade e o tempo em suas múltiplas tessituras como principais ingredientes e sustentação para as suas narrativas.

5.2 Praia do Futuro

5.2.1 *Soprando ventos*

“Ah, bem sei, estamos vivendo tempos inquietos e não faz mal que soprem ventos inquietantes sobre a terra desde que já sopram na alma dos homens.” (BRAGA, 1993).

Entre 2007 e 2008, os representantes do Alumbramento decidiram filmar a Praia do Futuro²³⁷. Um projeto coletivo, mas que teria premissas e motivações individuais. Os realizadores foram instigados a produzir um olhar sobre o referido lugar, podendo ser criado livremente trabalhos pessoais desenvolvidos a partir de qualquer formato de captação e obedecendo qualquer estilo de elaboração. Desde o início o projeto foi bastante aberto, ficando a critério de cada representante do grupo realizar o seu próprio filme, ou mesmo trabalhar em outros episódios compondo as suas equipes técnicas.

Naquela oportunidade também seriam convidados cineastas que não faziam parte do Alumbramento para contribuir com os seus olhares e impressões acerca da Praia do Futuro. No resultado final, temos um filme composto de quinze episódios e que possui a assinatura de dezoito pessoas, fora a participação de tantas outras que compuseram as equipes de realização. Conforme sobredito, a obra é desprovida de grandes regras, abrigando em sua escritura audiovisual pequenas ficções, performances, registros documentais, diários e filmes-cartas; apresentando naquele grande leque de impressões acerca do lugar mensagens otimistas, pessimistas, afetuosas ou distanciadas. Prevaecem os registros de memórias e a ambiguidade das imagens e sons, tanto para alguns que se relacionam profundamente com a Praia do Futuro como para aqueles que ali estiveram apenas de passagem.

Por conta desses elementos, consideramos que *Praia do Futuro* possui uma grande dimensão ensaística. Michel de Montaigne é considerado um dos precursores do gênero. Leitor contumaz e curioso de grande parte dos saberes da sua época, o humanista francês desenvolveu uma escrita desprovida de maiores regras nas suas publicações mais conhecidas, especialmente nos três volumes intitulados *Ensaio*. Ao se debruçar sobre si mesmo, Montaigne demonstrou grande curiosidade sobre o mundo exterior, diversidades e características sobre tudo aquilo que é humano: “Ele definirá seu livro como ‘um registro dos ensaios de minha vida’, [...] numa interrogação contínua; mas os ensaios de sua vida, extrapolando sua existência individual, concernem à vida dos outros, a qual ele não é capaz de separar da sua.” (STAROBINSKI, 2012, p. 53).

Transcorridos quase quatro séculos dos primeiros escritos de Montaigne, Theodor W. Adorno adotaria o ensaio como base fundamental desenvolvida em seu pensamento filosófico, apresentando na década de 1950 o texto *O ensaio como forma*. Localizando-o

²³⁷ Uma das mais conhecidas praias da cidade de Fortaleza. Para conhecer um pouco da formação e transformações enfrentadas pela Praia do Futuro nas últimas décadas, indicamos a tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará escrita por Maciel (2011).

como uma expressão capaz de apreender de forma privilegiada especificidades e singularidades de um objeto investigado, Adorno se perguntava por que o gênero ainda era alvo de tantos preconceitos e questionamentos pelas “corporações acadêmicas”:

O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas. [...] o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito. O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido. (ADORNO, 2003, p. 25-26).

Walter Benjamin seria uma das vítimas desse preconceito, ao ser praticamente excluído da academia por apresentar, em 1928, em sua tese de doutorado, uma ousada análise sobre o teatro barroco alemão (BENJAMIN, 2017). Considerado um dos maiores ensaístas do século XX, o pensador elegeu essa forma de escrita como um lugar que abriga o próprio movimento do livre pensamento, acolhendo fragmentos de ideias e ações, aberto às interrogações e associações. Acreditamos que a escrita benjaminiana adota a crônica ensaística para ajudar a pensar por imagens, quebrando as relações de causa e consequência temporais, fazendo explodir o *continuum* da História. (BENJAMIN, 1996)²³⁸.

Transpondo esse recurso para o audiovisual, localizamos o ensaio numa fronteira entre a objetividade e a subjetividade, entre o individual e o coletivo, entre a história e a memória. André Brasil, num texto intitulado *Ensaio de uma imagem só*, assim assevera acerca da liberdade proveniente dos ensaios audiovisuais:

Mais do que uma certeza acerca do mundo, o pensamento ensaístico nos leva a errar sobre o mundo. [...] indissociável da experiência subjetiva e sensível de seu autor, próximo à descontinuidade e à complexidade do mundo, o pensamento ensaístico é não apenas processual, mas também imersivo. [...] Texto de substância heterogênea, que se compõe, sim, de conceitos, mas também de imagens sonoras e visuais: vozes, sensações, impressões, intuições, afecções e metáforas, esta a matéria impura na qual está imerso o pensamento ensaístico e da qual não poderia purificar-se sem perder sua potência. Tudo isso nos permite deslocar o ensaio do âmbito onde se costuma situá-lo o texto filosófico ou literário para redefini-lo como um discurso propriamente audiovisual. (2006, p. 152-153).

²³⁸ Referimo-nos à expressão utilizada por Walter Benjamin em suas *Teses sobre o conceito da história*. Combatendo os historicistas e todos aqueles que narram os acontecimentos em cadeia, o filósofo fala da necessidade de explodir ou “saltar pelos ares o *continuum* da história”. Isso possibilitaria a formação de “uma humanidade redimida”, consciente das suas forças ao ser capaz de apropriar-se do seu passado e perceber a presença do tempo em suas vidas. (BENJAMIN, 1994, p. 222-232).

O Alumbramento criou *Praia do Futuro* guardando semelhanças com esse processo de realização. Os resultados alcançados também refletem isso. São muitas “praias do futuro” ali apresentadas, misto de imprecisão e deslocamento de significados que poderiam ser mais óbvios, encontrando-se quase sempre distante do consumo turístico e da diversão. Assim como em *Raimundo dos Queijos*, o título do filme poderia sugerir alguns indicativos de leituras. Mas *Praia do Futuro* acaba quase sempre deslocando os referenciais tradicionais, causando estranhamento e criando junto aos espectadores dúvidas e incertezas.

A primeira exibição pública de *Praia do futuro* ocorreu no Cine São Luiz, no dia 19 de julho de 2008 (Figura 21). O filme, realizado inteiramente com os recursos dos próprios realizadores, desta vez contou com um relativo aporte financeiro²³⁹. Nessa etapa, o Alumbramento fez um material de divulgação com arte gráfica e cartazes e promoveu o lançamento do filme de forma movimentada: além de utilizar o mais importante e imponente cinema de rua do estado para essa exibição, a sessão foi seguida de show na Praça do Ferreira contando com as bandas Mirela Hipster e Cidadão Instigado. Dois dias depois dessa estreia, ocorreu um debate no Alpendre²⁴⁰ que contou com a participação de todos os realizadores de *Praia do Futuro*, além dos críticos de cinema Francis Vogner dos Reis, da revista *Cinética*, Marcelo Ikeda, do blog *Cinecasulofilia*, e Ruy Gardnier²⁴¹, da revista *Contracampo*.

²³⁹ Segundo o cartaz oficial de divulgação do filme (Figura 21), os patrocinadores e apoios foram bem variados. Em conversas informais com os realizadores do filme, descobrimos que o recurso financeiro mais importante para que o lançamento do filme ocorresse dessa forma foi do Banco do Nordeste.

²⁴⁰ Na reta final da escrita da nossa pesquisa, conseguimos ter acesso a uma fita Mini DV com o registro daquele debate. O material, com uma hora de duração, foi gravado numa pequena câmera por Pedro Diógenes, cineasta que na época ainda não fazia parte do Alumbramento. A fita esteve nessa última década guardada no acervo pessoal de Ythallo Rodrigues, que, gentilmente, nos concedeu o material. Alguns depoimentos presentes nesse debate serão utilizados mais adiante. Destacamos aqui também certa dificuldade que tivemos em acessar aquelas imagens num curto espaço de tempo, dada a escassez atualmente existentes de equipamentos de conversão de fitas magnéticas no formato MiniDV para outros tipos de mídias digitais.

²⁴¹ Ruy Gardnier acabou não comparecendo no dia do debate. Ele foi um dos principais representantes da *Contracampo*, já comentado veículo de comunicação audiovisual *online*, importante aglutinador de um pensamento crítico de cinema no Brasil durante a primeira década do século XXI. Ele não conseguiu chegar a tempo para o lançamento e debate de *Praia do Futuro*. Chegaria no dia seguinte, na terça-feira, para ministrar a disciplina de “Cinema Contemporâneo” na Escola de Audiovisual de Fortaleza, além de um curso livre sobre crítica de filmes na Vila das Artes.

Figura 21 - cartaz oficial de divulgação do lançamento do filme com a programação do evento



Lançamento e suporte de divulgação foram similares ao que aconteceu no ano anterior com o filme *Sábado à noite*. A diferença é que desta vez o Alumbramento conseguiu apoio institucional e melhor aporte financeiro, especialmente para bancar a estrutura dos shows que aconteceram na Praça do Ferreira e o debate com a presença dos convidados de outros estados no Alpendre. Outra semelhança foi a polêmica recepção do filme, recebido negativamente, de forma geral, sobretudo pela maior parte do público que esteve presente naquela noite no Cine São Luiz. Parte da plateia, de aproximadamente mil pessoas, retirou-se antes do filme terminar e, ao final da sessão, um grito de “vão aprender a fazer cinema” ressoou na sala: “[...] era um surfista que ficou sabendo do filme e foi lá assistir, depois a gente conversou um pouco”, contou Frederico Benevides. Já Ricardo Pretti nos concedeu o seguinte relato:

Nessa época de lançamento do *Praia do Futuro* eu tava dando aula pelo Pontos de Corte, que eram cursos de formação de exibidores que atuavam principalmente na periferia de Fortaleza, mas em todas as regionais também. Aí eu estava acho que no Bom Jardim e tinham alguns alunos que não sabiam que eu era envolvido com *Praia do Futuro*. Eles viram o filme e falaram abertamente comigo. Tiveram uns dois ou três que falaram comigo com uma certa ênfase dizendo que aquilo ali não era a Praia do Futuro. E teve um cara especificamente que falou uma coisa, que eu achei muito

reveladora, e disse assim: “vem esses estrangeiros aqui filmar a Praia do Futuro”. E eu perguntei: ‘Por que vocês acham que são estrangeiros?’ Até tinham ‘estrangeiros’, né? Mas a grande maioria era de pessoas que nasceram em Fortaleza. De fora do Ceará mesmo, só tinha eu, o Luiz e o Felipe Bragança. (informação verbal).²⁴²

O estranhamento que o filme causou em parte desse público se relaciona com uma sensação de não-pertencimento e não-reconhecimento, algo similar ao que ocorreu na primeira exibição de *Raimundo dos Queijos*. Os alunos de Ricardo Pretti que afirmavam que vinham da Praia do Futuro e conheciam bem o lugar, rechaçando o resultado filme desenvolvido pelos “estrangeiros”, poderiam até reconhecer a praia, mas não se identificaram com o que viram, não gostaram do viés propositivo que foi dado para uma região da cidade que já estava devidamente codificada pelas suas vivências e formas de sociabilidades construídas.

A dificuldade do alcance dos filmes em pessoas consideradas “não iniciadas” aos artifícios de construção dos processos audiovisuais é algo recorrente. Esse divórcio de fato existente já conheceu vários outros episódios semelhantes ao longo da história do cinema e de qualquer outra linguagem artística. Longe de querer enveredar nossa discussão por essa seara, o que consideramos pertinente considerar nesse episódio é o arrojo e o ânimo dos “alumbrados” em promover esse tipo de lançamento, num filme que notadamente já teria de antemão muitas restrições de audiência. Se o poder de comunicabilidade mais imediato da obra com algumas pessoas foi de repulsa e negação, consideramos extremamente salutar o fato de existir eventos como esses, que demonstram um interesse pela alteridade.

Além disso, os lançamentos que tiveram *Praia do Futuro* e *Sábado à noite* deslocam temporariamente os filmes daquele circuito de consagração e reconhecimento que é desejado em torno dos festivais nacionais e internacionais²⁴³. A circulação das obras pode desenvolver uma maior possibilidade de diálogo com um público que não faz parte daquele universo restrito, especialmente em exibições como estas que ocorreram no Cine São Luiz, uma grande sala de cinema de rua do Centro da cidade, lugar onde orbitam públicos de interesses diversos e de variadas matizes.

²⁴² Entrevista realizada com Ricardo Pretti em 2016.

²⁴³ O último longa-metragem realizado pelo Alumbramento, intitulado *O último trago* (2016), também teve uma sessão pública de lançamento no Cine São Luiz. Em outubro de 2016, a produtora organizou a segunda exibição do filme no país. O lançamento foi no Festival de Brasília, onde o filme receberia três prêmios na edição daquele ano (fotografia, montagem e atriz coadjuvante). Após a exibição em Fortaleza, aconteceu um show no saguão do Cine Teatro reunindo os músicos Vitor Colares, Elisa Porto, Rodger Rogério e Daniel Medina, assim como uma festa na Praça dos Leões, no bar Lions, com a presença dos djs Kennya Mendes e Nego Célio.

Ainda no que diz respeito a esse lançamento, nos parece que um filme como *Praia do Futuro* também representa um desvio à própria disponibilidade dos espectadores em consumi-lo num espaço de cinema. Essa afirmação parte do princípio de que, em quase todas as críticas que nos deparamos com relação ao filme, seus episódios estão associados ao experimentalismo, intervenções imagéticas da videoarte, pesquisa de linguagem, diálogo com a arte contemporânea, características que mais comumente são associadas aos trabalhos de instalações. Consideramos que isso também reverbera na expectativa sobre aquilo que se espera encontrar numa sala de cinema. Os espectadores que foram assistir *Praia do Futuro* “desavisados” daqueles atributos se permitiram ingressar naquele processo de imersão e estranhamento que o filme propõe? Reformulando a questão: em que medida a recepção do público de cinema está relacionado com essa disponibilidade de atenção e de tempo dispensado para obras audiovisuais que fogem dos padrões habituais narrativos e que são mais abertas ao experimentalismo?²⁴⁴

Os críticos que estiveram presentes no debate ocorrido no Alpendre analisaram positivamente o filme coletivo. Marcelo Ikeda tentou mapear as principais características de uma nova geração. Nas ideias sintetizadas em seu texto intitulado *Praia do futuro: cinema do futuro, ilha do presente*, ele afirmaria que

A partir desse diálogo com o cinema contemporâneo, o cinema do futuro se traduz em um cinema do presente. Uma espécie de ilha, isolada geográfica e politicamente, onde surgiu veio fértil para que uma geração pudesse se expressar. Mas como é possível que uma ideia de liberdade possa se manifestar em um grupo a não ser pela possibilidade da diferença, pela manifestação das suas singularidades? Por isso, nada mais coerente que um filme de episódios, cuja fragmentação é o retrato da multiplicidade de olhares e de influências distintas. Mas por trás dessa fragmentação, é possível identificar uma certa identidade na diferença, que se estabelece através de um processo de diálogo e de troca: não é à toa que o diretor de um dos episódios apareça como montador de outro, e assim sucessivamente, de forma que as equipes todas se revelem uma só. (IKEDA, 2008).

Praia do Futuro é, para Marcelo Ikeda²⁴⁵, a representação de um cinema possível, onde a entrega e a disponibilidade dos representantes do Alumbramento ajudam a pensar os

²⁴⁴ Essa relação entre espaço de cinema e espaço instalativo será debatido no próximo tópico deste capítulo, quando analisaremos o *Livro Livre*, projeto do Alumbramento pensado também para ser uma instalação.

²⁴⁵ Consideramos válido apresentar o lugar de fala do referido crítico e pesquisador, bem como suas relações estabelecidas com Fortaleza e com o cinema do Alumbramento. Em 2008, Marcelo Ikeda morava no Rio de Janeiro e ocupava o cargo de servidor da Agência de Cinema da Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultura do Governo Federal (ANCINE). Pouco antes esteve em Fortaleza para ministrar cursos de curta duração no Centro Cultural Dragão do Mar e na Escola de Audiovisual de Fortaleza. Como realizador, a sua produção é formada especialmente por registros pessoais e filmes-diários. Na área da crítica cinematográfica,

desafios postos pelo presente, apontando as possibilidades de construção de outro futuro para o cinema. Também é central em sua análise a existência desse grupo de realizadores que se estrutura na “cidade-ilha”, chegando mesmo a se desenvolver uma nova geração cinematográfica. Esse é um movimento que está associado a uma ordem muito mais ampla. Pensando numa escala global, a já consagrada expressão “cinema contemporâneo” insere em seu conjunto de características as novas formas de produção e circulação das imagens e sons, sendo na formação e atuação dos grupos de realização que se agregam algumas novidades: quebra de hierarquias nas etapas de elaboração de uma obra, revezamento da equipe nas funções técnicas de realização, diálogo cada vez mais estreito do cinema com outras linguagens artísticas.

Nesse sentido, o conceito de “cinema de grupo” se potencializa cada vez mais, sendo comum a utilização da expressão “coletivos cinematográficos” para sintetizar as características acima elencadas. A representatividade e os usos do conceito de “coletivo” nos últimos anos se desenvolvem em várias áreas, tanto que, por vezes, percebermos a própria banalização na utilização do termo — considerado como algo já dado e inerente à nossa época, recorrente nos discursos dos artistas, textos da crítica especializada, debates de festivais de cinema e trabalhos acadêmicos. Esse é um dos motivos que nos levou a utilizar essa expressão em nosso trabalho. Consideramos que o termo “coletivo” está em sintonia com a produção cultural do tempo presente, nos instigando a problematizá-la e a refletir sobre a sua condição de aplicabilidade. Sua pertinência pode estar contida tanto nas respostas de operacionalidade e conexões que ela nos proporciona quanto na sua própria fragilidade, dentro da lógica de uma expressão ampla, capaz de apontar em várias direções²⁴⁶.

alimenta seu blog *Cinecasulofilia*, regularmente, desde 2004, e foi um dos principais criadores da Mostra do Filme Livre, festival de cinema que se propõe a apresentar trabalhos cinematográficos nacionais dos mais diversos, de qualquer formato e qualquer ano de produção, um pouco mais desprendidos de uma lógica mercadológica. Marcelo Ikeda enxergou em Fortaleza a constituição de uma das cenas mais inventivas da recente produção cinematográfica nacional, o que acabou contribuindo na sua mudança para a cidade em 2011, quando ingressou no corpo docente do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará, que então começava a se estruturar. Naquele ano, Marcelo Ikeda realizou uma espécie de *making of* de *Os monstros*, originando, posteriormente um trabalho bastante íntimo e pessoal do realizador: o longa-metragem *Entre mim e eles* (2013). Em outro texto, elaborado originalmente para o catálogo do Festival Curta Cinema, ele assim relatou a nova cena realizada no audiovisual cearense: “[...] É nesse cenário que desponta o mais interessante movimento audiovisual do cinema brasileiro de hoje: o Alumbramento, que sintetiza toda a efervescência da cena audiovisual em Fortaleza, além de um conjunto de outros realizadores que, embora não diretamente ligados ao Alumbramento, gravitam em torno dessa influência agregadora e se reúnem para sorver doses fartas da cachaça Mangureira e um arroz de arraia no bar do Arlindo”. (IKEDA *apud* FRANCO JÚNIOR, 2009, p. 108).

²⁴⁶ Acerca dessa amplitude que o conceito de coletivos artísticos tem adquirido nos últimos anos, lembramos um provocativo texto de Bruno Latour no qual ele justifica o porquê de ter resolvido trabalhar com a concepção de “grupo” em seus estudos de antropologia urbana: “O vocábulo ‘grupo’ é tão vazio que não explicita nem o

A materialidade de um coletivo se encontra na capacidade conectiva dos seus pares, sua forma de atuação mais flexível e desburocratizada, distanciando-se da rigidez imposta pelo cinema industrial. A quebra das hierarquias e o sentimento colaborativo das realizações acabam resultando em produções como *Praia do Futuro*, exemplar fílmico construído para pensar as possibilidades de produção de um grupo que mantém a sua unidade na própria diferença dos seus representantes²⁴⁷. É, portanto, toda uma rede de sociabilidades envolvendo formação, produção e recepção cinematográficas na atuação e no poder de alcance desses coletivos.

Essa discussão reafirma nosso gesto de pensar o cinema enquanto “prática social” (BURCH, 1992; TURNER, 1997). Assim, buscamos entender a existência e a atuação do Alumbramento a partir de uma amálgama de iniciativas, criação de espaços e composição de ações empreendidas no âmbito da cultura cinematográfica na cidade de Fortaleza. Philippe Bradfer, analisando grupos de intelectuais franceses, desenvolveu o conceito de “prática social” a partir da formação das chamadas redes, ou estruturas de sociabilidades: “Na medida em que permitem a realização da assimilação a um grupo, essas estruturas de sociabilidade constituem-se num local privilegiado de identificação [...] da transmissão e da elaboração de uma autêntica cultura política de grupo”. (BRADFER apud SIMONARD, 2006, p. 20).

Ao analisar a formação da geração do Cinema Novo dentro da história da cinematografia brasileira, Pedro Simonard utiliza esse conceito trazido por Bradfer. Pensamos a formação e a atuação do Alumbramento de forma similar. As estruturas de sociabilidade reforçam a importância dos espaços de formação, produção e recepção artística da cidade de Fortaleza, instituições que potencializaram as conversas, debates e troca de informações, além do estreito diálogo estabelecido com outros grupos de produção artística da cidade. Um grupo se forja nessas possibilidades de assimilação, construídas num entrecruzamento de informações e convergência de interesses.

Vejamos o exemplo da relação do Alumbramento com a música, especialmente a partir das bandas que tocaram no lançamento de *Praia do Futuro*: Mirella Hipster e Cidadão Instigado. Mirella Hipster foi um grupo existente em Fortaleza entre 2007 e 2009, composto

tamanho nem o conteúdo. Poderia ser aplicado a um planeta ou a um indivíduo; à Microsoft e à minha família; a plantas e babuínos. Foi por isso que o escolhi”. (1992, p. 52).

²⁴⁷ Na esteira dessa discussão, relembramos a já referenciada expressão Novíssimo Cinema Brasileiro e o conceito desenvolvido por César Migliorin, “cinema pós-industrial” (2011). Marcelo Ikeda trabalhou mais com a expressão “cinema de garagem” (2012, 2014), desenvolvida nas mostras e parcerias com Dellani Lima. Guardadas as devidas particularidades que os termos procuram abarcar, existe, de forma premente, a importância dos coletivos nesse processo.

pelos cineastas e representantes do Alumbramento Luiz Pretti (baixo e sax de madeira) e Ricardo Pretti (guitarra)²⁴⁸, em parceria com Eduardo Escarpinelli (bateria) e Uirá dos Reis (guitarra e computador). A livre improvisação do grupo utiliza sintetizadores e efeitos eletrônicos para distorcer a própria estrutura do som, contando muitas vezes, nas suas apresentações, com projeções, *samples* com falas variadas e trechos de poesias. O grupo realizou suas apresentações pontuadas em apropriações de certa música experimental, com inspirações que vão de John Cage a Ikuê Mori, de Yoko Ono a Sonic Youth, do *jazz* à música *noise* de uma forma geral. No único EP lançado pelo grupo²⁴⁹, uma das faixas se chama *Praia do Futuro* — composição especialmente elaborada para o dia da apresentação realizada no dia do seu lançamento.

Mirella Hipster também assinaria a trilha de alguns curtas-metragens e outros trabalhos de artes visuais e propostas de intervenções urbanas. Dois exemplos: a artista Milena Travassos realizou a exposição *Sala de Jejum* (Figura 22), obra composta por espaços instalativos que ficaria em cartaz no Alpendre e no Sobrado José Lourenço. O grupo seria responsável pela composição da parte das sonoridades inseridas na ambientação desses lugares, geralmente acompanhadas de projeções que compuseram os espaços imersivos de visitação. Uma das apresentações de Mirella Hipster ocorreu dentro do projeto “Lotes Vagos”, capitaneado pelo artista mineiro Breno Silva, realizado em Fortaleza ao longo de março de 2008. Tratou-se de uma proposta de ocupações de terrenos vagos que deveriam ser apoderados de qualquer maneira pelos artistas da cidade. Na ocasião, a banda tocou durante oito horas seguidas dentro de um terreno em obras (Figura 22). A proposta desta duração escolhida ocorreu por conta do tempo médio de trabalho diário de um operário da construção civil. Fica clara a intenção de Mirella Hipster de buscar o contato direto com lugares variados da cidade, tanto no que diz respeito a provocações reflexivas quanto na ampliação do diálogo com outras linguagens artísticas.

²⁴⁸ Lembramos que no filme *Os monstros* Luiz e Ricardo Pretti interpretam personagens de dois irmãos músicos desiludidos com a pouca audiência e interesse das pessoas pelas suas composições. Apesar de a música não ser a ocupação mais importante dos dois cineastas, ela sempre esteve presente em suas vidas e em seus filmes.

²⁴⁹ Link do único EP lançado por *Mirella Hipster*: <https://suburbanaco.bandcamp.com/album/1-ep>. Indicamos também um vídeo da primeira apresentação pública da banda, dentro do “Projeto Palco”, realizado no Mercado dos Pinhões de Fortaleza no dia 5 de dezembro de 2007. Disponível em: <<https://vimeo.com/63275688>>. Acesso em: 25 jul. 2018.

Figura 22 - Trabalho de videoinstalação *Sonata*, de Milena Travassos, dentro da exposição *Sala de Jejum* (esquerda), e o quarteto musical Mirella Hipster tocando num terreno em obras



Fonte: Travassos (2018); Blog Mirella Hipster (2008).

A banda Cidadão Instigado também possui uma relação de amizade e estreita parceria com o Alumbramento, e alguns filmes realizados pelo coletivo contam com músicas elaboradas pelo grupo. No caso do curta-metragem *Supermemórias* (2010), de Danilo Carvalho²⁵⁰, o líder da banda Fernando Catatau desenvolveu uma composição original especialmente para o filme, a música “Lembranças de você”, tocada no final da obra²⁵¹. Ivo Lopes Araújo realizou o registro audiovisual de alguns shows do grupo, além de dirigir o *clip* da música “Contando estrelas”²⁵², uma das composições mais conhecidas do Cidadão Instigado. Em *Praia do Futuro*, no episódio “Onde o tempo se perdeu”, dirigido pelo próprio Ivo Lopes, vemos Fernando Catatau tocando guitarra na praia num fim de tarde. Esse registro solitário, além do título do episódio, e a carga melancólica representada naquela contemplação dos acordes da guitarra distorcida carregam todo um peso de significações para a leitura fílmica.

Retomando os debates realizados pela crítica a partir do lançamento de *Praia do Futuro* em Fortaleza, em seu texto escrito para a *Cinética*, intitulado “Quinze Visões do Fim do Mundo: Praia do Futuro – Um Filme em Episódios”, Francis Vogner dos Reis afirmou que

²⁵⁰ Danilo Carvalho também é músico e foi um dos integrantes da banda Cidadão Instigado na sua composição original, em 1996. No cinema, passou a trabalhar como técnico de captação em som direto, participando do coletivo Alumbramento nesses primeiros anos de formação do grupo. Posteriormente, afastou-se e foi morar em Parnaíba (PI), onde continuou sendo um importante colaborador de alguns filmes do Alumbramento, além de participar de produções diversas no cinema realizado no estado do Ceará.

²⁵¹ Disponível em: <<http://www.alumbramento.com.br/filmes.php?p=curtas/SUPERMEMRIAS.html>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

²⁵² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N0qpW2wqqgs&nohtml5=False>>. Acesso em: 06 abr. 2018.

o filme “[...] não se furta a ver e falar do presente de uma outra perspectiva, apontando para um fim e uma destruição no passado (*Banho de Sol para Dinossauros*, de Felipe Bragança) ou uma narração regressiva vinda de um futuro devastado (*Valores Imaginários*, de Ricardo Pretti)”. O destaque dado pelo crítico a esse entrecruzamento de linhas de temporalidades é exponenciado na passagem: “A pauta do dia é o fim do mundo. [...]. Esse é o tema e o espírito do filme, nem sempre de modo explícito, nem sempre como preocupação central, mas de maneira geral, é um sentimento de mundo”. (REIS *apud* CINÉTICA, 2008).

Percebemos, até aqui, o quanto o filme é associado às discussões sobre o tempo. Decerto que a lembrança é inevitável por conta da própria alcunha da praia, sendo os realizadores desafiados a propor e criar associações em imagens e sons para representar essa parte da costa litorânea de Fortaleza, que já carrega inúmeros significados de temporalidade em sua designação mais óbvia. Mas em que medida isso se relaciona com a cidade? E como um ensaio fílmico que fala do tempo realizado por um coletivo de artistas nos faz pensar sobre o que somos e sobre nossas condições de existência? No próximo tópico aprofundaremos essas questões privilegiando a análise fílmica da obra e sua estrutura interna de montagem.

5.2.2. *De volta para a praia do futuro*

“– ‘Pra onde vai agora, Doutor? De volta pro futuro?’

– ‘Não, eu já estive lá.’” (Diálogo final de Doutor Brown e Marty McFly em *De volta para o futuro 3*, 1990).

No debate ocorrido no Alpendre em 2008, dois dias após o lançamento de *Praia do Futuro* no Cine São Luiz, Ivo Lopes Araújo foi o responsável por apresentar as motivações e ideias ligadas ao projeto do longa-metragem. Iniciando as conversas que reuniram dezenas de pessoas naquela noite de segunda-feira em Fortaleza, ele assim resumiu algumas questões fundamentais da montagem da obra:

A gente já tinha mais ou menos o número de filmes fechados e começou a se encontrar para ver como eles iam funcionar como longa. Resolvemos não separar o filme por cartelas e ao contrário disso tentar fazer com que eles dialogassem e encontrar uma ordem para que esse diálogo acontecesse de uma forma fluida ou não, mas tendo ali uma certa intenção. Foi conversando muito, né? Foram testadas várias ordens depois que os filmes estavam prontos. Alguns filmes foram feitos depois dos primeiros testes, e era para ter aparecido mais filme ainda... A sessão que teve no São Luiz a gente tinha visto aquele corte, aquela montagem naquela ordem, só uma vez. Então foi a segunda vez que a gente viu o filme naquela ordem. Acho que a coisa mais legal do *Praia do Futuro* foram essas discussões que a gente teve para conversar sobre os filmes, a gente conversou muito sobre os filmes separados, cada um dos episódios a gente conversava dizendo o que gostava e o que não gostava. E eram sempre dez, treze pessoas... Quinze! Sei lá... Mas era sempre muito rica a discussão. E os debates da ordem dos filmes foi muito bacana também. A gente optou que o *Praia do Futuro* se transformasse num projeto de longa mesmo, ao invés de mandar os filmes separados para festivais de curtas. A gente resolveu segurar essa onda de fazer um longa e apostar nessa ideia em fazer um filme em episódios. (informação verbal).²⁵³

Praia do Futuro teve várias propostas de montagem para esses episódios. O processo dessas escolhas foi relativamente demorado. Inicialmente, num período de aproximadamente seis meses, a maioria dos dezoito realizadores desenvolveu seus curtas debatendo suas apostas e intenções dentro do coletivo. Conforme explicitado por Ivo Lopes, a cada novo episódio finalizado, uma exibição ocorria na sede do Alumbramento. Depois de fechado o prazo acordado para a realização e montagem dos filmes individuais, outras sessões foram realizadas para que a maioria do grupo pudesse dar a sua opinião de uma possível ordem de apresentação dos episódios. Muitos caminhos foram tentados e percursos abandonados. Segundo conversas informais e trechos do debate realizado no lançamento do filme, opiniões divergiram especialmente nessa fase final de montagem da obra.

Frederico Benevides, autor do episódio intitulado “P.F.”, realizado em parceria com Fernanda Porto, sintetizou esse momento da seguinte forma: “O filme sempre foi pensado no plural e no errôneo. Foi um aprender a tolerar e aprender com as diferenças” (BENEVIDES *apud* CINE ESQUEMA NOVO, 2009)²⁵⁴. Themis Memória, diretora do episódio “A linha da pipa”, também comentou as discordâncias existentes dentro do coletivo durante esse processo de montagem:

²⁵³ Fala de Ivo Lopes Araújo no debate ocorrido no Alpendre no dia 21 de julho de 2008 durante o lançamento do filme *Praia do Futuro*.

²⁵⁴ Esse depoimento não ocorreu no dia do debate do seu lançamento em Fortaleza. Foi concedido pouco mais de um ano depois durante a realização do Cine Esquema Novo, em Porto Alegre. A reportagem intitulada “Passados cruzados, filme coletivo: *La Sombra del Caminante* e *Praia do Futuro*” foi publicada em 23 de outubro de 2009 e conta com depoimentos de Frederico Benevides e Guto Parente sobre *Praia do Futuro*.

A gente ter visto de várias maneiras e ter se contagiado por um determinado episódio e achar de que forma ele pode trazer um próximo e ele existir como um todo. Ter esse filme de várias maneiras, que ele nunca se fecha, e que nunca vai se fechar também a questão do gosto. O filme nunca vai ser gostado... Rrsrs... Não tem como ter a estratégia de um filme fechado em si e também não existe um coletivo que não se propõe a ter conflitos. Sempre foram vários conflitos nessa história, você sempre se contagiava, mas vinha logo depois o conflito. Não existe essa história de criar uma Alumbramento Produções e todo mundo estar em sintonia. Não, a gente se abriu e encontrou maneiras de colocar esses conflitos dentro do filme. Não é um filme aprovado nem por nós! Rrsrs... A gente se contagia de várias formas e de maneira caótica. (informação verbal).²⁵⁵

Frederico Benevides se refere ao processo como “plural e errôneo”, enquanto Themis Memória falou em discordâncias e contágios que aconteciam ao mesmo tempo, mas de maneira “caótica”. Essas falas, somadas aos comentários de Ivo Lopes, por um lado reforçam características observadas na construção da escrita audiovisual ensaística²⁵⁶, e por outro expressam uma metodologia de criação artística muito peculiar do Alumbramento no que concerne à realização de *Praia do Futuro*. O processo difere de maneira substancial de outros filmes coletivos desenvolvidos no país.

Obras audiovisuais assinadas por vários diretores não são nenhuma novidade na história do cinema. Se nos detivermos especificamente na cinematografia brasileira, veremos que a maior recorrência encontrada são filmes que reúnem episódios que envolvem alguma aproximação temática. O já comentado clássico do início do Cinema Novo, *Cinco vezes favela* (1962)²⁵⁷, é uma expressão mais acabada desse processo, assim como vários outros filmes em episódios realizados especialmente por vertentes do cinema marginal²⁵⁸ e pornochanchadas²⁵⁹. Apenas mais recentemente, especialmente com *Estrada para Ythaca* e *Os monstros*, do Alumbramento, *Conceição – Autor Bom É Autor Morto* (2007)²⁶⁰ e *Estado*

²⁵⁵ Fala de Themis Memória no debate ocorrido no Alpendre, no dia 21 de julho de 2008, durante o lançamento do filme *Praia do Futuro*.

²⁵⁶ Com essa afirmação não estamos querendo associar o ensaio fílmico a processos caóticos e errôneos, mas apenas ressaltar a liberdade de experimentação desenvolvida nesse processo.

²⁵⁷ Em 2010, o cineasta Cacá Diegues produziu uma espécie de continuação, intitulada *5x Favela – agora por nós mesmos*. A direção dos novos episódios ficou a cargo dos próprios moradores das favelas.

²⁵⁸ Destacamos os filmes *Trilogia do terror* (1968), com três episódios dirigidos por José Mojica Marins, Luís Sérgio Person e Ozualdo Candeias, e *América do sexo* (1969), com quatro episódios dirigidos por Flávio Moreira da Costa, Leon Hirszman, Luiz Rosenberg Filho e Rubens Maia.

²⁵⁹ São vários os exemplos de pornochanchadas e filmes eróticos realizados no formato de episódios durante as décadas de 1970 e 1980. Destacamos *Os mansos* (1973), dirigido por Braz Chediak, Pedro Carlos Rovai e Aurélio Teixeira; *A noite das taras* (1980) e *Aqui, tarados!* (1981), ambos com episódios de David Cardoso, Ody Fraga e John Doo, e *As safadas* (1982), de Carlos Reichenbach, Inácio Araújo e Antônio Meliande.

²⁶⁰ Filme produzido pelo Curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense, é dirigido por André Sampaio, Cynthia Sims, Daniel Caetano, Guilherme Sarmiento e Samantha Ribeiro: “Num bar, aspirantes a cineastas discutem suas ideias para possíveis filmes. Desse ‘brainstorming’ vão surgindo cenas que tomam a tela sem aviso prévio, materializando os argumentos expostos. [...] Corpo estranho na atual produção brasileira, ‘Conceição – Autor Bom É Autor Morto’ a um só tempo celebra e questiona o cinema.” (COUTO, 2007).

de sítio (2011)²⁶¹ é que observamos obras audiovisuais de longa-metragem em que, no mínimo, quatro cineastas assinam a realização da direção coletivamente, em obras que não utilizam a tradicional divisão por episódios.

O filme brasileiro que guarda mais ressonância com *Praia do Futuro* é *Desassossego – o filme das maravilhas* (2011). Trabalho audiovisual coletivo coordenado pelos cineastas Felipe Bragança e Marina Meliande, conta com dez fragmentos e a participação de 14 realizadores vindos de quatro estados do país: Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Ceará. A obra encerra a trilogia intitulada *Coração no fogo*²⁶², que procurou abordar certo imaginário da juventude e do cinema contemporâneo. *Desassossego* parte da premissa de uma carta escrita por Felipe Bragança inspirada num bilhete real de uma adolescente encontrado por ele em um apartamento abandonado do Rio de Janeiro. A carta foi endereçada para os 14 realizadores²⁶³, os quais deveriam respondê-la na forma de fragmentos audiovisuais.

Os pequenos segmentos que compõem *Desassossego* possuem linguagens, estilos narrativos e formatos de captação muito variados. Fazendo uma costura entre eles, vemos, em algumas oportunidades, encenações e leituras de trechos da própria carta, além de uma preocupação com o trabalho de som que visa, sobretudo, criar maior unidade entre aqueles blocos heterogêneos. Ivo Lopes Araújo foi o representante do Alumbramento convidado para dirigir um dos fragmentos, que ele intitulou “Muitos podem viver sem água, mas ninguém vive sem amor”²⁶⁴. Realizado com negativos vencidos em 16mm, ele demarca aqui algumas das características que mais parecem interessar em sua cinematografia: o trabalho com as possibilidades de sensorialidade e processos de imersão, composições nos usos da luz, cores, sombras e texturas, circunstâncias variadas de experimentações.

Assim como em *Praia do Futuro*, não existe em *Desassossego* nenhuma cartela indicando transição, e os espectadores não conseguem identificar ao certo quando começa e

²⁶¹ Assinado pelos realizadores de Minas Gerais, André Novais, Gabriel Martins, Flávio C. Von Sperling, João Toledo, Leo Amaral, Leo Pyrata, Maurílio Martins, Samuel Marotta. O grupo de atores-realizadores assim descreveu a sinopse do filme: “Diante da iminência do fim do mundo, um grupo de amigos segue para um sítio nos arredores da cidade, com a intenção de passar juntos os seus últimos momentos”. (FILMOW, 2011).

²⁶² Trilogia dirigida por Felipe Bragança e Marina Meliande, representantes da produtora carioca Duas Mariola. O primeiro filme que compõe a trilogia é *A fuga da mulher gorila* (2009), seguido de *A alegria* (2010). Os três filmes tiveram uma boa repercussão nos festivais internacionais, sendo exibidos em Locarno, Roterdã e Cannes, dentre outros.

²⁶³ Os realizadores são: Helvécio Marins Jr, Clarissa Campolina, Carolina Durão, Andrea Capella, Ivo Lopes Araújo, Marco Dutra, Juliana Rojas, Marina Meliande, Caetano Gotardo, Raphael Mesquita, Leonardo Levis, Gustavo Bragança, Felipe Bragança, Karim Aïnouz.

²⁶⁴ Os títulos dos fragmentos e a composição da equipe técnica de cada um deles são revelados apenas nas cartelas finais dos créditos do filme. *Praia do Futuro* possui a mesma estrutura de funcionamento.

termina cada fragmento. Ao acompanhar nas telas o resultado final de projetos como esses, somos levados, inevitavelmente, a perceber os momentos que mais destoam e aqueles que garantem maior unidade, saltando aos olhos tanto as potências de construção quanto às dissonâncias existentes. Como bem afirmou Themis Memória naquela experiência vivida, “não é um filme aprovado nem por nós”, o que torna o trabalho de montagem dos episódios um desafio custoso e, no caso específico de *Praia do Futuro*, aberto, incompleto e com possibilidades de reposicionamento.

Além da primeira apresentação no Cine São Luiz em Julho de 2008, as principais exposições públicas de *Praia do Futuro* foram: a primeira edição do Festival Janela Internacional de Cinema do Recife, em Novembro de 2008; VII Mostra do Filme Livre no Rio de Janeiro, em abril de 2009; V Cine Esquema Novo de Porto Alegre, em outubro do mesmo ano; mostra retrospectiva de filmes do Alumbramento no SESC *Palladium* de Belo Horizonte em junho de 2012; Mostra Alumbramento em Fortaleza, ocorrida no Centro Cultural Dragão do Mar em dezembro de 2014; e Mostra Alumbramento no Rio de Janeiro, realizada na Caixa Cultural em setembro de 2016. Nessas sete exposições, identificamos pelo menos duas ou três montagens diferentes²⁶⁵.

Inicialmente, o episódio “Onde o tempo se perdeu” foi escolhido para fechar o filme, sendo, dessa maneira, projetado na primeira apresentação pública de *Praia do Futuro* no Cine São Luiz. Essa montagem acabou sendo modificada em algumas outras exposições. Segundo o realizador Frederico Benevides²⁶⁶, o que contribuiu para a modificação da ordem da montagem foi o fato de “Onde o tempo se perdeu” ser “um episódio que direcionava demais a leitura o filme, ele tinha ‘muita cara’ de final.” (informação verbal)²⁶⁷. Com essa afirmação, percebe-se o interesse em recusar certa linearidade narrativa dos episódios, dispondo-os de maneira mais aleatória. Durante o debate ocorrido no Alpendre à época de lançamento do filme, chegou a ser defendida por alguns dos críticos e realizadores envolvidos a possibilidade de exibir *Praia do Futuro* de maneira randômica²⁶⁸, ou seja, que a cada

²⁶⁵ Acompanhamos as duas exposições em Fortaleza, apresentadas em montagens diferentes, e conseguimos as duas cópias. Segundo conversas informais e entrevistas realizadas com alguns realizadores de *Praia do Futuro*, outras montagens anteriormente testadas podem ter sido também enviadas para os festivais, mas ninguém soube dizer ao certo quantas versões chegaram a ser de fato exibidas publicamente.

²⁶⁶ Entrevista feita com o realizador em 04 de abril de 2016.

²⁶⁷ Reafirmamos que maiores informações dessa e de outras entrevistas desenvolvidas na pesquisa constam das referências.

²⁶⁸ *Random* é uma palavra inglesa usada na expressão *at random*, cujo significado é “aleatoriamente”, “ao acaso”, “sem seleção ou critério de escolha”.

exibição pudesse ser embaralhada a sequência dos episódios, de maneira que a obra se modificasse e ganhasse novos contornos em audiências futuras²⁶⁹.

Apenas em 2014 a proposta de exibição randômica foi concretizada parcialmente no site mantido pela produtora do grupo. Na página de apresentação de *Praia do Futuro*, se o visitante clicar em alguma imagem disponível, abrirá aleatoriamente qualquer episódio do filme para ser assistido, independentemente da correspondência da imagem clicada ou da ordem que o episódio se encontra na montagem final da obra²⁷⁰. Frisamos que essa seria a concretização apenas parcial da proposta, pois os episódios só podem ser assistidos isoladamente. Apesar de não ser dada aos visitantes do site a possibilidade de ver o filme na íntegra, em episódios montados de forma aleatória, ao que parece essa seria a forma ideal de exibição de *Praia do Futuro*, de acordo com a opinião de alguns dos seus realizadores.

Outro episódio que chegou a ser escolhido para encerrar a obra em uma das montagens possíveis foi *Banho de sol para dinossauros*. Seu realizador é exatamente Felipe Bragança, um dos principais idealizadores do filme coletivo *Desassossego*. Único diretor do filme que nunca morou em Fortaleza, ele fez talvez o episódio que mais se aproxime de um diário de viagem, mesclando imagens de Fortaleza com a cidade de Berlim, percursos que ele havia realizado quase na mesma época. Conforme antecipamos em outros momentos da nossa pesquisa, ele foi parceiro de Karin Aïnouz em alguns projetos, tendo visitado Fortaleza no período em que foi roteirista e diretor assistente de *O céu de Suely* e quando foi professor convidado para ministrar disciplinas na Escola de Audiovisual de Fortaleza²⁷¹.

No episódio que ele realizou, são utilizadas muitas fusões e sobreposições de imagens, onde também sobressaem algumas cartelas com dizeres fragmentados que se aproximam de um tom apocalíptico. Aqui se encontram as referências mais diretas aos

²⁶⁹ Lembramos, aqui, a clássica proposta de montagem do último longa-metragem de Glauber Rocha, *A idade da terra* (1981). O projeto defendido pelo realizador era que os 16 rolos do filme fossem sempre trocados a cada exibição nas salas de cinema: “É um filme de acúmulos e intensidades, que chegou a ter um primeiro corte com mais de quatro horas de duração, sendo reduzido depois para as duas horas e meia e na conformação de uma montagem que já não seria projetada aleatoriamente nas salas de cinema, por limitações logísticas com a Embrafilme na época do lançamento”. (LIMA, 2016, p. 119). No DVD duplo do filme, lançado em 2008, existe a opção de embaralhar as sequências e assistir de maneira randômica.

²⁷⁰ Disponível em: <http://www.alumbramento.com.br/filmes.php?p=longas/PRAIA_DO_FUTURO.html>. Acesso em: 26 jul. 2018.

²⁷¹ O diretor cearense Karin Aïnouz mora entre Berlim e Fortaleza já tem alguns anos. Na época do lançamento de *Praia do Futuro* pelo Alumbramento, ele estava desenvolvendo o roteiro e iniciando a pesquisa do longa-metragem de título homônimo que ele lançaria anos depois. *Praia do Futuro* (2014) de Karin Aïnouz também contou com a parceria no roteiro de Felipe Bragança e foi filmado entre Berlim e Fortaleza. Em entrevista concedida na Vila das Artes em 2008, Aïnouz chegou a cogitar modificar o título do filme que ele ainda realizaria: “O meu próximo longa se chamava Praia do Futuro até três meses atrás, porque aí eu vi que tinha o longa dos meninos e provavelmente ele vai mudar de nome”. (VILA DAS ARTES, 2008).

dinossauros, em frases como: “Era um asteroide tão grande o que caiu na Terra, que a cortina de fumaça que subiu ao céu, foi sufocando cada um deles até a morte”. Numa outra passagem fica ainda mais evidenciada a referência às perdas e às transformações dos lugares: “Eu tenho medo de quando as coisas acabam. Eu tenho medo das coisas que acabam antes de mim. Eu sei matar um dragão se eu quiser, eu só não sei onde eles vivem”. Consideramos a presença da melancolia como um sintoma²⁷² presente não apenas nesse episódio, mas no filme como um todo, observado tanto no plano imagético como discursivo.

A melancolia é uma das leituras mais fortes que identificamos, mas não chega a compor o filme em sua integralidade, pois já mencionamos tanto a heterogeneidade das narrativas, em variadas intenções dos dezoito realizadores, quanto a variação existente no processo de organização dos episódios. Porém, a presença de alguns fragmentos e a maneira como eles estão encadeados e dispostos em sua construção final, especialmente nas duas montagens que temos disponíveis, reforçam essa sensação. O primeiro curta, “Eu errei, você errou”, de Wanessa Malta, passa-se todo dentro de um avião. Ali, entre as luzes noturnas de uma grande cidade vista da janela de um pouso que se aproxima, uma mulher lê uma carta de despedida, lamentando os erros de uma relação que naufragou.

O referido curta abre os episódios de *Praia do Futuro* em todas as suas versões de montagem. “Onde o tempo se perdeu” seria o seu fechamento prioritário. Esse arco que divide o primeiro e o último episódio nos leva a refletir sobre a dor e o sentimento de perda. E também sobre a forma de encarar e enfrentar o passado. Apesar do discurso romântico e sentimental na escrita da carta do primeiro episódio, sua autora não pretende recuperar aquele passado. Não se trata de uma paralisia que sonha em preservar o que se perdeu. Trata-se de uma melancolia em seu sentido produtivo, aquela que nos leva a refletir sobre o que passou, mas que nos impulsiona para outros caminhos.

Fazemos uma leitura similar de “Onde o tempo se perdeu”. O solitário ato do guitarrista numa barraca velha e aparentemente abandonada não se trata de uma tristeza de um passado que pretende “resgatar” uma Praia do Futuro que se perdeu. Consideramos que Ivo Lopes Araújo se utiliza dessa melancolia para buscar o tempo e a redenção, aproximando-se dos conceitos de história propugnados por Walter Benjamin:

²⁷² Entendemos aqui a melancolia como a recusa de um tempo presente, mas que é não conformista. Por isso não aproximamos a melancolia da nostalgia, pois o passado não representaria um modelo de sonho ou redenção. A tristeza identificada nessa melancolia não chega a paralisar. Por não aceitar uma “simples vivência”, ela pode desencadear a construção para um novo presente e uma tentativa de reencontrar a noção de experiência, tal como foi pensada na obra de Walter Benjamin em alguns dos seus textos, como *O narrador e Experiência e pobreza*. (1994)

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existe, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? [...]. Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. (1994, p. 223).

O passado não chega a ser idealizado, mas ele solicita um apelo para que as gerações futuras consigam a superação dessas perdas. Em resposta a um tempo cada vez mais efêmero e veloz, *Praia do Futuro* propõe atenção e contemplação: o entorno da barraca de praia; os meninos surfistas que saem do mar, brincando e jogando capoeira; a pipa que voa; as notas distorcidas da guitarra de Fernando Catatau que vão ficando cada vez mais lentas e pausadas; a luminosidade do céu alaranjado proveniente do crepúsculo de mais um dia. Ivo Lopes Araújo parece estar mais interessado em apreender o tempo do que propriamente o lugar. Um tempo que é também subjetivo, fruto das experiências individuais do realizador e da relação por ele estabelecida com o lugar.

Nesse sentido, as imagens nunca darão conta do conjunto das memórias envolvidas. O cineasta Andrei Tarkovsky afirmou que o tempo se faz sentir num filme “[...] quando percebemos, com clareza, que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida” (1998, p. 139). Por esses elementos, consideramos que “Onde o tempo se perdeu” não possui a vertente reacionária de uma nostalgia que imobiliza, mas alimenta a potência da experiência daqueles instantes no presente, projetando um olhar atento e paciente sobre as coisas do mundo. Quando o filme vai se encerrando, o fim de tarde já vira noite. O guitarrista ali permanece, e o som da sua guitarra ecoa com a ajuda do vento, que também balança os coqueiros e contribui para o movimento do mar.

Consideramos que a insistência na contemplação pode possibilitar que vejamos as coisas de outro modo, buscando melhor compreender o passado e reencontrar caminhos. *Praia do Futuro* desenvolve certo arco narrativo melancólico para também embaralhar tudo durante os outros treze episódios existentes. Apesar de alguns possuírem semelhanças entre si, a sensação é que conseguimos identificar apenas breves centelhas de conexão, prevalecendo certo desprendimento entre os episódios.

Outro fragmento da obra é “Já era tempo, um filme musical sensual tropical absurdo”, dirigido por Armando Praça e Diogo Costa, dupla de realizadores convidados que

não faziam parte do Alumbramento. Envolvendo basicamente personagens femininos, pequenas situações são encenadas na Praia do Futuro, como canções, amores não correspondidos, brigas de casal, bronzear-se à base de banho de lua, aniversários tristes, percursos rotineiros realizados em motocicletas e coletivos de transporte público. O momento mais destacado é a interpretação da música *Já era tempo*, composição original de Ary Barroso que também deu título ao episódio: “Já era tempo de você voltar/ Me beijar e esquecer/ [...] Já era tempo de você chegar como eu, com os olhos rasos d’água, mas sem mágoa/ Triste de quem tem e vive à toa / Triste de quem ama e não perdoa / De quem não cede e de quem sempre tem razão”. Mais uma vez, a tristeza interior ganha tonalidades de melancolia. Mas, como um traço inerente à própria vida, ela pode ser superada, e as mágoas do passado devem ser esquecidas para o reinício de um novo presente. Tais fragmentos podem ser vistos em *frames* na Figura 23, disponível abaixo.

Figura 23 – Algumas imagens de *Praia do Futuro*: “Banho de sol para dinossauros” (primeira à esquerda); “Eu errei, você errou” (à direita); dois *frames* de “Onde o tempo se perdeu” (ao meio); seguidos de mais dois *frames* de “Já era tempo, um filme musical sensual tropical absurdo”





Fonte: Episódios do filme disponíveis *on line*.

Outro sentimento quase generalizado que *Praia do Futuro* carrega são sensações de incômodo, em várias possibilidades de abertura. O segundo episódio que compõe a obra, independente da montagem, é “Castelo de areia”, realizado por Guto Parente e Thaís Dahas. O registro de uma câmera caseira feita por um casal — que são personagens e diretores do episódio — apresenta o já referenciado percurso de carro desenvolvido, mostrando a cidade pelas janelas, além da inquietação da criança para chegar ao lugar. Logo eles alcançam o aguardado destino, que seria uma das bem equipadas barracas de praia para receber turistas. Ao som de uma música de forró, a criança entra numa piscina. Ela carrega vários brinquedos de praia para serem utilizados na areia, mas só que agora ela precisa adaptar os seus usos para aquela realidade. Ao fim, seu “castelo de areia” é esquecido e os brinquedos abandonados na borda da piscina. O olhar dos dois diretores é aparentemente despretenhoso, mas revela certo incômodo de uma praia rendida ao consumo, dentro dos limites de uma barraca que vende segurança e determinados padrões de diversão.

A Praia do Futuro em Fortaleza possui essa característica peculiar se comparada à orla turística de outras cidades litorâneas do país. As barracas de praia, já há algumas décadas, redefiniram aquele espaço público da cidade, construindo inicialmente clubes recreativos e pequenos restaurantes, até edificarem, mais recentemente, verdadeiros complexos de lazer e consumo, como algumas grandes barracas que oferecem shows musicais e de humor, brinquedos, parque aquático, lojas de artesanato, espaços privativos de massagem e até de bronzeamento artificial: “A classificação de ‘a praia mais badalada da cidade’, a representação mais associada a este ‘presente’, deve sua eficácia aos usos que as barracas imprimiram ao lazer praiano”. (MACIEL, 2011, p. 85). Alain Corbin analisou o fenômeno da

emergência da praia dentro do imaginário ocidental a partir do momento em que os indivíduos se sentiriam impelidos pelo “desejo de usufruir a beira-mar”. Na esteira das possibilidades do lazer e da diversão se desenvolveram formas de sociabilidade que canalizaram esses desejos e, aos poucos, modificaram nossa relação com a praia e o mar:

O modo de apreciar o mar, o olhar dirigido às populações que frequentam suas margens, não resultam apenas do tipo, do nível de cultura, da sensibilidade própria do indivíduo. A maneira de estar junto, a convivência entre turistas, os signos de reconhecimento e os procedimentos de distinção condicionam igualmente as modalidades de fruição do lugar. O emprego do tempo e o arranjo do espaço impostos pelas formas de sociabilidade que se organizam para depois se manifestarem à beira do mar, a gama das distrações, dos prazeres e das obrigações que daí resultam, esboçam a vilegiatura marítima. (CORBIN, 1994, p. 266).

Contrastando com essas “barracas-complexos” também se encontram muitas estruturas abandonadas, antigas barracas que fecharam suas portas e muitas favelas nas imediações das faixas de praia. O contraste social presente naquela região da cidade é um dos mais chamativos e facilmente percebidos em Fortaleza. Será o episódio “Vídeo (2008)”, de Pablo Assunção, o responsável por problematizar de forma mais direta o incômodo com essas questões. Tal episódio possui apenas um plano, manipulado em câmera lenta, onde um jovem de olhos vendados mergulha nas águas da Praia do Futuro. Ouvimos, então, a voz do diretor, ao mesmo tempo suave e irônica, lendo informações do lugar através de notícias de revistas estrangeiras e dados contidos no Wikipédia e Censo do IBGE. As interferências sonoras vão se avolumando, e podemos identificar músicas regionais e vozes de turistas encantados com as belezas da Praia do Futuro. O episódio termina com a leitura do realizador sobre os altos índices de analfabetismo do lugar. O mergulho do jovem de olhos vendados vai ganhando um movimento cada vez mais ínfimo, até as ondas se transformarem numa tela branca, parecendo mesmo ser necessário fechar os olhos para poder ver melhor os supostos prazeres oferecidos por aquele lugar.

O desconforto e o incômodo continuam guiando as sensações de alguns outros episódios, como “A pedra”, de Rúbia Mércia; “Valores imaginários”, de Ricardo Pretti; “Pequena grande história”, de Luiz Pretti; “Aprenda a nadar”, de Salomão Santana; “Depois do fim”, de Ythallo Rodrigues. Esse último se inicia com a utilização de fotografias com relativa superexposição de luz, mostrando ângulos inusitados de um modesto campo de futebol na beira da praia; ao fundo também podemos identificar grandes prédios da cidade. O dia ensolarado, acompanhado de uma música instrumental descontraída, é depois substituído por um vídeo em preto e branco que utiliza efeitos que deixam as imagens ainda mais

estouradas e estranhas. Após identificarmos calçadas semidestruídas na beira da praia, tendo como principal música de fundo *The End*, da banda de rock The Doors, os espectadores são levados a acompanhar outras fotografias, dessa vez emolduradas por uma janela de automóvel, onde vemos barracas de praia destruídas, muros com anúncios de imóveis para vender, fachadas de residências e estabelecimentos comerciais que aparentam abandono, terrenos vagos e lugares desabitados na Praia do Futuro. “Depois do fim” se encerra com a voz *off* do seu diretor lendo o seguinte texto:

Calei essa voz... Um dia, ela simplesmente calou. Assim, como um dia, eu serei calado pela vida também. Calarei um dia em que todos os relógios pararem para mim. E os relógios param e voltam ao início do cinema. Para aquele, aliás, para aquele início, todos os relógios já pararam, calaram. E lá, definitivamente, nunca existiu o silêncio. O sangue coagulou, todos calaram²⁷³.

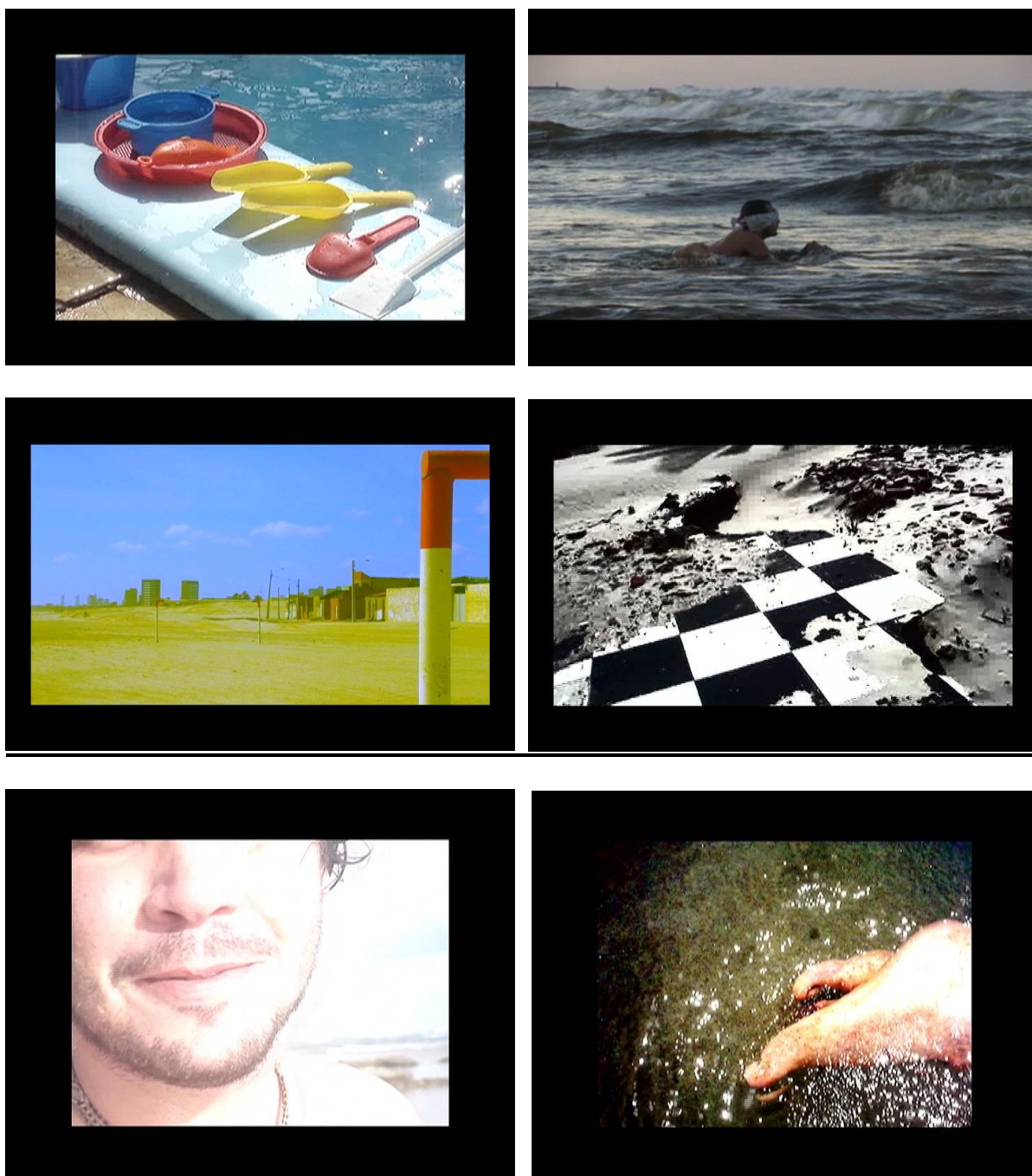
Esses elementos confirmam o desalento do episódio. O mal-estar configurado conseguiria esboçar alguma reação em outro filme realizado pelo cineasta dois anos depois. No curta-metragem intitulado *Amor*, Ythallo Rodrigues nos apresenta os bastidores de uma produção cinematográfica na qual um diretor (interpretado por ele mesmo) está em crise com seu filme. Após perambular pelas ruas da cidade, ele decide abandoná-lo, reiniciando o projeto de uma forma totalmente diferente. O que parece estar em jogo não é apenas mostrar uma crise de produção ou colocar em xeque a continuidade do filme anterior, mas a sua própria concepção de cinema. Abandonando uma produção aparentemente robusta, com equipe numerosa, o realizador agora tem apenas uma pequena câmera caseira para garantir os seus registros de imagem. A praia é mais uma vez o cenário escolhido, lugar capaz de trazer muitas sensações — desde aquele sentimento de derrota e desolação apresentado em “Depois do fim” até o despertar da leveza e desabrochar de um amor.

O amor e a intimidade nos parecem também ser as relações primordiais trabalhadas nos outros episódios que ainda não citamos de *Praia do Futuro*: “P.F.”, de Frederico Benevides e Fernanda Porto; “Chama Violeta”, de Thaís de Campos; “Mar Morto”, de Mariana Smith; e “A linha da pipa”, de Themis Memória. Apesar de cada um deles ter as suas particularidades, destacamos, nesse conjunto de fragmentos, os afetos de intimidade ali contidos, extravasados também pela exploração do suporte técnico que é assumido, seja possibilitando um registro que normalmente seria difícil realizar com equipamentos mais

²⁷³ Escrito pelo próprio Ythallo Rodrigues, esse texto retornará de outra maneira no seu filme realizado posteriormente, intitulado *Carta ao pai* (2011).

pesados e profissionais, seja pela plasticidade proporcionada pelos usos de uma câmera de baixa resolução. Nesses episódios, a técnica e as escolhas nas operações de montagem estão a serviço da interioridade dos sentimentos. Sobre as passagens mencionadas, ver Figura 24.

Figura 24 – “Castelo de areia” (primeira à esquerda); “Vídeo (2008)” (à direita); dois *frames* de “Depois do fim” (ao meio); “P.F.” (esquerda); “Chama Violeta” (direita)



Fonte: Episódios do filme disponíveis *on line*.

Se fôssemos problematizar cada fragmento de *Praia do Futuro*, poderíamos desenvolver quinze análises distintas, perscrutando os caminhos escolhidos por cada realizador, indagando a respeito de suas intenções formais e discursivas. Mas acreditamos que o movimento de encarar o filme como um todo é ainda mais relevante para entender um determinado projeto de cinema que ali estava sendo ensaiado. E se realmente estamos sendo desapossados da cidade e o que mais nos falta é desenvolver formas de vida que possam nos reposicionar criticamente diante dos desafios do presente, esse pequeno rascunho de possibilidades apresentadas em *Praia do Futuro* parece apontar alguns caminhos de resistência. Continuaremos tentando realizar essa escuta visual e sonora no tópico seguinte, quando analisaremos outro projeto coletivo, o *Livro Livre*.

5.3 Livro Livre

5.3.1 Fluxos de uma engrenagem

“Um livro é uma pequena engrenagem numa maquinaria exterior muito mais complexa. Escrever é um fluxo entre outros, sem nenhum privilégio em relação aos demais, e que entra em relações de corrente, contra-corrente, de redemoinho com outros fluxos, fluxos de merda, de esperma, de fala, de ação, de erotismo, de dinheiro, de política, etc.”
(DELEUZE, 1992, p. 17).

Livro livre foi uma intervenção urbana desenvolvida pelo Alumbramento que resultou numa exposição que ficaria em cartaz no Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB) de Fortaleza em março de 2008. Tratou-se de uma experiência desenvolvida a partir do seguinte dispositivo: 100 livros em branco foram distribuídos por seis duplas em diferentes lugares da cidade de Fortaleza. Eles eram abandonados aleatoriamente em paradas de ônibus, praias, casas, esquinas, praças e vários outros locais para que fossem utilizados por aqueles que os achassem. Dentro de cada um dos livros continha uma orientação para que os mesmos fossem preenchidos de alguma forma, seja com desenhos, textos e outras marcas.

Depois, no decorrer de 100 dias consecutivos, cada representante do Alumbramento faria um vídeo de um minuto por dia envolvendo seu cotidiano na cidade. Isso resultou num material audiovisual de mais de 16 horas (1.000 minutos), que seria utilizado na videoinstalação montada no CCBNB.

Livro Livre é um ato de ação coletiva que passou por essas diferentes etapas de realização. Percorrer lugares naquelas rotas traçadas possibilitou um novo contato com a cidade, ao mesmo tempo conhecendo-a e tensionando-a, acabando por propor um resultado final acolhedor do imponderável, reinventando relações e possibilitando um intenso trabalho de colaboração entre os que desenvolveram a experiência, especialmente os artistas-propositores. Pensado para ser exibido num espaço instalativo, o *Livro Livre* também extrapolou a grande maioria dos trabalhos fílmicos realizados pelo Alumbramento, ampliando os usos e apropriações de outras linguagens artísticas e estabelecendo uma aproximação com a chamada arte contemporânea. Para entender as motivações e o percurso assumido por esse projeto, utilizaremos algumas entrevistas e arquivos pessoais dos seus realizadores. A investigação dessas principais etapas de desenvolvimento dessa experiência colocam em estreito diálogo a cidade e as práticas artísticas, desafios postos para a compreensão do tempo presente.

Vladimir Safatle afirmou que “[...] saltar no vazio talvez seja atualmente o único gesto realmente necessário. (...) A arte tentou durante décadas forçar os limites do possível de várias formas, mas deveria ter tentado saltar mais no vazio”. (2016, p. 35) Esse pensamento foi desenvolvido ao comentar o trabalho de Yves Klein, *Leap into the Void* (Salto no vazio), de 1960. Na referida obra, o artista, considerado um dos precursores da arte contemporânea²⁷⁴, surge numa fotomontagem saltando de um grandioso muro de pedra, numa aparentemente pacata rua da cidade de Paris. Se embarcarmos na total crença daquele gesto, poderíamos considerar que o acidente seria dado como certo. O seu salto é como um voo; de braços abertos e peito estufado, Klein parece ignorar os riscos daquela experiência. Mas o artista prefere arriscar, e o que mais importa é se lançar a um vazio que possui uma dimensão fecunda e produtiva. É um vazio que não esgota e não bloqueia as possibilidades da arte, aquilo que Safatle nomeou de gestos impossíveis e necessários.

²⁷⁴ A arte contemporânea que aqui destacamos é aquela identificada com as escolas e movimentos artísticos que apontaram rupturas com a arte moderna na segunda metade do século XX. Yves Klein (1928-1962) foi um artista plástico que se destacou em trabalhos com pinturas monocromáticas, fotografias e performance. Em 1960, juntamente com outros artistas, lançou as bases para o movimento chamado de Novo Realismo.

Nesse sentido, a construção do projeto *Livro Livre* parte de uma premissa semelhante. Distribuir livros em branco pela cidade está em consonância com a proposta de vazios propostos por Yves Klein. Não apenas por conta das suas páginas que quase nada contêm, mas também por conta do arremesso. O que será produzido a partir disso é menos importante que a potência do gesto. Não podemos, aqui, deixar de lembrar a ação de jogar uma garrafinha no mar. Tantas vezes usada como metáfora de pequenas atitudes que guardam variadas formas de esperança, pensar a “garrafinha no mar” é também um desejo de comunicação com o outro, estabelecendo alteridade.

Detalhando o processo de realização de *Livro Livre*, observamos que a obra já começa a se materializar desde o seu planejamento, um projeto que foi inicialmente capitaneado por Thaís de Campos e Ivo Lopes Araújo. Numa entrevista para um programa de TV que fez a cobertura jornalística da abertura da exposição, Thaís de Campos explica essa origem e as principais motivações para a sua realização:

A ideia surgiu de um e-mail que eu recebi, que chamava *Libro Libre*, que era uma galera que realizava um chamado ‘atentado poético’, que depois do 11 de setembro eles ficaram deixando livros em vários lugares, mas eram livros de contos, histórias, livros quaisquer, e na primeira página tinha escrito: esse é um livro livre, que deve circular pelas mãos de muita gente, e se você encontrou leia e depois deixe em outro lugar para que outra pessoa possa achar. Aí eu li esse e-mail e disse: Meu Deus! Que ideia genial, adorei. Aí pensei que seria legal se a gente espalhasse pela cidade livros em branco, que além de ler, a pessoa pudesse escrever e pudesse também participar de uma outra forma, criativamente, não só lendo, e recebendo aquele livro como presente, mas podendo também participar e dar um presente para alguém. O objetivo na verdade é que quando a gente pensa que mora em Fortaleza, numa cidade tão grande, e não conhece quase nada da cidade, a ideia mesmo era formar uma rede que envolvesse a cidade inteira de uma forma criativa, de uma forma que todo mundo pudesse contribuir com essa obra anônima e coletiva. E a ideia de trazer esses livros de volta ou não, mas a intenção para que as pessoas trouxessem esses livros de volta, era mais um convite para todo mundo se conhecer. Por que se alguém trouxer esse livro para cá eu posso conhecer uma pessoa que eu acho que eu nunca poderia conhecer em outra ocasião. (informação verbal)²⁷⁵.

A ideia foi apresentada como proposta para uma exposição, na categoria de artes visuais, no Centro Cultural Banco do Nordeste de Fortaleza. Após a aprovação do projeto, os próximos passos para a sua concretização foram assumidos em conjunto pelo grupo. Isso ocorreu no segundo semestre de 2007, período em que o Alumbramento ainda dava seus primeiros passos e só tinha realizado alguns curtas, além do seu primeiro longa-metragem, *Sábado à noite*. O projeto de intervenção urbana presente no *Livro Livre* se caracterizou,

²⁷⁵ Entrevista concedida ao programa Viva Fortaleza em 2008.

portanto, como uma obra de *status* diferenciado naquele grupo de jovens realizadores, apesar de, individualmente, alguns dos seus representantes já desenvolverem trabalhos em outras linguagens artísticas, especialmente ensaios fotográficos, performances e exposições para galerias e museus na área de artes plásticas e artes visuais.

Também seria uma experiência de fato coletiva. Pela primeira vez, todos os representantes do Alumbramento fizeram parte de um mesmo projeto (Figura 25)²⁷⁶. Para a realização do *Livro Livre* ainda se somariam ao grupo Lia Damasceno e Maurizio Morelli, amigos próximos e colaboradores em outras obras assinadas pelo coletivo. Nessa fase inicial foram, portanto, doze pessoas que se organizaram na preparação dos 100 livros. Depois, eles se dividiram em cinco equipes²⁷⁷ para “abandoná-los” pela cidade, sendo a maioria formada por duplas. Cada equipe percorreria um roteiro mapeado a partir das Secretarias Executivas Regionais de Fortaleza, com o indicativo que tentassem atravessar a maior parte dos bairros da cidade, contidos em cada uma dessas respectivas regionais²⁷⁸.

Figura 25 - Integrantes do Alumbramento no dia que espalharam os livros pela cidade

²⁷⁶ Fazemos a ressalva com relação ao filme *Sábado à noite*. Todos os dez representantes do Alumbramento participaram daquela obra, que foi oficialmente produzida pelo Alpendre e serviu de embrião para o coletivo que se formaria logo depois. Durante o processo do *Livro Livre*, todos os fundadores participaram. Gláucia Soares foi a única representante do grupo que não pôde estar presente no dia da entrega dos livros pela cidade, sendo substituída por Maurizio Morelli, seu companheiro, que acompanhou Ivo Lopes e Thaís de Campos juntamente com Yara, filha pequena de Ivo, que também participaria da “brincadeira”.

²⁷⁷ As equipes eram: Ricardo Pretti e Lia Damasceno; Luiz Pretti e Themis Memória; Rubia Mércia e Ythallo Rodrigues; Danilo Carvalho e Frederico Benevides; Ivo Lopes, Thaís de Campos, Maurizio Morelli e Yara Lopes.

²⁷⁸ Desde 1997, a Prefeitura de Fortaleza possui uma atuação regionalizada através das chamadas Secretarias Executivas Regionais (SERs). Durante o período de planejamento e execução da distribuição dos livros livres, existiam seis regionais para auxiliar a prefeitura na administração dos 119 bairros da cidade. Em dezembro de 2007, foi criada uma nova SER, especialmente responsável para cuidar da gerência do Centro da cidade, bairro antes pertencente à SER II.



Fonte: Acervo de fotografias disponível *on line* no site Alumbramento.

Cada dupla seria responsável por vinte exemplares, realizando fotografias e pequenos vídeos mostrando alguns dos seus percursos e indicando o lugar que os mesmos teriam sido deixados. Essas imagens, posteriormente, seriam editadas e transformadas em um vídeo de cem minutos que seria apresentado no Centro Cultural Banco do Nordeste na abertura da exposição, que se iniciou exatamente 100 dias que transcorreram após o abandono dos livros. As regras estabelecidas pelo coletivo envolvendo a simbologia do número 100 não pararam por aí: ao longo da espera pelo retorno dos livros cada um dos dez representantes do Alumbramento fez um filme de 100 minutos de duração. Reiteramos que o indicativo seria que, em cada um dos 100 dias necessários para dar início à exposição, os componentes do grupo registrariam um minuto do seu cotidiano, tentando criar uma espécie de diário, um arquivo pessoal daquele momento de espera. Ricardo Pretti relatou algumas das suas impressões desse processo:

E o *Livro Livre* era um projeto antigo do Ivo e da Thaís, quando eu cheguei para morar em Fortaleza no ano de 2006 já existia esse projeto. E eles tinham em casa um protótipo do livro, que era o de número 000, que eles ficaram durante um tempo preenchendo, escrevendo, desenhando... É a coisa do processo, obra aberta, muito ligada a coisas e sentimentos do cotidiano. [...]. Quando fomos preparar a exposição e fazer um vídeo de um minuto por dia, obviamente que isso não rolou. Talvez... não lembro exatamente quem foi... mas lembro que teve alguém que obedeceu um pouco mais. Não 100%, mas teve alguém que obedeceu isso um pouco mais. Eu quebrei a regra totalmente (risos)! E na época eu não tinha câmera, também tinha esse problema na questão de logística. Aí peguei emprestado uma câmera com não sei quem durante alguns dias. Lembro que durante uma semana eu fiquei filmando, era

para ser por cem dias... Uma pena, mas foi o que deu para fazer na época (risos). (informação verbal)²⁷⁹.

Percebe-se, portanto, que por trás dessa complexa teia, dentro de um aparente rigor estabelecido, não existia lugar para asperezas. Os indicativos de controle serviam muito mais para estabelecer uma relação lúdica em todas as etapas do processo. Devolver aos participantes do Alumbramento o desafio de criar um diário imagético dos 100 dias de espera durante a preparação da exposição seria também parte de um jogo; esses livros de criação coletiva e essas imagens-diários dos artistas propositores poderiam ser aproximados, manipulados e utilizados como se fossem brinquedos. Transcrevemos o texto que poderia ser encontrado em cada um dos 100 livros:

Hoje é dia 25 de novembro de 2007 e espalhamos cem livros como este pela cidade, para que alguém nos encontre e participe do nosso jogo. Caso você não queira brincar abandone o livro no lugar em que o encontrou e siga o seu caminho. Mas se quiser entrar na brincadeira, é simples: escreva nas páginas em branco algo que você acha importante dizer ao mundo. Pode ser uma história, uma canção, uma poesia, desenho, colagem, o que você quiser. O importante é que traduza a sua verdade ou o seu sentimento em relação ao mundo, a cidade, as pessoas ou a você mesmo. Feito isto, deixe o livro em algum lugar onde ele possa ser encontrado por outra pessoa que também poderá ler e escrever outras histórias. Por favor, não guarde esse livro somente para si, pois ele é um livro livre, e deve circular pelas mãos de muita gente. O final desse jogo acontecerá daqui a cem dias, no dia 04 de março de 2008, onde reuniremos todos os livros e todas as pessoas que fizeram parte dessa história. Contamos com a presença de todos, e principalmente com aqueles que estiverem com os livros nas mãos, no nosso local de encontro que será na Rua Floriano Peixoto, 941, Centro de Fortaleza, a partir das 16h. Boa sorte para todos nós! (LIVRO LIVRE, 2008).

Vemos que se trata de um prólogo explicativo para as pessoas que encontrassem os livros. Nele, o próprio grupo assume que está realizando uma espécie de jogo, de brincadeira. Nesse “manual de instruções” são apresentadas as propostas do *Livro Livre* e os encaminhamentos necessários para que os seus objetivos sejam alcançados. O livro vem passando por grandes transformações em seus usos, práticas e costumes. As mutações alteram as bases de escrita, as técnicas de reprodução e os modos de ler. (CHARTIER, 2010) A revolução digital produz uma experiência cada vez mais mediada pelo uso de equipamentos e aparelhos eletrônicos, fazendo com que os suportes de comunicação inerente à cultura escrita percam os seus referenciais.

²⁷⁹ Entrevista concedida por Ricardo Pretti em 2016.

O Alumbramento trabalhou muito com essas estruturas da escrita em suas obras: cartas, diários, bilhetes, cartões-postais e livros sempre funcionaram como recursos privilegiados de comunicação. Na verdade, podemos ampliar esse comentário para a identificação de outras mídias ou elementos de comunicação visual que também se apresentam na materialidade das obras, tanto pela presença de desenhos, mapas, fotografias e pinturas como pela constituição dos elementos escritos que se transformam em imagem. São ingredientes característicos que se apresentam na sua simples exposição ou mesmo num trabalho de ressignificação, capazes de promover reflexividade ou proporcionar encaminhamentos narrativos definidores para os filmes.

Vejamos o exemplo do filme *Passos no silêncio* (2008), de Guto Parente. Nele, uma professora de alemão é solicitada por um aluno para traduzir um poema. No interior do seu apartamento acompanhamos suas tentativas em traduzir a poesia até ela ser tragada por um sonho. O poema que o aluno solicita a tradução é *Natur und Kunst*, ou *Natureza e Arte*, de J. W. Goethe. Em linhas gerais, o texto fala sobre a necessária relação de complementaridade que deve existir entre natureza e arte, a qual a interação dos mesmos seria o caminho para alcançar uma liberdade plena. Em seu sonho, a personagem consegue mergulhar no universo da poesia, saindo do apartamento, lançando-se à exterioridade e caminhando por outros lugares. Uma praia deserta é o lugar prioritariamente escolhido, sendo a montagem e os movimentos de câmera pensados para desestabilizar os sentidos de espaço e tempo e se aproximar de uma composição do transe. Ao final do filme, a professora entrega a tradução para o seu aluno: uma pintura com tonalidades abstratas que preenche toda a tela, num plano-síntese que apresenta a conjunção que envolve o cinema com outras artes e com outros suportes de comunicação, expressado tanto pela sua presença material como simbólica.

Os livros que convidam não apenas para a prática da leitura, que não apresentam histórias ou saberes, nem procuram conduzir os sujeitos por determinadas narrativas ou áreas de conhecimentos apontadas de antemão, acaba sendo um dos grandes elementos a serem examinados na experiência do *Livro Livre*. Na proposta de intervenção urbana, o livro ainda é a principal forma de mediação com o mundo, responsável por ativar todo um dispositivo de ações coordenadas, além de impulsionar uma série de encontros na cidade e com a cidade: Fortaleza, que em grande medida ainda é desconhecida para esses artistas, é acessada durante o “abandono” dos livros; o convite para que as pessoas escrevam e preencham da maneira que quiserem os mesmos ressignifica o papel do livro e ativa a vontade produtiva de agregar e

reunir; a preparação de uma exposição aberta ao público que culmine na expectativa de que os livros serão ou não entregues no dia marcado proporciona conversas, debates e encontros.

Giorgio Agamben, em um ensaio intitulado “O país dos brinquedos: reflexões sobre a história e sobre o jogo”, procura estabelecer uma associação entre o tempo diacrônico e o tempo sincrônico, tendo no universo dos jogos e dos brinquedos o ponto de partida para as suas reflexões. Para ele, especialmente a partir das leituras de Claude Lévi-Strauss e Émile Benveniste, os jogos teriam uma associação com a esfera do sagrado e dos ritos. Diante da possibilidade da destruição da experiência, resta aos homens caminhar em direção à infância, que seria a verdadeira dimensão original do humano. De maneira provocativa, ele assevera:

Em um sentido ainda mais específico, o mundo do jogo está ligado ao tempo. Vimos, de fato, que tudo aquilo que pertence ao jogo pertenceu, outrora, à esfera do sagrado. Mas isto não exaure a esfera do jogo. Os homens continuam, na verdade, a inventar jogos, e pode-se jogar até mesmo com o que, no passado, pertenceu à esfera prático-econômica. Um olhar sobre o mundo dos brinquedos mostra que as crianças, estes belchiores da humanidade, brincam com qualquer velharia que lhes cai nas mãos, e que o jogo conserva assim objetos e comportamentos profanos que não existem mais. Tudo aquilo que é velho, independente de sua origem sacra, é suscetível de virar brinquedo. (AGAMBEN, 2005, p. 85).

No jogo proposto pelos representantes do Alumbramento, o livro é conservado em seu ofício de mediador das coisas do mundo e, ao mesmo tempo, tem sua função básica profanada. Apesar de ser o principal canal de comunicação entre os sujeitos-propositores e aqueles que se deparam com o “velho objeto” que virou brinquedo, o que é solicitado nas regras do jogo ultrapassa aquilo que foi convencionado a se esperar de um livro. A proposta de transformá-lo em um caderno de anotações de “coisas menores” pode, inicialmente, assemelhar-se às prerrogativas do chamado diário íntimo²⁸⁰. Combinando elementos de uma agenda diária de atividades privadas com um receptáculo de segredos que não podem ser revelados, o diário íntimo também conheceu profundas transformações em nosso tempo, momento em que a constante exposição das vidas particulares ganhou morada em sites, blogs, redes sociais e programas no estilo de *reality show*. (SIBILIA, 2008)

²⁸⁰ Mais uma vez, retomamos Maurice Blanchot: “[...] o diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido a uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina. O calendário é seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante”. (2005, p. 270).

A sistemática proposta pelo jogo — especialmente o estímulo em passar o livro adiante para concretizar um trabalho coletivo — reorganiza os caminhos e incide para que aquela experiência proposta adquira um *status* de brincadeira. Qual seria o resultado final? No dia de abertura da exposição, em entrevista para canal de televisão, a representante do Alumbramento Gláucia Soares afirmou: “[...] pode ser um, pode ser cem, pode ser nenhum. Até agora não chegou nenhum e a gente também está aberto para isso, a essa falta de vontade das pessoas de falar de Fortaleza, delas mesmas”. (informação verbal)²⁸¹. Horas depois dessa entrevista, sob os aplausos dos ali presentes, chegou ao Centro Cultural Banco do Nordeste o livro livre registrado com o número 080:

Esse livro veio parar na minha mão por intermédio de um amigo meu, que parece que também não foi a primeira pessoa que encontrou o livro, me passou o livro me falando que era para fazer um desenho e depois passar o livro para qualquer pessoa em aleatório. Aí tudo bem. Eu peguei o livro, demorei com ele mais de dez dias sem fazer desenho nenhum, aí peguei um dia, fiz um desenho e deixei ele guardado. A mais ou menos uns vinte dias atrás a gente foi lá na casa do José Albano, numa fogueira, e o pessoal falou: ‘ó, o livro é para ser entregue no dia quatro, e tal...’ Aí eu falei, levantei a mão, e disse: ‘ôu... eu acho que eu estou com um livro desses lá em casa, é um livro assim, com esse formato?’ Disseram: ‘É! Pois então tem que entregar o livro lá dia quatro.’ Aí eu sou tatuador, trabalho numa loja de tatuadores... Levei pra lá e disse: ‘ó galera, esse livro tem que ser entregue semana que vem, a gente tem que desenhar no livro...’ Aí a gente saiu desenhando no livro. Queria até saber, os meninos perguntaram se podia depois pegar ele de volta para a gente desenhar o livro todo. (risos). (informação verbal)²⁸².

As palavras acima resumem o percurso do único livro livre que retornaria durante o período da exposição. Desenvolvendo um trajeto inicial um tanto incerto, ele acabaria chegando às mãos do tatuador Moacir Teixeira Júnior, conhecido como “Júnior Animal”. Frequentador dos encontros e fogueiras do bairro Sabiaguaba capitaneadas pelo fotógrafo José Albano²⁸³, ele já conhecia alguns representantes do Alumbramento²⁸⁴. O livro que estampava o número 080 em sua capa foi deixado por Thaís de Campos em alguma praça, provavelmente

²⁸¹ Entrevista concedida ao programa Viva Fortaleza no dia 19 de março de 2008.

²⁸² *Idem*. Ver em Viva Fortaleza (2008).

²⁸³ José Albano é fotógrafo com décadas de atuação profissional na cidade de Fortaleza. Morador da Sabiaguaba, ele também é conhecido pela sua militância socioambiental e pela realização de muitos encontros na sua residência: “Ali, é estimulada a vida comunitária, a ocupação sustentável por meio de técnicas de construção natural e reflorestamento espontâneo. Por vinte anos, o local também sediou as reuniões mensais da ABRASCA – Associação Brasileira das Comunidades Alternativas. Receber amigos é parte também de sua casa e, aos domingos, eles chegam para compartilhar o almoço. O cardápio é coletivo e quem vem traz o que pode”. (PARENTE, 2013).

²⁸⁴ Um pouco antes da realização do projeto *Livro Livre*, quase todos os membros do Alumbramento ainda moraram em casas próximas construídas num mesmo terreno da Sabiaguaba. Durante a preparação da exposição, a maioria já havia migrado para o Edifício Dona Bela.

nas imediações da Cidade 2000, bairro que nasceu a partir da construção de conjuntos populares nos anos de 1970 e passou por grandes transformações nos últimos vinte anos²⁸⁵, mas que ainda acomoda pequenas praças em seus entornos²⁸⁶. O bairro se localiza nas proximidades da Praia do Futuro e também teve o seu nome escolhido a partir das expectativas do progresso e desenvolvimento da cidade.

No dia 04 de março de 2008, a exposição foi aberta oficialmente. Conforme já comentamos anteriormente, foram onze vídeos de 100 minutos preparados para a mostra. Dez deles partiram do “diário de espera” de cada um dos representantes do Alumbramento. Eles eram exibidos em televisores²⁸⁷ que ficavam dispostos com uma relativa proximidade ao longo de uma sala. Numa grande projeção, localizado na parede de fundo desse mesmo espaço, poderia ser visualizado o filme de onde e como foram deixados cada um dos cem livros numerados. No espaço instalativo proposto, independentemente da sua localização, o espectador poderia visualizar até três vídeos ao mesmo tempo, locomover-se na exposição de forma livre, assistir a um pedaço de vídeo aqui, outro acolá, acompanhar uma sequência mais cronológica da preparação da exposição, ou mesmo optar por uma total ausência de linearidade (Figura 26). Tudo ainda era continuidade do jogo, que na exposição ganhava outras camadas no contato direto com o público e na expectativa da chegada de algum livro.

Figura 26 - Fotografias da exposição. Programa Viva Fortaleza – Os televisores ficaram dispostos de uma forma em que o visitante ao sentar ficasse diretamente à frente de pelo menos dois deles. A terceira imagem era projetada ocupando toda a parede do fundo da sala da exposição

²⁸⁵ Nos anos 1970, as administrações municipais de Fortaleza construíram conjuntos populares com pouca estrutura, como a Cidade 2000, ao leste da cidade, além do Conjunto José Walter, Conjunto Palmeiras e Conjunto Ceará, em regiões mais ao sul. A diferença da Cidade 2000 para os demais é que ela foi construída numa área de entorno mais desenvolvido, com a presença de bairros de classe média e alta. Após alguns anos sendo considerada apenas uma espécie de “vizinho modesto” desses locais, identificamos, especialmente nas duas últimas décadas, uma grande disputa pela Cidade 2000 por parte da especulação imobiliária, sendo observadas modificações na sua estrutura e a presença de obras e construções de edifícios.

²⁸⁶ No vídeo montado pelo Alumbramento que mostra os locais que os livros foram deixados, não conseguimos identificar com precisão qual a praça mencionada. Em contato informal com Ivo Lopes Araújo, ele apenas indicou que provavelmente foi nas proximidades da Cidade 2000, também podendo ter se estendido para os bairros vizinhos do Cocó ou Praia do Futuro.

²⁸⁷ Esses filmes foram exibidos em televisores com imagens que variavam de 20 a 29 polegadas. Em cada um deles se encontrava um aparelho de DVD que reproduzia o material realizado em pequenas câmeras de vídeo digital.



Fonte: (VIVA FORTALEZA, 2008).

A ideia era que cada visitante escolhesse a melhor forma de embarcar naquela experiência, traçando as rotas e constituindo o seu próprio mapa. Gilles Deleuze e Félix Guattari desenvolveram uma definição para os mapas, numa perspectiva aberta e rizomática²⁸⁸:

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22).

²⁸⁸ O rizoma é um dos mais conhecidos e utilizados conceitos desenvolvidos por Gilles Deleuze. Em nossa dissertação de mestrado, comentamos a respeito: “Noção adotada da botânica, onde um rizoma refere-se ao caule que algumas plantas possuem, podendo se localizar em vários pontos, sendo subterrâneos ou aéreos, simples brotos ou complexas ramificações. Gilles Deleuze pautaria suas reflexões a partir de sistemas que não possuem raízes ou pensamentos dotados de linhas de solidez e modelos hierárquicos. Apesar de o conceito ser utilizado em vários momentos de sua obra, foi em parceria com Félix Guattari, na introdução do primeiro volume de *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, que os autores desenvolveriam a principal conceituação da expressão”. (CAPISTRANO, 2012, p. 70).

O conceito acima nos remete à construção daquele espaço instalativo, pautando a exposição de maneira similar, através especialmente da sincronia de imagens, postas em variadas situações de montagem. Logicamente, seria importante o retorno dos livros como parte final do jogo, mas isso não se caracterizava como objetivo determinante, pois operar numa instabilidade, realizando conexões e variação de percepções de quem entra naquele espaço, era o mais importante a ser considerado naquele momento. O cinema é, aqui, ressignificado, bem como todas as suas antigas lógicas de imersão e interatividade. Philippe Dubois apresenta uma série de pertinentes interrogações acerca do lugar do espectador num espaço instalativo e numa sala de cinema:

[...] o que acontece com o espectador de cinema quando se passa da grande sala escura e comunitária, na qual tudo desaparece em função de uma concentração máxima de todos no retângulo da tela, para uma visão do filme mais individualizada, com frequência em várias telas simultâneas, e mais 'iluminada', na brancura do espaço de um museu? É possível ver uma imagem projetada com clareza tão bem quanto a vemos nas trevas? Em que essa mudança dilui o efeito de absorção e de fusão do espectador coletivo num sujeito isolado, dividido e errante? O que acontece quando se passa da posição imóvel e sentada na sala de cinema para a postura móvel e ereta do visitante de passagem por uma exposição? O espectador hipnotizado pode se tornar um *flâneur* distanciado? O que se sente, quando se passa da duração imposta pelo movimento contínuo e único do filme para modos de visão mais aleatórios, muitas vezes mais fragmentados e repetitivos, para imagens que estão sempre ali e que se pode abandonar ou reencontrar à vontade? Prisioneiros do tempo de duração do cinema, estaremos livres dele no espaço de exposições? Inversamente, para o museu, o que acontece, quando se deixa o ambiente na escuridão e se leva o visitante a ter olhos nas pontas dos dedos? Como deixar circular o som, que não se pode localizar? O que implica o fato de exibir uma imagem projetada e luminosa, tão imaterial como efêmera, de grande formato e em movimento, que atua no sentido oposto ao das imagens-objeto (fotografia, pintura) que podiam tranquilizar? Como gerar a 'tomada' do visitante pelo desdobramento narrativo de imagens que contam uma história? (DUBOIS, 2009, p. 87-88)

Em nosso tópico anterior falávamos que *Praia do Futuro* possui características que potencialmente o colocaria como objeto de uma possível instalação. Pensamos nessa hipótese da mesma forma que imaginamos qualquer um dos onze filmes do *Livro Livre* sendo exibidos numa sala de cinema. Essa afirmação nasce da inquietação em considerar que o princípio instalativo parece já partir da noção de estranhamento, virando um lugar comum que ali os visitantes já estariam com maior disponibilidade para a realização de uma experiência diferente, mais imprecisa e aberta ao imponderável.

Consideramos extremamente salutar que as novas tecnologias tenham proporcionado uma multiplicidade de telas e garantido suas projeções em diversos lugares, levando para os museus, galerias, esferas domésticas e espaços abertos das cidades a produção

audiovisual. O problema maior que pretendemos identificar é que esses lugares parecem ter se transformado no recinto privilegiado para o experimentalismo e as formas associativas de imagens e sons consideradas mais “estranhas e surpreendentes”. Estaria o cinema perdendo esse potencial? A tradicional sala escura teria se transformado em sinônimo de maior passividade e acomodação dos espectadores? Ou tipos específicos de filmes demandariam a construção de outros espaços para suas exibições?

Ao que nos parece, a polêmica recepção no dia do lançamento de *Praia do Futuro* deve-se, em parte, ao espaço em que ele estava inserido, como se a sala de cinema fosse um lugar que não absorvesse mais aquele tipo de experiência, fazendo com que o filme e o coletivo responsável pela sua realização recebessem alguns questionamentos que passaram longe de acontecer com o *Livro Livre*, projeto chancelado por um edital de artes visuais e inserido num espaço mais apropriado para os seus propósitos. No fundo, mais uma vez, o elemento fulcral que se coloca é a questão do tempo, no qual os sujeitos não conseguem oferecer suficientemente atenção e disponibilidade para determinados filmes numa sala de cinema.

Se considerarmos que “[...] o presente é o iminente: o corpo do corredor inclinado para frente no momento de se lançar” (HARTOG, 2013, p. 142), então o cinema considerado “experimental”, especialmente aquele que exige paciência para uma maior fruição do tempo, também precisa ser repensado na sua relação com o espectador e, conseqüentemente, para atingir seus objetivos e intenções. Questionado numa entrevista acerca desses elementos, o cineasta Karin Aïnouz comentaria: “Acho que é um desafio muito impressionante, sabe? O *attention spent* (atenção dispensada) diminuiu de uma maneira radical. Se tem uma coisa que mudou de maneira radical no cinema nos últimos anos, é a recepção do cinema”. (AÏNOUZ *apud* VILA DAS ARTES, 2008).

Entre os onze filmes de cem minutos que compõe o *Livro Livre*, analisaremos no próximo tópico apenas aquele que ocupou o lugar mais importante da exposição, indicando todos os lugares em que os livros foram abandonados e expondo os devidos recortes da cidade que foram visitados pelas equipes. Sua montagem obedeceu com rigor a sequência de numeração dos livros e a ausência de cartelas assinalando os créditos de realização é outra das suas características. Nele, os cortes abruptos observados nas imagens e nos áudios, reforça a ideia processual da obra, alimentando a maneira aleatória em que os livros foram deixados pela cidade. Consideramos que o Alumbramento não estava interessado em representar o

espaço urbano e seus marcos simbólicos. Realizar uma experiência com a cidade e também conhecê-la era a principal motivação.

5.3.2 À sombra do arremesso invisível

“Há algo de profundamente romântico nesse gesto. Arremessar algo ao mundo e esperar pelo eco, provocar uma variação, arriscar perder-se nessa variação, apostar que um gesto mínimo pode alterar a ordem do mundo, acreditar ‘que a vida é a arte dos encontros, embora haja tantos desencontros na vida’. Mas há também o prazer de um puro gesto e o encantamento com a possibilidade desse gesto, o arremesso.” (VERAS *apud* LIMA, 2016, p. 48-49).

Enquanto o livro de número 001 é deixado em cima de uma barraca que vende frutas e legumes na feira de domingo do bairro da Parangaba²⁸⁹, ouvimos em *voz off*: “Você já reparou o céu hoje? E o sol? E a rua? E a cor? E o seu corpo? Alguma novidade?” Percebemos, portanto, a utilização de um artifício que pautará todo o processo de montagem daquele material audiovisual: não apenas mostrar onde os livros foram deixados, não apenas buscar representações de uma metrópole, mas construir, na relação entre imagens e sons, vibrações necessárias para estabelecer possíveis contatos com a cidade, por vezes inventando pequenas encenações e narrativas, mesmo que de maneira não coordenada.

O filme é tão fragmentado como as escolhas realizadas na exposição. Isso se deve principalmente ao embaralhamento dos livros, tendo as duplas ficando de posse de 20 exemplares completamente fora da ordem para executar a distribuição. No processo de montagem do filme, a numeração foi obedecida, contribuindo para desenvolver um olhar caleidoscópico sobre a cidade. Prerrogativas importantes também foram combinadas com antecedência: cada equipe deveria ter disponibilidade para percorrer a maior quantidade de

²⁸⁹ No bairro que já foi um dos primeiros povoados do Ceará está localizada a Lagoa da Parangaba. Ela abriga em suas margens, durante os domingos, a tradicional Feira da Parangaba, também conhecida popularmente como “Feira dos Pássaros”, lugar que garante há quase trinta anos um intenso comércio, trocas e vendas de todo tipo.

bairros possíveis da cidade sem correr o risco de ficar repetindo os itinerários, daí o porquê da proposta que explicamos anteriormente de a divisão das equipes serem conduzidas, inicialmente, a partir da divisão dos bairros nas Secretarias Regionais de Fortaleza²⁹⁰. Ressaltamos que o registro das imagens identificando o local exato do abandono dos livros também era muito importante, garantia da posterior existência desse material que se transformou no vídeo mais importante da exposição.

A divisão em duplas favoreceu o seguinte mecanismo: geralmente, enquanto uma pessoa dirigia o carro, a outra filmava, apresentando o trajeto percorrido na cidade e o número do próximo livro que seria lançado; depois que o motorista estacionava na área escolhida, possivelmente ele assumia o comando da câmera, registrando o lugar e o exato instante em que o objeto numerado foi deixado. Mas isso foi apenas um estilo que se repetiu com alguma frequência, ficando a critério de cada dupla se adaptar às suas particularidades, bem como apresentar as narrativas e construir seus próprios mecanismos²⁹¹.

Ao longo dos exatos 100 minutos de duração da obra, podemos identificar a concretização de algumas encenações dos representantes do Alumbramento. Isso ganharia um planejamento narrativo um pouco mais elaborado em momentos específicos, como se observa no abandono do livro de número 056. No aeroporto de Fortaleza vemos um formulário da ouvidoria da Infraero sendo preenchido. Dentro do espaço de requerente interessado é assinado “Alumbramento”, e na devida área destinada para o relato do ocorrido, podemos fazer a leitura: “Encontre o livro livre 056 atrás do busto de Pinto Martins no aeroporto com seu nome. Não rompa essa corrente... Juntos e livres! Caso não queira contribuir com o livro deixe em algum lugar onde uma pessoa inspirada possa encontrá-lo. Saudações alumbradas!” Posteriormente, vemos o formulário sendo depositado numa caixa de sugestões e reclamações da ouvidoria e o livro sendo colocado atrás do busto de Euclides Pinto Martins, aviador que dá nome ao aeroporto da capital cearense.

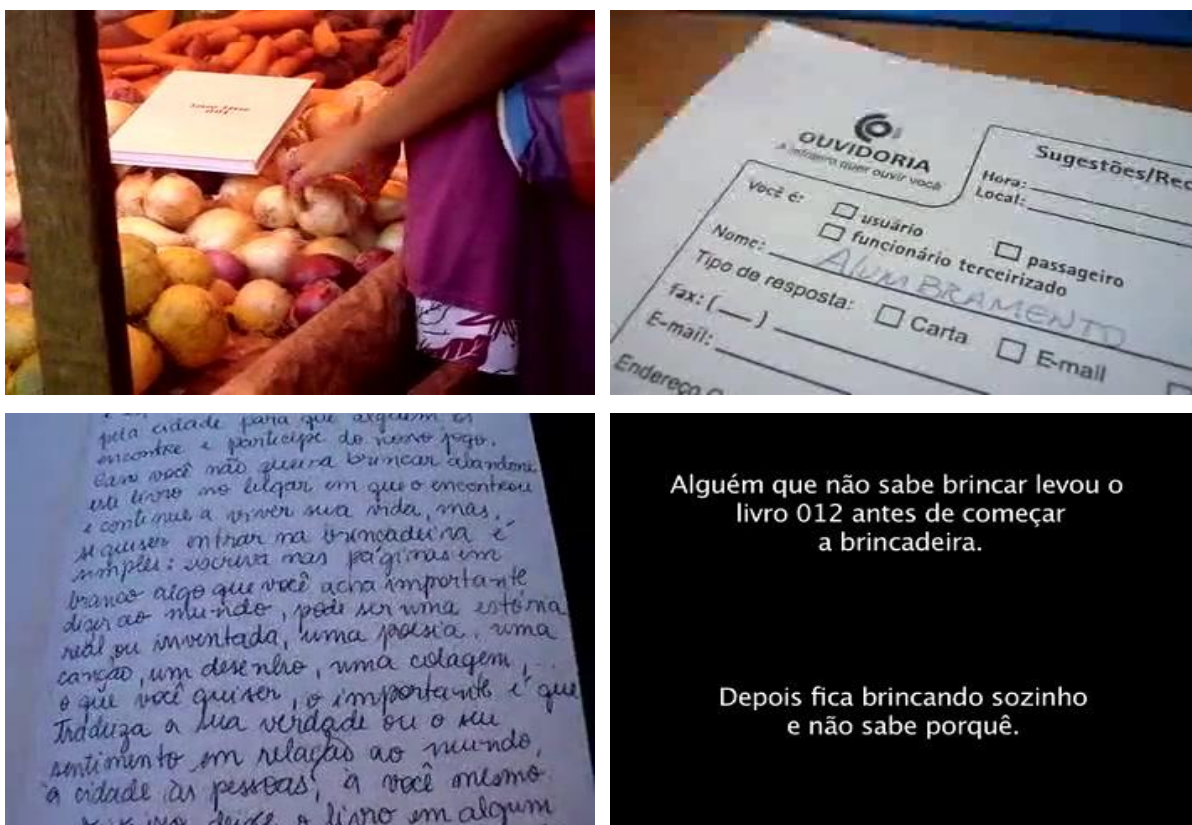
Essa abertura para encenações e construção de pequenas narrativas para os livros são elementos potencializados pelo jogo proposto. É como se cada exemplar fosse nutrido de

²⁹⁰ Observando o itinerário trilhado por cada dupla, percebemos que essa regra não foi obedecida com rigor absoluto. Apesar da preocupação em não repetir os caminhos já percorridos por outra equipe, identificamos que quase todos os grupos transitaram entre espaços que englobavam pelo menos duas secretarias regionais da cidade.

²⁹¹ Em duplas como Rubia Mércia e Ythallo Rodrigues, por exemplo, apenas ela dirigia. Mesmo assim existiu um grande equilíbrio dos dois em aparecer na frente da câmera indicando o local do abandono do livro. Já o dispositivo preferencial adotado pela dupla Themis Memória e Luiz Pretti foi que os dois apareceriam o mínimo possível. Na maioria das vezes, mostravam apenas o número do livro e o local indicado.

personalidade, ganhando uma história e um traço interno específico. Em determinadas passagens do filme, alguns textos podem ser visualizados no interior dos livros. Ali podemos identificar a comentada apresentação das “regras do jogo”, geralmente seguidas de outros textos. A intenção lúdica do processo é exponenciada, principalmente, no momento de revelar que o livro 012 se perdeu e não chegou a ser entregue por nenhuma dupla. Lemos um texto numa cartela presente no filme: “Alguém que não sabe brincar levou o livro 012 antes de começar a brincadeira. Depois fica brincando sozinho e não sabe o porquê”. Algumas das cenas descritas podem ser vistas nos frames abaixo (Figura 27).

Figura 27 - Livro 001 na Feira da Parangaba; o comunicado para a ouvidoria do Aeroporto Internacional indicando onde encontrar o Livro 056; textos que conduziam as primeiras informações contidas em de cada livro; cartela fala do sumiço do Livro 012



Fonte: Livro Livre, 2007/2008. Filme disponível on line.

Acreditamos que parte considerável dos lugares escolhidos não foi alvo de nenhum planejamento prévio, pois existem situações que são nitidamente construídas ao sabor do improviso. Apenas para exemplificar, temos duas situações em que os livros são entregues no meio do trânsito diretamente a passageiros que estavam dentro de transportes públicos coletivos; momentos em que ouvimos as duplas conversando sobre quais os melhores lugares

para deixar os livros; nos carros que se movimentam bem devagar observando e escolhendo as casas que seriam presenteadas com livros livres nas suas caixas de correios; nos dois instantes diferentes em que exemplares são deixados em carros específicos, no caso, na traseira de um *buggy* e no para-brisa de um fusca cor de rosa. Em alguns momentos do filme, podemos acompanhar a vivência concreta de atividades banais e corriqueiras do cotidiano: o livro que é deixado dentro de um cardápio de restaurante que realmente foi frequentado durante a pausa para o almoço; o outro que foi “esquecido” num banco após a utilização do caixa eletrônico; o livro que é abandonado num banheiro após a utilização do mictório; aqueles que são deixados em mesas de bares após o devido consumo das cervejas vendidas nos locais.

Esse formato de registro audiovisual se aproxima bastante do filme *Sábado à noite*. Conforme já antecipamos em nossa pesquisa, a obra que inaugurou a filmografia do Alumbramento e, de certa forma, foi um dos principais responsáveis pela existência do coletivo, teve quase a mesma equipe de o *Livro Livre*. Levando em consideração que o diretor do filme também foi um dos idealizadores da intervenção urbana e que essa última proposta foi desenvolvida a partir do livro 000 de Ivo Lopes Araújo e Thaís de Campos, podemos afirmar que os dois projetos foram gestados em paralelo. Esse material audiovisual que no momento analisamos também é um documentário sobre Fortaleza, pensado a partir da presença de algumas regras que foram delimitadas de antemão, mas que depois seriam flexibilizadas no desenvolvimento do percurso, tendo assim, portanto, expediente de funcionamento semelhante ao que foi empregado em *Sábado à noite*.

O local escolhido para abrigar o livro 076 faz uma referência direta ao filme de Ivo Lopes Araújo. Em cima de uma passarela de pedestres da Avenida Washington Soares²⁹², *Sábado à noite* tem uma das suas sequências consideradas mais icônicas, aquela em que o diretor de som é revelado “atrás das câmeras” captando as sonoridades do trânsito que passa pela avenida. A dupla responsável pelo abandono do livro 076²⁹³ resolve fazer uma homenagem, repetindo exatamente a mesma locação em pouco mais de um ano que separam as duas filmagens (Figura 28). Enquanto isso, Danilo Carvalho, o mesmo que foi anteriormente filmado enquanto modulava os ruídos da cidade, abandonava o livro 031 em cima das cadeiras de espera do principal terminal rodoviário de Fortaleza, outra locação de

²⁹² Importante via de Fortaleza que possui uma longa extensão. Na verdade, ela é a continuação de uma rodovia estadual (CE-040), que funciona como o principal acesso para o litoral leste do Ceará.

²⁹³ A referida dupla, Rúbia Mércia e Ythallo Rodrigues, faz parte da equipe de produção de *Sábado à noite*, juntamente com Thaís de Campos. Rúbia ainda assinou a produção executiva do filme.

Sábado à noite, talvez o local enunciativo mais importante para a narrativa do filme dirigido por Ivo Lopes Araújo.

As variadas sonoridades experimentadas no espaço urbano também ganham destaque em *Livro Livre*: seja no barulho do trânsito, no burburinho das feiras, bares e restaurantes, no canto dos pássaros em praças, nos ruídos do mar e dos ventos em praias e lugares isolados, nas locuções típicas de aeroportos, rodoviárias e supermercados, nos motores de ônibus e veículos diversos. Outro elemento sonoro muito forte são as músicas tocadas no interior dos carros, transformado em um artifício muito utilizado, especialmente pela dupla formada por Danilo Carvalho e Frederico Benevides. Enquanto a cena do abandono dos livros transcorre, canções são tocadas no interior do veículo para compor as narrativas, principalmente nos casos do livro 063, deixado no cemitério, onde ecoa a voz de Roberto Carlos na canção *Uma palavra amiga* (1970); no caminho de entrega do livro 077, ao acompanharmos o *travelling* do carro em movimento no percurso de uma região pobre da cidade, toca *Na rua, na chuva, na fazenda* (1975), do compositor Hyldon; e no destino do livro 085, no interior de uma das sedes da Igreja Universal do Reino de Deus, pode-se ouvir *Por quem os sinos dobram* (1979), na voz de Raul Seixas. *Frames* dessas passagens podem ser vistos abaixo, na Figura 28.

Figura 28 - O Livro 76 na passarela de pedestres e as “encenações” construídas a partir de algumas músicas que eram tocadas dentro do carro





Fonte: *Livro Livre*, 2007/2008. Filme disponível *on line*.

Por fim, *Sábado à noite* e *Livro Livre* estão próximos, sobretudo, por conta da forma como os percursos foram realizados, pois os indicativos de funcionamento das obras seriam também geridos pelas incertezas e pelo descontrole, operando uma relação entre os artistas e a cidade movida exatamente naquilo que não se pode mensurar. Como bem afirmou Jean-Louis Comolli acerca da prática do cinema documental:

Filmar os homens reais do mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário. Dessa dificuldade que lhe é imposta de alguma maneira ‘de fora’, o cinema documentário tira todas as suas riquezas. Obrigação de experimentar, de tentar aproximações ajustadas às armadilhas sempre novas do mundo a filmar. [...]. O movimento do mundo não se interrompe para que o documentarista possa lapidar seu sistema de escrita. As formas colocadas em ação são desarranjadas pela própria forma que elas tentam abarcar. O cinema, na sua versão documentária, traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou limite – lacunas ou contornos que logo nos são dados para que os sintamos, os experimentemos, os pensemos. (COMOLLI, 2008, p. 176-177).

Nesse sentido, insere-se de maneira significativa a escritura da narrativa de abandono do livro 061. Passando por uma praça onde estavam alguns adolescentes “brincando de destruir” fitas de VHS, a dupla Themis Memória e Luiz Pretti considerou interessante deixar o referido exemplar naquele meio (Figura 29). A carga simbólica contida nessa sequência é muito forte. As fitas inicialmente estavam sendo destruídas para ganhar novos contornos por aquele grupo de adolescentes, se transformando em espécie de serpentinas que corriam ao vento naquela praça de Fortaleza. A cena, que já é por si só relativamente inusitada, ganha uma camada insólita a partir do momento em que a relação se estabelece: Themis se abaixa e deixa o livro ao chão; ela não fala nada e sai do quadro que está sendo filmado por Luiz; um dos meninos pergunta “Pra que é isso aqui, tia?”, ao que Luiz responde

com a câmera na mão, iniciando um rápido e confuso diálogo: “É para pegar e ler, tem que ler...” / “Hã?” / “Pegar e ler” / “Pegar o quê?” / “O livro!”. Nesse momento, outros jovens chegam para terminar de destruir as fitas, sendo elas chutadas e arremessadas com força ao chão. Por três vezes o livro também é mirado, transformando-se no alvo preferencial a ser atingido. O livro deixado ao lado das fitas de VHS o colocaria em pé de igualdade com as mesmas. Talvez os adolescentes tivessem entendido que ele também precisaria receber o mesmo tratamento, ou pensaram que o livro seria tão inútil quanto aquela recém-obsoleta forma de mídia.

Figura 29 - *Frames* da sequência do abandono do livro de número 061



Fonte: *Livro Livre*, 2007/2008. Filme disponível *on line*.

As praças de uma cidade guardam características pautadas especialmente pelos encontros e acontecimentos. Mas, sendo lugar também de transitoriedade, podem suscitar um lazer solitário, com direito a pousos e pausas, além da mais pura distração em momentos de reflexividade. Talvez por conta dessas características, as praças foram os lugares que mais serviram de abrigo inicial para os livros. Em pelo menos 14 (catorze) oportunidades isso aconteceu, sendo que em apenas metade delas tivemos condições de identificar com precisão

onde estariam localizadas em Fortaleza. Algumas são bem conhecidas para a grande maioria dos moradores da cidade, como, por exemplo, a Praça Portugal, Praça do Colégio do Liceu e a Praça Luiza Távora. Porém, preferencialmente, os exemplares foram acondicionados em bancos de praças em locais de pouco movimento, mais tranquilos e arborizados, como foi o caso do livro 080, único que retornou durante o período da exposição.

Seguindo a lógica do deslocamento e da circularidade dos indivíduos, os locais relacionados a transportes públicos ou destinados a outros meios de locomoção resultaram em 21 (vinte e um) livros apresentados: 7 (sete) deixados em bancos de paradas de ônibus; 4 (quatro) em terminais rodoviários de pontos diferentes da cidade; 3 (três) em estações de trem; 2 (dois) no aeroporto internacional de Fortaleza, 2 (dois) em automóveis, 2 (dois) de pessoas que receberam livros diretamente quando estavam no interior de coletivos urbanos e 1 (um) que foi deixado entre as frestas das cadeiras de um ônibus quase vazio.

Outros lugares que se repetiram com certa frequência foram: 7 (sete) em caixas de correios de residências; 7 (sete) em empreendimentos comerciais diversos, como restaurantes, supermercados, mercearias e farmácias; 6 (seis) no meio de ruas e avenidas, espalhados em lugares dos mais inusitados, como aquele encostado nos vãos de uma pequena ponte, e outro deixado entre grandiosas vigas e pilares de construções numa avenida quase abandonada; 5 (cinco) em igrejas que variaram entre católicas e evangélicas; 5 (cinco) em praias e piscinas de clubes; 4 (quatro) em lagos e lagoas, por vezes também detentores de pequenas praças ou polos de lazer; 4 (quatro) em orelhões públicos, que em 2007 já começava lentamente a conhecer seu processo de obsolescência.

Dentre os prédios históricos considerados pontos turísticos da capital cearense, pouco seria contemplado²⁹⁴: vemos apenas um livro sendo deixado na Estação Ferroviária João Felipe; outro no Mercado São Sebastião; um nos pés do obelisco construído na Barra do

²⁹⁴ Nesses primeiros anos da produção do Alumbramento, destacamos outra obra que discute a relação entre cidade e patrimônio, o curta-metragem *Casa da fotografia* (2010), de Themis Memória e Victor de Melo. Pensado como uma instalação dentro de um evento de fotografia e artes visuais intitulado “deVERcidade”, o trabalho acabou transformando-se em mais um projeto de intervenção urbana desenvolvido pelo Alumbramento. Ele é todo realizado dentro do prédio da antiga Escola Jesus, Maria e José, construído em 1902, edificação que está abandonada no Centro de Fortaleza há muitos anos. Em 2006 foi feita uma promessa pelos órgãos públicos responsáveis de que o local se transformaria na “Casa da Fotografia”, futuro centro de referência para exposições, cursos de formação e palestras dentro da referida linguagem artística. No filme, sob muitos escombros, personagens com máscaras e vestimentas inusitadas posam para fotos e/ou encaram a câmera. Exibido no referido evento, a vídeo instalação expôs a terrível situação do prédio, seu descaso e situação de abandono. Nos últimos anos o prédio histórico tombado foi alvo de algumas ocupações de famílias que lutam por moradia, e permanece aguardando por reformas e intervenções nos seus usos até o momento de finalização da nossa pesquisa.

Ceará, considerado por alguns o Marco Zero de Fortaleza²⁹⁵; a Ponte dos Ingleses e a Catedral. Talvez, com exceção desses dois últimos, os locais sejam desprovidos de maiores apelos de visitação e um tanto fora da rota turística oficial da cidade. Vale mencionar também um livro, o de número 088, que foi deixado na Avenida Beira-Mar, sendo que o próprio local escolhido não é passível de imediata identificação. Ele poderia ser associado a qualquer outra praia da cidade, até o momento de realização de um *zoom out*²⁹⁶, que apresenta os grandes prédios daquele entorno.

Consideramos que buscar a pluralidade da cidade também era um dos intentos do projeto, dada a maneira como as duplas se organizaram e resolveram se dividir. Porém, moradores que eram em grande maioria do Centro da cidade, e com vários trabalhos realizados naquele referido entorno, os representantes do Alumbramento preferiram com o *Livro Livre* visitar bairros considerados mais periféricos, e reforçar uma informação que já indicamos anteriormente, que aquela experiência para eles também parecia uma tentativa de conhecer um pouco mais da cidade. Esse mapeamento dos locais também ilustra que tipo de enquadramento urbano seria buscado, mais uma vez sendo destinada a preferência para uma Fortaleza um pouco distanciada das suas representações consideradas oficiais, longe das expressões reproduzidas nos cartões-postais e recusando o clichê das suas principais estampas turísticas.

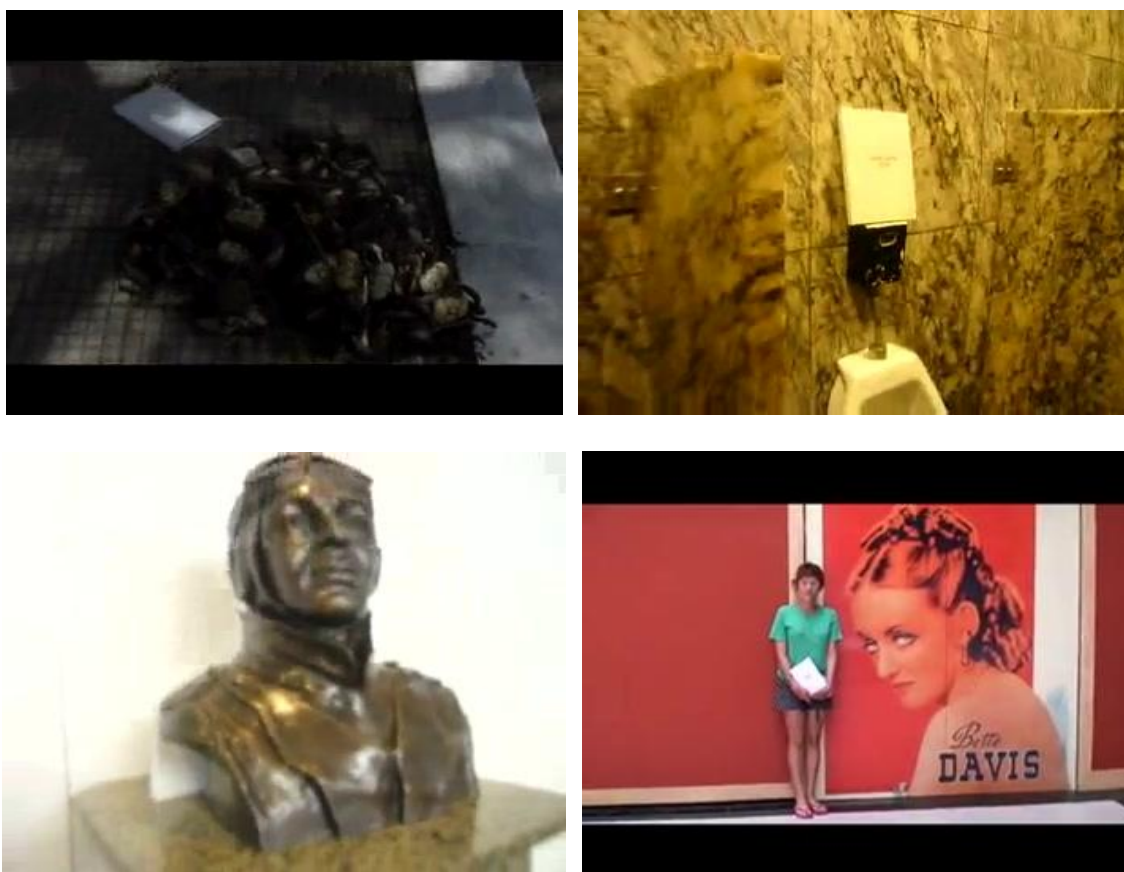
Nesse sentido, alguns locais e suas respectivas situações de abandono de livros são fundamentais para ilustrar nossa afirmação: o consumo de caranguejos na capital cearense é simbolizado pela venda dos crustáceos amarrados em cordas, vendidos nos sinais de trânsito de uma grande avenida da cidade; o aeroporto internacional, que recebe inúmeros turistas, é representado por um mictório de banheiro masculino e um discreto e quase escondido busto do aviador Pinto Martins; os *shoppings centers* reconhecidamente grandiosos de Fortaleza são delineados pelo abandono de um único livro, que está mais preocupado em usufruir da companhia de cartazes com estrelas de filmes antigos; a agitada vida noturna e boêmia da

²⁹⁵ Essa região é considerada o marco inicial da colonização do Ceará. A edificação capitaneada pelo colonizador português Pero Coelho em 1603, o Forte de São Tiago, não foi suficiente para formar um povoado, sendo o início da história de Fortaleza mais associada ao forte militar construído pelos holandeses algumas décadas depois, bem próximo da atual região do Centro da cidade. Como parte das comemorações dos “400 anos do Ceará” foi construído no local um monumento em forma de obelisco, presente do governo da Espanha, que possui as imagens de São Tiago, do Cristo crucificado, Nossa Senhora da Assunção (padroeira de Fortaleza) e São José (padroeiro do Ceará). Desde então o local passou a ser considerado o Marco Zero de Fortaleza, apesar do apenas relativo reconhecimento, sobretudo em seu viés turístico.

²⁹⁶ O *zoom in* é o dispositivo acessado em qualquer câmera que expressa uma aproximação diante do que estaria sendo filmado. O *zoom out* é a retirada do *zoom*, garantindo um maior distanciamento.

cidade é estampada apenas por um bar muito simples que toca “samba raiz”, completamente afastado dos círculos do forró e das esferas de maior badalação da cidade²⁹⁷. Sobre essas passagens, ver Figura 30.

Figura 30 - Imagem do livro deixado ao lado dos caranguejos; identificação dos locais em que os dois livros no aeroporto foram deixados; saída de uma sala de cinema num *shopping*



Fonte: *Livro Livre*, 2007/2008. Filme disponível *on line*.

A insegurança de Fortaleza é um aspecto que também pode ser identificado no filme. Durante o abandono do livro 073 num aparelho de telefone público, numa área que tem seu entorno apresentado e vista como muito pobre, identificamos a voz *off* de uma senhora alertando para os riscos de realizar uma filmagem naquele local: “Ei, cuidado, aqui é perigoso!”. Os representantes do Alumbramento agradecem a dica e avisam que já estão saindo. Mas esse é o único dado concreto do filme que alimenta essa característica, aspecto esse trazido por uma senhora que se apresentou como um elemento externo às gravações. A

²⁹⁷ Essa sequência indica o abandono do livro de número 100, no Bar do Zé Bezerra. Como se trata do fechamento do filme, discorreremos essa cena com mais detalhes logo adiante.

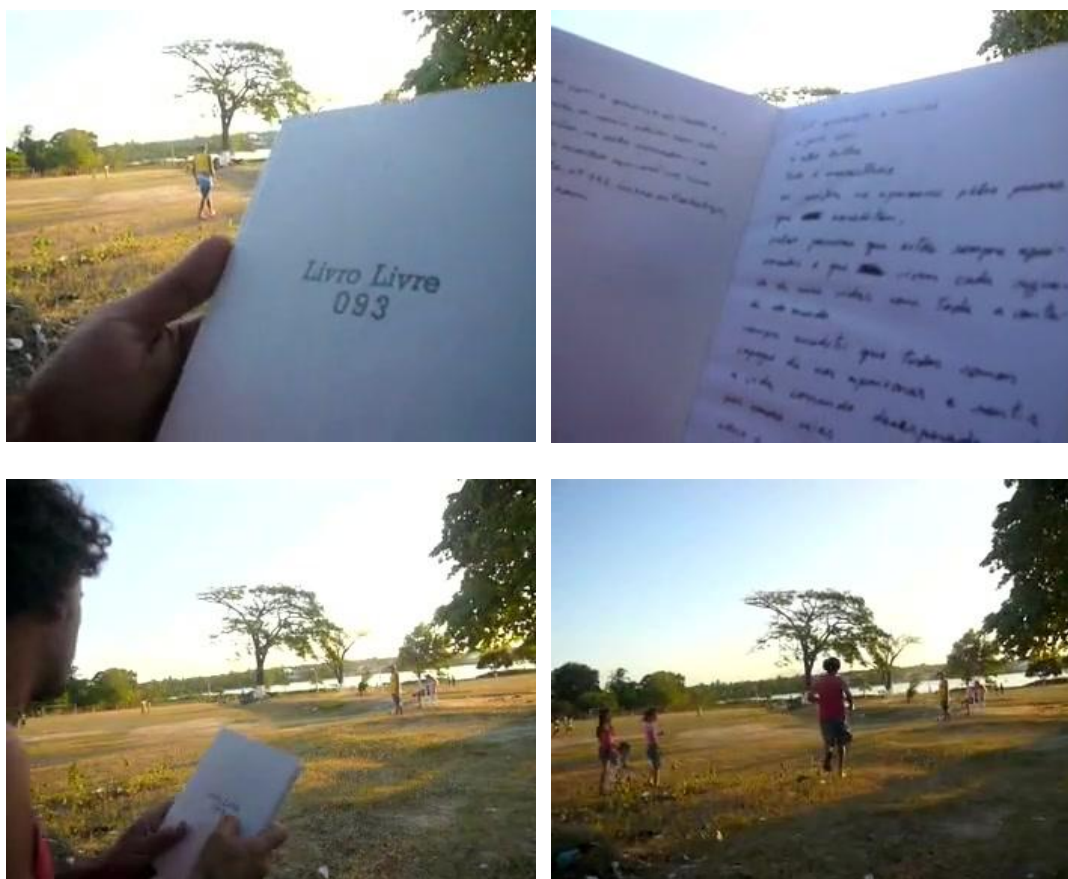
princípio, poderíamos afirmar que, a partir de algumas visitas em locais considerados “perigosos” de Fortaleza, os “alumbrados” parecem desenvolver a experiência do *Livro Livre* sem nenhum grande receio em relação a tal questão, ou, pelo menos, isso não chega a se apresentar no filme de forma direta.

Se os problemas de segurança pública não são tão evidentes, consideramos que aquele único discurso daquela senhora pode ser reforçado pelas imagens dos vazios da cidade. São muitos os locais com pouca ou nenhuma circulação de pedestres²⁹⁸, além de estabelecimentos comerciais com grades e casas com cercas e muros altos, sistemas de prevenção que hoje denunciam as preocupações de insegurança de qualquer grande metrópole. Beatriz Sarlo, analisando alguns aspectos desses mesmos problemas em Buenos Aires, afirmou: “A cidade existe nos discursos tanto quanto em seus espaços concretos, e, assim como a vontade de cidade a transformou em um lugar desejável, o medo da cidade pode transformá-la num deserto em que o receio prevaleça sobre a liberdade”. (2014, p. 92).

A vontade de cidade talvez seja a principal tônica do *Livro Livre*. Algumas situações criadas realmente assumem formas que tentam transformar a metrópole nesse lugar da utopia e desejo de liberdade. Vejamos o caso do livro 093: aproximado da câmera em primeiro plano, ele é folheado até parar numa poesia que é lida pela dupla de representantes do Alumbramento. Em seu trecho final, ouvimos: “Adoro o delírio, sonho com o momento em que a felicidade desenfreada vai explodir no fundo do coração de todas as pessoas do mundo. Acredite no meu sonho e de alguma forma sei que ele é seu também”. No momento subsequente ao fechamento do livro, podemos visualizar melhor a paisagem onde a dupla se encontra, um descampado com uma lagoa ao fundo que também abriga um espaço de lazer. Podemos identificar algumas pessoas utilizando um campo de futebol improvisado, além de crianças e famílias que aproveitam o entardecer para usufruí-lo como recreação. O “alumbrado” Danilo Carvalho corre com o livro na mão e dirige-se até uma das árvores que ocupa o centro do quadro fílmico, o qual seria o provável destino daquele exemplar (Figura 31).

²⁹⁸ Relembramos que se tratava de um domingo. Tornou-se uma afirmação comum dizer que esse dia é considerado mais deserto, com pequena circulação de pedestres, na maioria dos pontos da cidade de Fortaleza.

Figura 31 - A leitura do Livro 093 e o local do seu destino



Fonte: *Livro Livre*, 2007/2008. Filme disponível *on line*.

Reafirmamos que as cidades sempre foram portadoras de utopias e potencializadoras dos encontros. Em meio ao caos urbano, muitos preferiram identificá-las como vetores que convergia para a solidão e o individualismo. Raymond Williams afirmou que “[...] o caráter social da cidade – no que tem de transitório, inesperado, na procissão de homens e eventos, e no isolamento essencial e inebriante – era visto como a realidade de toda existência humana” (1989, p. 316)²⁹⁹. Mesmo diante dessa multidão um tanto fragmentada e dispersa, o que dificultaria a criação de laços mais profundos entre as pessoas, a modernidade criou padrões de referência e expectativas que pareciam estabelecer algumas certezas de futuro. Em suas práticas e vivências urbanas, os indivíduos procuraram desenvolver mecanismos variados para senti-las e representá-las, como afirmou Sandra Jatahy Pesavento:

²⁹⁹ Raymond Williams desenvolveria essa reflexão partindo das leituras de nomes importantes da literatura ocidental que pensaram a cidade, como Baudelaire, Balzac, Dostoiévski e Dickens.

[...] a cidade foi, desde cedo, reduto de uma nova sensibilidade. Ser cidadão, portar um 'ethos' urbano, pertencer a uma cidade implicou formas, sempre renovadas ao longo do tempo, de representar essa cidade, fosse pela palavra, escrita ou falada, fosse pela música, em melodias e canções que a celebravam, fosse pelas imagens, desenhadas, pintadas ou projetadas, que a representavam, no todo ou em parte, fosse ainda pelas práticas cotidianas, pelos rituais e pelos códigos de civilidade presentes naqueles que a habitavam. Às cidades reais, concretas, visuais, tácteis, consumidas e usadas no dia-a-dia, corresponderam outras tantas cidades imaginárias, a mostrar que o urbano é bem a obra máxima do homem, obra esta que ele não cessa de reconstruir, pelo pensamento e pela ação, criando outras tantas cidades, no pensamento e na ação, ao longo dos séculos. (2007, p. 11).

Essas expectativas e propostas de cidades, alimentadas especialmente a partir das grandes transformações proporcionadas pelo capitalismo industrial, conheceu inúmeras reações dos sujeitos na ordem do sensível; problematizar o espaço urbano acabou sendo a tônica da obra de muitos artistas. Em período de tempos líquidos (BAUMAN, 2001) e de intensificação das práticas do presentismo (HARTOG, 2013), as últimas décadas conheceram a exponenciação das contradições da vida urbana, que vão se agudizando à medida que linhas de fuga também são construídas, sendo a arte cumpridora de um papel muito importante para estabelecer outras relações, capazes de enfrentar esse modelo cada vez maior de atomização das vidas. Na entrega do livro de número 100, mais uma vez uma canção tocada no ambiente compõe o clima para a realização da narrativa. Dessa vez é a música *E vamos à luta* (1980), de Gonzaguinha, interpretada e cantada a plenos pulmões pelos sambistas que se apinhavam no boteco:

Eu acredito é na rapaziada / Que segue em frente e segura o rojão / Eu ponho fé é na fé da moçada / Que não foge da fera e enfrenta o leão / Eu vou à luta com essa juventude / Que não corre da raia a troco de nada / Eu vou no bloco dessa mocidade / Que não tá na saudade e constrói / A manhã desejada / Aquele que sabe que é negro o coro da gente / E segura a batida da vida o ano inteiro / Aquele que sabe o sufoco de um jogo tão duro / E apesar dos pesares ainda se orgulha de ser brasileiro / Aquele que sai da batalha / Entra no botequim, pede uma cervinha gelada / E agita na mesa logo uma batucada / Aquele que manda o pagode / E sacode a poeira suada da luta e faz a brincadeira / Pois o resto é besteira / E nós estamos 'pelai'... / Eu acredito é na rapaziada...

Essa música tornou-se um clássico associado às lutas políticas de fins da ditadura no Brasil, especialmente por exaltar a força da juventude e sua capacidade em acreditar e construir as transformações necessárias que movimentam a própria torrente do mundo. Ao que parece, a canção estava ali como obra do acaso, não se tratando de uma inserção

previamente refletida para ilustrar um momento³⁰⁰. A câmera percorre o interior do bar até encontrar o último livro, naquele momento ainda amparado pelo representante do Alumbramento. Entre goles de cerveja e cumprimento de conhecidos que por ali transitam, o alumbrado finalmente resolve abandonar o exemplar à própria sorte. Ele é deixado sob o balcão enquanto a dupla se distancia, não sem antes perceber o que estava estampado nas costas da camisa de um frequentador do local: “É tempo de vencer!”, frase destacada no filme como uma constatação empolgada do presente e um desejo otimista de futuro (Figura 32).

Figura 32 - Destino do Livro 100 e encerramento do filme



Fonte: *Livro Livre*, 2007/2008. Filme disponível *on line*.

Buscar conexões era o que estava posto pelos representantes do Alumbramento desde o início, sendo a brincadeira do *Livro Livre* um efeito de uma ação e esforços coletivos. Conforme já mencionamos, a construção dessa teia relacional não dependeu do retorno dos livros preenchidos para se concretizar. Talvez a intenção primeira nesse processo fosse exatamente o de se constituir e se reconhecer enquanto grupo, na formação de um coletivo de produção artística que almejava se relacionar com a cidade, renovando seus olhares sobre

³⁰⁰ Em entrevista concedida para essa pesquisa em 2016, Frederico Benevides falou sobre a inserção das músicas: “A gente ia andando pela cidade e mudando os sons. E às vezes a gente esperava pra encontrar a música certa pro momento, principalmente o ‘dj’ Danilo. (risos) Mas na sequência final do bar tudo foi acaso, um daqueles achados da vida”.

aquilo que lhes pertence e que ao mesmo tempo pouco se conhece. Ao analisar aqui algumas de suas obras, percebemos o quanto as práticas artísticas são capazes de garantir os encontros e fomentar a experiência. O Alumbramento condiciona a existência do *Livro Livre* a partir desse contato com a cidade, recuperando um pouco daquilo que a arte pode ter de mais especial, sua capacidade de fazer ecoar dissonâncias e resistências.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS OU... “E SE FOSSE COMO NOS SONHOS?”

“Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois, é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos.” (FOUCAULT, 2013, p. 14).

No texto citado acima, Michel Foucault afirma que o corpo é, ao mesmo tempo, um lugar e um não-lugar, pequeno fragmento que será ponto de partida para acessar o mundo, orientador primeiro das relações espaço-temporais que estabelecemos, mas também um disparador capaz de proporcionar relações, sensações e imaginações de toda ordem. Pensando a cidade como um corpo, constata-se que esse paradoxo se potencializa sobremaneira, seja pela própria constituição e organização dos espaços físicos construídos, seja pela forte relação de dependência estabelecida entre os indivíduos, indeléveis responsáveis em forjar uma metrópole. Norbert Elias afirmou: “Numa palavra, cada pessoa que passa por outra, como

estranhos aparentemente desvinculados na rua, está ligada a outras por laços invisíveis, sejam estes laços de trabalho e propriedade, sejam de instintos e afetos”. (1994, p. 22).

Tomemos como exemplo, mais uma vez, a questão da observação e fruição do tempo no cotidiano das grandes cidades. Richard Sennett, analisando a relação dos condutores de veículos automotores e as paisagens das metrópoles, afirmou que “[...] a condição física do corpo em deslocamento reforça a desconexão do espaço. Em alta velocidade é difícil prestar atenção à paisagem” (2006, p. 18). Se para a grande maioria dos motoristas, e também dos pedestres que na rotina das metrópoles se deslocam em correria, eles só precisam passar, mover-se de uma ponta a outra para os seus locais de partida e de chegada, os filmes realizados pelo Alumbramento realizam uma travessia diferente: eles tentam devolver os corpos à paisagem urbana, aproximar a arte da vida cotidiana, registrar os modos de individuação dos lugares-comuns. Em meio ao ritmo desenfreado do cotidiano, tenta-se extrair o acontecimento naquilo que pode existir de mais banal, que seria a contemplação do comum, buscando “[...] a leveza no cotidiano, do pequeno gesto, das pequenas coisas. [...] Leveza presente mesmo em meio ao maior descontrole. Em meio ao delírio, do mundo, caminhar como à beira de um lago plácido”. (LOPES, 2007, p. 77).

O coletivo de criação artística colaborou para colocar em fricção esses elementos de provável invisibilidade, contribuindo para tentar decompor a rigidez desse corpo urbano que muitas vezes se apresenta experimentando limites e potencialidades da cidade, a entender melhor sua estruturação e travessias. Acreditamos que algumas das formas de resistências mais eficazes contra os dispositivos de captura dos poderes estariam localizadas exatamente nas tentativas de descodificar os elementos que, a princípio, consideramos já postos aos lugares, implantando pequenas instalações de descontrole, apoiando-se na construção de fluxos mais abertos e acolhedores da imprevisibilidade, conseqüentemente, mais agregadores para descobertas e inquietações. Ivo Lopes Araújo, na época da exposição do *Livro Livre*, afirmou:

Mas se tudo fosse como nos sonhos, esses livros iriam percorrer a cidade e criaríamos uma rede de trocas e encontros incríveis. Temos total consciência de que não vivemos um sonho. Só que de alguma forma queremos afirmar que esse sonho é possível e convocar as pessoas a sonhar. Convocar um sonho coletivo só pode ser um delírio suicida ou uma provocação. Então, morremos um pouco e provocamos um pouco pra não morrermos inertes. (*apud* PAULA, 2008, p. 32).

O que a princípio poderia soar como sendo idealista ou romântico também desenvolve importantes gestos de potências, caminhos possíveis, mesmo quando são

colocados como apostas de um horizonte utópico. Na observância das proposições e dos diálogos contidos nas obras que analisamos em nossa pesquisa, especialmente quando os princípios de amizade e liberdade são enunciados, nos parece existir um esforço de investimento nas utopias. Mesmo quando o tempo presente dificulta a prospecção de melhores expectativas de futuro, os efeitos ali causados pelos atos de criação e invenção, nas vidas e nos filmes, nos possibilita fomentar pequenos acontecimentos.

Mesmo a utopia sendo considerada uma necessidade, Ivo Lopes Araújo realiza em sua fala uma ponderação, afirmando ter consciência de que não vive num sonho. O representante do Alumbramento realiza a assertiva para logo depois dizer que isso não tem grande importância, cabendo aos artistas o papel de convocar esses sonhos, quase que como uma espécie de missão, lugar de funcionalidade geralmente dado para a utopia, a qual ela serviria para que pudéssemos continuar caminhando³⁰¹. Ivo Lopes afirma que o receio de cair na inércia lhe ajudou a se colocar em movimento, encontrando seus pares, cúmplices de um sonho coletivo. Nos seus caminhos desviantes, os alumbrados foram desafiadores do seu próprio tempo, um grupo que tentou traçar a ambivalência que permeia o horizonte utópico negando as agruras do presente ao mesmo tempo em que davam sentido às suas vidas e a cidade em que estavam inseridos, inventando-as com suas próprias cores. Fazemos essas afirmações em consonância com as palavras escritas por Roland Barthes:

A Utopia é sempre ambivalente: arruína o tempo presente, sempre se apoia no que não vai bem no mundo e, ao mesmo tempo, ela também inventa imagens de felicidade: inventa-os com sua cor, sua precisão, suas ambições, sua absurdez mesmo; tem a mais rara das coragens: a do gozo. Coragem que tiveram os dois maiores utopistas que conheço, Sade e Fourier. Claro que, como sistema inteiro, nenhuma utopia tem a menor chance de aplicação: o falanstério de Fourier e o castelo sadiano são, literalmente, impossíveis; mas são os elementos, as inflexões, os meandros, os recônditos do sistema utópico que retornam ao nosso mundo como clarões de desejo, possibilidades exaltantes: se os captássemos melhor, eles impediriam que a política se enrijecesse em sistema totalitário, burocrático, moralizador. (2005, p. 192-193).

Roland Barthes escreveu esse texto em 1971, momento em que os eventos relacionados ao maio de 1968 ainda “assombravam” a humanidade. Mesmo diante da proximidade dessa verdadeira cadeia de acontecimentos que aflorou pelo mundo em fins dos

³⁰¹ Lembramos aqui a definição de utopia dada pelo cineasta Fernando Birri, tantas vezes referenciada a partir dos depoimentos e escritos de Eduardo Galeano: “A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar.” (GALEANO, 2013).

anos 1960, Barthes afirmaria em outra passagem que existiria uma “[...] impotência atual de escrever utopias; parece até que nos contemos para não as imaginar”. (BARTHES, 2005, p. 192). Isso também nos parece algo que se aproxima das palavras de Ivo Lopes, nas quais os horizontes de expectativas encontram-se hesitantes diante de um presente que nos parece perpétuo. Porém, o sentido de ambiguidade desenvolvido pelas utopias sempre se atualiza, à medida que elas atuam como representação de vontades, transformando-se num campo de construção de possíveis, lugar em que “clarões de desejo” poderiam dificultar o enrijecimento dos poderes mais autoritários.

Pensar nesses termos a partir da atuação do Alumbramento nos leva a evocar outra obra de Barthes, *Como viver junto* (2003), reflexões desenvolvidas originalmente a partir das transcrições de alguns dos seus últimos cursos no Collège de France (1976/1977). Aqui, o autor chama atenção para uma dimensão que também é utópica e guarda ambiguidades, na qual o “viver-junto” deve respeitar certa distância que não comprometa a continuidade dos afetos e, observando a máxima de sobrevivência de qualquer outro animal, atente para as delimitações territoriais dos indivíduos. O momento primordial do viver compartilhado seria aquele para enfrentar os desafios do anoitecer, pois “[...] ser estrangeiro é inevitável, necessário, desejável, salvo quando cai a noite.” (BARTHES *apud* PELBART, 2012).

A 27ª Bienal de São Paulo utilizou como tema principal o título dessa obra de Barthes. As produções artísticas em exposição ficaram localizadas entre o enlevo da coletividade e o desalento da sua impossibilidade. Peter Pál Pelbart foi convidado para fazer a palestra de encerramento do evento. Utilizando o provocativo título de *Como viver só*, que ele mesmo definiria como uma “molecagem com o tema dessa bienal”, assevera:

Quando a vida é reduzida a uma tal ‘vida besta’ em escala planetária nesse estado hipnótico-consumista do ‘Homo Otarius’ ou do ‘Cyber-Zumbi’, quando a dissolução das formas institucionais ou identitárias que antes asseguravam alguma consistência ao laço social, apenas reitera a gregriedade atomizada, cabe indagar o que poderia ainda sacudir-nos de tal estado de letargia. Seria de se perguntar, que modalidades de êxodo, de escape, de exílio voluntário ou involuntário, que modalidades de curto-circuito silencioso ou ruidoso, denunciam tal contexto de sobrevivencialismo maciço por mais místicos, psicóticos ou suicidas que pareçam essas formas de êxodo; quais e quantos gestos solitários, mas também experiências instituídas, que lhes fazem eco, reivindicam uma distribuição outra, entre o que está vivo e o que está morto, entre viver e sobreviver, entre aquilo que é desejável e aquilo que é intolerável, tentam reinventar a relação entre solidão e vida coletiva? (PELBART, 2012).

Desenvolvendo certa “reivindicação da solidão”, Pelbart, nessa comunicação, passou por inúmeras referências da Filosofia e da Literatura, descrevendo situações e personagens que se encontram com base nas próprias distâncias, que resistem a partir da sua inaptidão a organização das coisas do mundo, que são capazes de desenvolver uma “solidão povoada” e que podem sustentar uma potente comunidade, mesmo preservando todas as dimensões das suas singularidades. Todo grupo conhece o dissenso, se equilibrando nas tensões entre o coletivo e o individual, e onde o estabelecimento do “viver-junto” será sempre um complexo desafio a ser concretizado, especialmente nesse “corpo utópico” das grandes cidades.

Os alumbrados também trabalharam sozinhos³⁰². Se ao longo da nossa pesquisa buscamos evidenciar as obras mais coletivas, se nosso diálogo prioritário esteve mais próximo dos trabalhos que envolveram um maior número de pessoas, resolvemos encerrar trazendo essa outra dimensão, a partir de uma obra desenvolvida pelo próprio Ivo Lopes Araújo, *Diários – Self Portrait* (2010). Na verdade, esse é um dos episódios do realizador e que compõe um conjunto de filmes-diários realizados entre 2009 e 2014. Ivo Lopes, nesse projeto, criou treze experimentos pessoais³⁰³, todos filmados com negativos vencidos em 16mm. A maior parte desses trabalhos registra os descansos do cineasta na “Fazenda Desterro” — nome da propriedade da sua família —, outras viagens realizadas e a colaboração com o registro musical de amigos compositores.

Nos seus *Diários*³⁰⁴, Ivo Lopes está quase sempre rodeado por amigos e familiares, em meio à natureza, paisagens bucólicas que testemunham os banhos de açude, o balançar de redes, jogos de futebol ao fim de tarde, os acampamentos improvisados e visitas a pequenos vilarejos. As únicas exceções são os dois registros musicais³⁰⁵, o fragmento *Outras*

³⁰² Além dos *Diários* (2009-2014), de Ivo Lopes Araújo, que apresentaremos no texto, aqui nos referimos aos filmes inteiramente realizados por apenas uma única pessoa, mas que mesmo assim tiveram a assinatura do coletivo. Deste, destacamos *A noite*, de Ythallo Rodrigues; *Anymore*, de Mariana Smith; *Flash Happy Society e Eu, turista*, ambos de Guto Parente.

³⁰³ Em ordem alfabética, os treze diários são: *Agreste*; *Barlavento*; *Desterro sessions I*; *Dia de folga*; *Eu sempre serei aquele cara*; *LOVE*; *Outras viagens*; *Promessa*; *Rio de faz de contas*; *Road to chapada*; *Rolo I*; *Self Portrait* e *Visita de locação*. Não colocamos o ano de realização, pois essa informação não consta no site do Alumbramento. Apenas em alguns episódios o ano aparece estampado nos créditos, como é o caso de *Rolo I*, o primeiro da série realizado em 2009. Em conversa que tivemos com Ivo Lopes Araújo, ele também não sabe identificar com exatidão o ano de cada um dos diários. Ele apenas revelou que *Self Portrait* foi um dos primeiros realizados, daí a provável data de 2010 que indicamos no texto.

³⁰⁴ O nome do projeto original desses registros pessoais, filmados em 16mm por Ivo Lopes Araújo, era *Rolos*. Apenas a partir de 2014 o cineasta rebatizou de *Diários*.

³⁰⁵ *Eu sempre serei aquele cara* se transformou em um *clip* da banda Jonathan Doll e os Garotos Solventes, realizado todo dentro de um estúdio; *Promessa* é o título de uma música do compositor Vitor Colares, em registro feito por Ivo Lopes durante apresentação do músico no Salão das Ilusões, no Edifício Dona Bela.

viagens, realizado durante visita ao Rio de Janeiro e São Paulo, e *Self Portrait*. Neste, o sugestivo título empregado traz, na verdade, o olhar de Ivo Lopes para a cidade. É o único momento, de todos os treze episódios dos filmes-diários, em que a capital cearense é lançada à condição de protagonista; a primeira vez em que acompanhamos o diretor de *Sábado à noite* sem a companhia direta dos seus amigos e familiares.

Os registros urbanos daqueles fragmentos de instantes no tempo entram ainda mais em ambivalência por conta das imagens borradas, retratos de um cotidiano aberto aos olhares e experimentações do cineasta-fotógrafo. Fortaleza é atravessada o tempo todo por relações de afeto e de afronta: a Praça do Ferreira que serve de morada para a Coluna da Hora e funciona como um corredor de acesso para as passadas vagarosas do poeta Mário Gomes³⁰⁶; os grandes prédios que às vezes escondem o mar e por vezes são escondidos pela película com o prazo de validade estourado; a mal colocada tela fachadeira de proteção de mais um prédio em construção; o artista que finalmente produz o seu autorretrato após apresentar a cidade em que vive. (figura 33)

Figura 33 - *Frames de Diários – Self Portrait*



³⁰⁶ Mário Gomes (1947-2014) foi um dos mais conhecidos personagens recentes da vida urbana de Fortaleza. O poeta andarilho, que quase diariamente era encontrado nas imediações da Praça do Ferreira trajando seus ternos puídos, “[...] foi um misto de *flâneur* terceiro-mundista-sem-paisagem e dândi desafortunado das ruas de Fortaleza”. (PAULA, 2017, p. 9).



Fonte: *Diários: Self Portrait*, 2010. Filme disponível *on line*.

Beatriz Furtado e Érico Lima, desenvolvendo reflexões que colocaram em diálogo “infiltrações e permanências” entre alguns filmes de Jonas Mekas³⁰⁷, *Diários* de Ivo Lopes Araújo e *Supermemórias*, de Danilo Carvalho, afirmaram: “[...] são filmes de encontros, de busca por algo que acontece entre a imagem e o mundo, entre a cena qualquer e o que a película pode encontrar em suas variações de cor, de luz, de velocidade, de movimento. Um universo sem decupagem, sem *raccords*, sem eixo” (2014, p. 10). A aparente solidão presente em *Self Portrait* é superada pela intensidade da experiência, no encontro daquele corpo-câmera do realizador colocado em relação com o corpo-cidade, ao mesmo tempo afetando e se deixando afetar, fazendo e refazendo a metrópole a cada novo passo desenvolvido.

Esse último exemplo que trouxemos de um filme urbano assinado pelo Alumbramento nos mostra que muitos outros caminhos de reflexão poderiam ter sido desenvolvidos em nossa pesquisa. Porém, a inevitável sensação de incompletude expressa ao final do trabalho é apaziguada a partir do momento que olhamos para os filmes, que pensamos no grau de entropia que persiste na vida da metrópole, que lembramos os caminhos percorridos por cada realizador que fez parte do Alumbramento³⁰⁸. Os modos de existência são criados e inventados a partir um turbilhão de elementos que poderiam dar maior sentido às

³⁰⁷ O cineasta e poeta Jonas Mekas nasceu na Lituânia, em 1922. Após ser prisioneiro na Segunda Guerra Mundial e viver alguns anos como refugiado, fixou residência nos Estados Unidos. Foi um importante nome das vanguardas cinematográficas do pós-guerra e se destacou na produção de filmes-diários a partir dos anos 1960. Seus trabalhos mais conhecidos são: *Walden* (1969), *Reminiscences of a journey to Lithuania* (1971-72); *Lost, lost, lost* (1976); *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000).

³⁰⁸ Daquela primeira reconfiguração em 2011, já relatada no interior do Alumbramento, consideramos que o grupo continuou se experimentando, lançando-se ao desafio de se tornar produtora e viver de cinema em Fortaleza. No decorrer do primeiro semestre de 2017, o grupo se desfez oficialmente. Os motivos para o(s) término(s) são variados, mas não diminuem a potência que os criou, e nem significam o apagamento dos primeiros sonhos impulsionados pelo cinema. Todos os representantes do antigo Alumbramento, seja da primeira ou da segunda fase, continuam vivendo e trabalhando com cinema, realização de filmes, produção cultural ou pesquisas na área acadêmica. O mundo os encarregou de buscar novos desafios e de viver em outras paragens, desenvolvendo um movimento que se dispersa, mas que eventualmente também os convoca a estar juntos novamente em projetos de filmes ou no fluxo cotidiano da vida.

errâncias das vidas. Optamos, aqui, por pesquisar o encontro do cinema realizado por um grupo de amigos que tenta descobrir os mistérios de uma cidade, um coletivo de artistas que não estava tão preocupado em mensurar o que era mais importante e deveria ser digno de um registro, que soube ser honesto com aquilo que os mobilizava, seja o mal-estar gerado por um determinado estado de coisas ou o interesse prazeroso pelas insignificâncias.

Num tempo presente cada vez mais incerto e duvidoso, é como se os alumbrados tivessem carregado para os filmes “todos os sentimentos do mundo”, refletindo as dubiedades e contradições que são inerentes às tantas formas de vidas que compõem uma cidade. Retomando Michel Foucault, lembramos a última fase dos seus escritos: “[...] é a vida, entendida como as necessidades fundamentais, a essência concreta do homem, a realização de suas virtualidades, a plenitude do possível. Pouco importa que se trate ou não de utopia; temos aí um processo bem real de luta” (1988, p. 157-158). No plano das resistências, entendidas sempre no plural, localizam-se as próprias vidas. Supomos que aqueles jovens alumbrados de Fortaleza também deram esse recado. Talvez nunca tenha sido uma questão de cinema. Eram reivindicações de formas de vida.

REFERÊNCIAS

ABREU, Berenice. **Jangadeiros**: uma corajosa jornada em busca de direitos no Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Ed. Argos, 2009.

ALBUQUERQUE, Edvaldo Siqueira. **Digital do oprimido**: tecnologia em vida não linear. Dissertação em Comunicação. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2009.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M.. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo/Recife: Cortez/Massangana, 2011.

_____. **História**: a arte de inventar o passado - ensaios de teoria da História. Curitiba: Editora Prismas, 2007.

ALMEIDA, Jane de (Org.). **Grupo Dziga Vertov**. Edição bilíngüe. São Paulo: Witz Edições, 2005.

AMÂNCIO, Tunico. **O Brasil dos gringos**: imagens no cinema. Niterói: Ed. Intertexto, 2000.

ANDRADE, Fábio. “Os monstros: a volta dos que não foram”. In: **Cinética**. 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/osmonstros.htm>>. Acesso em: 28 jul. 2018.

ARANTES, Antônio Augusto. **Paisagens paulistanas**: transformações do espaço público. Campinas: Ed. Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

ARTHUSO, Raul. “No lugar errado”. In: **Cinética**. 2013. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/no-lugar-errado-de-luiz-pretti-ricardo-pretti-pedro-diogenes-e-guto-parente-brasil-2011-2/>>. Acesso em: 25 jul. 2018.

AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina**: teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro; São Paulo: Ed. 34; EDUSP, 1995.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura, (1944-1968). São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BANCO DO NORDESTE. Centro Cultural Fortaleza – Exposições Anteriores. Disponível em: <bnb.gov.br/exposicoes-antteriores>. Acesso em: 27 jul. 2018.

BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. São Paulo: Papyrus, 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.

_____. “Ceará Terra da Luz: ideias e políticas para um polo regional de cinema”. In: ENCONTRO DA ULEPICC. **Anais...** Niterói: RJ, 2006. Disponível em: <http://www.ulepicc.org.br/arquivos/pc_alexandre.pdf>. Acesso em: 07 ago. 2017.

_____. “Jovens com ideia na cabeça e câmera na mão: biopolítica e trabalho imaterial na produção audiovisual”. In: **Cinética**, 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/alexandre_barbalho.htm>. Acesso em: 08 jun. 2018.

BARDAWIL, Andrea. “Alpendre dentro e fora”. In: **Blog doquese podedizer**. 2009. Disponível em: <<http://doquese podedizer.blogspot.com/2009/03/alpendre-dentro-e-fora.html>>. Acesso em: 07 ago. 2017.

BARTHES, Roland. **Como viver junto**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Inéditos, Volume 4 – política**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BATISTA, Wolney. “20 anos de web: cearense exhibe carta da Embratel que marca início da internet no Brasil”. In: **Tribuna do Ceará**. 05 de maio de 2015. Disponível em: <<http://tribunadoceara.uol.com.br/diversao/comportamento/20-anos-de-web-cearense-exibe-carta-da-embratel-que-marca-inicio-da-internet-no-brasil/>>. Acesso em: 06 jul. 2017.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

_____. **O mal-estar na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas - Volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. “Cinema Marginal?”. In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (Orgs.). **Cinema marginal e suas fronteiras**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

BEZERRA, Júlio. (Org.). **Dogma 95**. Catálogo sobre os filmes do Dogma 95. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Conde de Irajá Produções, 2015.

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

BOSI, Maíra Magalhães. **Filmes de família e construção de lugares de memória**: estudo de um material Super-8 rodado em Fortaleza e de sua retomada em *Supermemórias*. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

BRAGA, Rubem. **200 crônicas escolhidas**. Rio de Janeiro: Record, 1993.

BRAGANÇA, Felipe. “Meu último texto de cinema”. In: **O Globo**. Publicado em 12 de março de 2011. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/meu-ultimo-texto-de-cinema-por-felipe-braganca-368213.html>>. Acesso em: 06 jul. 2018.

BRASIL, André. “Ensaio de uma imagem só”. **Revista Devires**, Belo Horizonte, v. 3, n.1, 2006.

BRASIL. Ministério da Cultura. **DOC-TV**. Publicado em janeiro de 2008. Disponível em: <<http://www.tvcultura.com.br/doctv/sobre>>. Acesso em: 07 jul. 2017.

BRESSANE, Júlio. **Cinema Inocente**: retrospectiva Júlio Bressane. São Paulo: SESC, 2003.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Marcovaldo ou As estações na cidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CÂMARA, Márcio. “Entre o institucional espírita e o cinema parágrafo”. In: **Jornal O POVO**, 25 de outubro de 2008.

CAMPOS, Augusto de. “Ezra Pound: nec spe nec metu”. In: EZRA, Pound. **Poesia**. São Paulo/Brasília: Editora Hucitec; Editora Universidade de Brasília, 1983.

CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla**. Rio de Janeiro: Azougue, 2007. (Coleção Encontros).

CAPISTRANO, Rodrigo. **Formas de resistência**: o documentário contemporâneo cearense. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

CARIRY, Rosemberg. **30 anos de cinema**. Fortaleza: Edições Interarte, 2005.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. “Metalinguagem no cinema silencioso (1896-1914): a sedução do aparato cinematográfico, os paradoxos da imagem fílmica, a imersão diegética”. **Significação**: Revista de cultura audiovisual, São Paulo, v. 44, n. 47, 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/125511>>. Acesso em: 24 fev. 2018.

CARROLL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. Tradução: Nicolau Sevckenko. Ilustrações: Luiz Zerbini. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CASIMIRO, Renato. “Lenha na fogueira! Adhemar ou Benjamin?”. In: **Cariri Cangaço**. Disponível em: <<http://cariricangaco.blogspot.com.br/2011/01/lenha-na-fogueira-ademar-ou-benjamim.html>>. Acesso em: 02 ago. 2017.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. “Táticas caminhanças: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade”. **Revista Brasileira de História**, São Paulo: v. 27, n. 53, jan./junho 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sciarttext&pid=S0102-01882007000100008>>. Acesso em: 24 fev. 2018.

CATRACA LIVRE. “Guia: Salão das Ilusões”. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/brasil/lugares/salao-das-ilusoes/>>. Acesso em: 24 fev. 2018.

CEARÁ EM PELÍCULA. Entrevista com Firmino Holanda, em vídeo realizado por Luanna Saraiva e Felipe Teixeira. 4 de maio de 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ccgrfI4A7_I>. Acesso em: 18 fev. 2018.

CEARÁ NEWS. “Fortaleza tem 2,6 milhões de habitantes e se mantém a quinta maior cidade do país”. Publicado em 30 de agosto de 2017. Disponível em: <http://cearanews7.com/fortaleza-tem-26-milhoes-de-habitantes-e-se-mantem-na-quinta-maior-cidade-do-pais/>. Último acesso: 14/08/2018.

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

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Diefel, 1990.

_____. “Escutar os mortos com os olhos”. **Estudos Avançados**. Universidade de São Paulo, v. 24, n. 69, 2010.

CHAUVEAU, A.; TÉTARD, P. (Orgs.) **Questões para a história do presente**. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

CINE ESQUEMA NOVO. “Passados cruzados, filme coletivo: *La Sombra del Caminante e Praia do Futuro*”. In: **Festival de Cinema de Porto Alegre**. [Publicado em 23 de outubro de 2009]. Disponível em: <http://cineesquemanoivo.org/versao2009/noticias.php?id=38>. Acesso em: 25 jul. 2018.

CINEJORNAL Informativo. “Pescadores nas praias de Fortaleza, CE (1951)”. Agência Nacional. Cinejornal Informativo, v. 2 nº 43, 1951. In: **Arquivo Nacional do Brasil**. Disponível em: <<https://flickr.com/photos/arquivonacionalbrasil/41699379572>>. Acesso em: 25 jul. 2018.

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

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

CORBIN, Alain. **O território do vazio**: a praia e o imaginário ocidental. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

COUTO, José Geraldo. “Coletivo recupera produção marginal”. In: **Folha de São Paulo Ilustrada**. Publicado em 27 de julho de 2007. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2707200724.htm>>. Acesso em: 28 jul. 2018.

COUTO, Mia. **Pensageiro frequente**. Alfragide: Editorial Caminho, 2010.

CRUZ, Francis Joseph. “Um pequeno artigo sobre os filmes do índio nacional (ou a prolongada agonia do cinema filipino)”. **Descobrimo o cinema filipino**. Disponível em: <<http://cinemafilipino.com.br/artigos03.php>>. Acesso em: 17 ago. 2017.

CUNHA, Emiliano Fischer. **Cinema de fluxo no Brasil**: filmes que pensam o sensível. 2014. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

D’ANGELO, Raquel Hallak & D’ANGELO, Fernanda Hallak. **Cinema sem fronteiras – 15 anos da Mostra de Cinema de Tiradentes**: reflexões sobre o cinema brasileiro (1998-2012). Belo Horizonte: Universo Produção, 2012.

DEBATE PRAIA DO FUTURO. **Debate no Alpendre**. Lançamento de *Praia do Futuro* no dia 21 de julho de 2008 com participação da maioria dos realizadores do filme. Acervo particular de Ythallo Rodrigues.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005.

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

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

_____; PARNET, Claire. **Diálogos**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2004.

DIVIRTA-CE. “Vencedores do 18º Cine Ceará”. Disponível em: <<https://divirta-ce.blogspot.com.br/2008/05/cinema-cear.html>>. Acesso em: 08 jan. 2018.

DIÁRIO DO NORDESTE. **Mais de 600 pessoas disputam vaga na FUNCET**. Publicado em 17 de Julho de 2006. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/cidade/mais-de-600-pessoas-disputam-vaga-na-funcet-1.510855>>. Acesso em: 08 ago. 2017.

DIÁRIO DO NORDESTE. **Poço da Draga comemora 108 anos**. 27 de maio de 2014. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/cidade/poco-da-draga-comemora-108-anos-1.1023682>>. Acesso em: 08 ago. 2017.

DIAS, Duarte. “Imagem-memória”. **Facebook** – página pessoal. Publicado em 08 de Agosto de 2017. Disponível em: <https://m.facebook.com/photo.php?fbid=1259_030490875227&id=100003048651937&set=a.113658328745788.17000.100003048651937&source=48>. Acesso em: 15 dez. 2017.

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

_____. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: Ed. KKYM, 2012.

DIRETORIA DA ACCV/ABD-Ce. “15 de outubro: dia do audiovisual cearense”. In: **Blog da ACCV/ABD-Ce**. [Publicado em outubro de 2011]. Disponível em: <<http://accv-ce.blogspot.com.br/2010/10/15-de-outubro-dia-do-audiovisual.html>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. “Sobre o ‘efeito cinema’ nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo”. In: MACIEL, Kátia (Org.). **Transcineas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

DUVIGNAUD, Jean. “Microsociologia e formas de expressão do imaginário social”. **Revista da Faculdade de Educação – USP**. São Paulo, v. 12, n. 1-2, 1986. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/rfe/article/view/33374/36112>>. Acesso em: 05 mai. 2018.

EDIFÍCIO Pimentel: entre Jacarecanga e o centro de Fortaleza. In: **Blog Fatos Históricos: mundo em debate**. 17 de fevereiro de 2016. Disponível em: <<http://fatoshistoricosmundooemdebate.blogspot.com.br/2016/02/edificio-pimentel-entre-jacarecanga-e-o.html>>. Acesso em: 13 jul. 2017.

EDUARDO, Cléber; VALENTE, Eduardo; VIEIRA, João Luiz. (orgs.) **Catálogo Cinema Brasileiro – anos 2000, 10 questões**. Rio de Janeiro: Revista Cinética e Centro Cultural Banco do Brasil, 2011.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. “Videodança”. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14324/videodanca>>. Acesso em: 08 dez. 2017.

E-PIPOCA. “Petrobrás e Cinemateca Brasileira restauram 18 projetos da cinematografia nacional”. 30 de agosto de 2007. Disponível em: <<http://www.epipoca.com.br/noticias/ver/13533/petrobras-e-cinemateca-brasileira-restauram-18-projetos-da-cinematografia-nacional>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

ESTEVES, Leonardo. “Godard, Dziga Vertov e a destruição do cinema”. In: V ENCONTRO ANUAL DA AIM. **Atas...** Lisboa: AIM, 2016. Disponível em: <http://aim.org.pt/atas/pdfs/Atas-V_EncontroAnualAIM-25.pdf>. Acesso em: 30/ jan. 2018.

FARKAS, Guilherme. “Sonoridades no cinema brasileiro: Danilo Carvalho e o som de Vilas Volantes, o verbo contra o vento – parte II”. 27 de novembro de 2014. **Artesãos do som**. Disponível em: <<http://www.artesaosdosom.org/sonoridades-no-cinema-brasileiro-danilo-carvalho-e-o-som-de-vilas-volantes-o-verbo-contra-o-vento-parte-ii/>>. Acesso em: 13 dez. 2017.

FARIAS, Carla Galvão. **Um passeio enativo com Acidum**: arte urbana em Fortaleza e a criação de ficções pela cidade. 2015. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

FARIAS, Virgínia. “A diversidade do Salão das Ilusões”. In: **Blog Mais de Fortaleza**. 19 de junho de 2013. Disponível em: <<http://maisdefortaleza.blogspot.com/2013/06/a-diversidade-do-salao-das-ilusoes.html>>. Acesso em: 28 jul. 2018.

FEBVRE, Lucien. **O problema da incredulidade no século XVI**: a religião de Rabelais. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FERREIRA, Adriana. “Programa de Capacitação Solidária deve capacitar mais de 20 mil jovens”. **Folha de Londrina**. 09 de dezembro de 1999. Disponível em: <<http://www.folhadelondrina.com.br/geral/programa-de-capacitacao-solidaria-deve-capacitar-mais-20-mil-jovens-br-font-size-234292.html>>. Acesso em: 06 dez. 2017.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2016.

FILMOW. “Estado de sítio”. <https://filmow.com/estado-de-sitio-t64082/>. Acesso em 28 jul. 2018.

FOLHA DE SÃO PAULO. “Festival de Oberhausen é vitrine da produção internacional”. 04 de maio de 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/dw/ult1908u6921.shtml>>. Acesso em: 08 jan. 2018.

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

_____. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1, 2013.

_____. **O nascimento da biopolítica**: curso no *Collège de France* 1978-1979. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FRANCO JÚNIOR, Ailton (Org.). **Catálogo do 19º Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Fraco Produções, 2009.

FURTADO, Beatriz; LIMA, Érico. “Infiltrações e Permanências do cinema”. **E-COMPÓS**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v.17, n.2, mai./ago., 2014.

FURTADO, Victor. **Entrevista:** Víctor Furtado (CE), diretor de “Raimundo dos Queijos”. In: CINE ESQUEMA NOVO. Disponível em: <<https://cineesquemanovo.wordpress.com/2011/04/10/entrevista-victor-furtado-diretor-de-ramundo-dos-queijos/>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

GALEANO, Eduardo. “Para que serve a utopia?” Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9iqi1oaKvzs>>. Acesso em: 19 ago. 2018.

GIRÃO, Blanchard. **Mucuripe:** de Pinzón ao Padre Nilson. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1998.

GODARD, Jean-Luc. “*What is to be done?*”. In: **Diagonal Thoughts**. Nova York: Número 1, 1970. Disponível em: <<http://www.diagonalthoughts.com/?p=1665>>. Acesso em: 26 jan. 2018.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva / Universidade de São Paulo, 1974.

GOMES, Paulo Emílio Salles. “A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro”. In: **Simpósio do filme documental Brasileiro**. Recife: MEC-IJNPS, 1977.

GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. São Paulo: É Realizações, 2010.

GUATTARI, Félix. **Caosmose:** um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 2012.

GUIMARÃES, Victor. “Alegorias do nada”. **Cinética**. 23 de novembro de 2016. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/alegorias-do-nada/>>. Acesso em: 25 jul. 2018.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade:** presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HEFFNER, Hernani. **Ocupação Sganzerla**. Vídeo que compõe a Mostra organizada pelo Itaú Cultural, 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UUyzeA6TT6U>>. Acesso em: 24 fev. 2018.

HARDT, Michael; NEGRI, Antônio. **Império**. São Paulo: Record, 2000.

_____. **Multidão**. São Paulo: Record, 2004.

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HOEFEL, Diego. **Entre retratos e paisagens:** ensaio sobre rosto no cinema. 2012. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2012.

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

_____. “História da produção de filmes no Ceará”. In: BIZERRIL, Luiz (Org.). **Cartografia do audiovisual cearense**. Fortaleza: Dedo de Moças, 2012.

_____. “O Registro da Cultura Popular no Cinema Cearense”. **Caderno de Cultura**. Fortaleza: SECULT, jun/1987.

_____. **Orson Welles no Ceará**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2001.

_____. “Pequena história sem começo nem fim”. In: CHAVES, Gilmar. **Ceará de corpo e alma: um olhar contemporâneo de 53 autores sobre a Terra da Luz**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Instituto do Ceará, 2002.

_____. “Vestígios de um cinema”. **Cinema Cearense: O cinema do Ceará em catálogo construído colaborativamente**. Outubro de 2014. Disponível em: <www.cinemacearense.com.br/nota/1288>. Acesso em: 02 ago. 2017.

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

IDENTIDADE CULTURAL. Programa 26 com entrevistas variadas. [Publicado em 06 de outubro de 2017]. In: **TV Assembleia Ceará**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bJJSmXT6bg&t=703s>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos**. São Paulo: Summus, 2015.

_____; LIMA, Dellani. **Cinema de garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI**. Belo Horizonte/Fortaleza: Suburbana Co., 2011.

_____. (Orgs.). **Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

_____. “Praia do futuro: cinema do futuro, ilha do presente”. **Cinecasulofilia**. Publicado em 30 de Julho de 2008. Disponível em: <<http://www.cinecasulofilia.com/2008/07/praiado-futuro.html#links>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

INTERNET MOVIE DATABASE. **Raya Martin**. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm2016451/?ref_=fn_al_nm_1>. Acesso em: 20 fev. 2018.

ITAÚ CULTURAL. “Sobre o projeto”. In: **Ocupação Itaú Cultural**, (2009-2018). Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/#todas-as-ocupacoes>>. Acesso em: 07 fev. 2018.

JORNAL O POVO. “Água, vassoura, ação!”. **Caderno Vida & Arte**. 2 de fevereiro de 2007.

_____. “Frota supera 3 milhões e gera impacto em saúde e meio ambiente”. 22 de julho de 2017. Disponível em: <<https://www.opovo.com.br/jornal/cotidiano/2017/07/frota-supera-3-milhoes-e-gera-impacto-em-saude-e-meio-ambiente.html>>. Acesso em: 14 jan. 2018.

KEROUAC, Jack. **Os vagabundos iluminados**. São Paulo: L&PM Pocket, 2004.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-RJ, 2006.

LATOURE, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaios de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

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

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5a ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

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

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

LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Raphael. (Orgs.) **Descobrimo o cinema filipino**. Catálogo da mostra sobre o Cinema Filipino. Rio de Janeiro; São Paulo; Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

LIMA, Eliomar de. “Confraria do Raimundo dos queijos será oficializada”. In: **Blog do Eliomar**. Publicado em 16 de maio de 2008. Disponível em: <<http://blogdoeliomar.com.br/2008/05/16/confraria-do-raimundo-dos-queijos-sera-oficializada/>>. Acesso em: 04 jun. 2018.

_____. “Documentário resgata a memória do Centro de Fortaleza”. In: **Blog do Eliomar**. Publicado em 29 de abril de 2011. Disponível em: <<http://blogdoeliomar.com.br/2011/04/29/documentario-resgata-a-memoria-do-centro-de-fortaleza/>>. Acesso em 04 ago. 2018.

LIMA, Érico Araújo (Org.). **Mostra Alumbramento**. Rio de Janeiro: Aguaboa Cultural, 2016.

_____. “Numa cama, numa greve, numa festa, numa revolução: notas sobre materialidades de uma experiência estética”. **Galáxia**. São Paulo, n. 31, abr. 2016.

LINHARES, Paulo. “Primaveras e outono: a cultura depois da abertura”. **Jornal O Povo**. 15 de março de 2005. Disponível em: <www.ednardo.art.br/novo/materi42.php>. Acesso em: 07 ago. 2017.

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

LOPES, Denilson. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

_____. “O Alumbramento e o fracasso: uma leitura de *Estrada para Ythaca*”. **Galaxia**, São Paulo, n. 26, dez. 2013.

LOPES, Júlia. “Antes Tarde...”. **Jornal Diário do Nordeste**. Reportagem do Caderno 3. 8 de maio de 2008.

LOPES, Régis. “Juazeiro e Caldeirão”. In: SOUZA, Simone (Org.). **Uma nova história do Ceará**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.

_____. **O fato e a fábula**: o Ceará na escrita da história. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2012.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. **Caravana Farkas**: itinerários do documentário brasileiro. São Paulo: Annablume, 2012.

MACIEL, Wellington Ricardo Nogueira. **Tempos e espaços da Praia do Futuro**: usos e classificações de uma zona liminar. 2011. Doutorado (Tese) — Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

MARANHÃO, Émerson. **Cinema falado**. Fortaleza: Dummar, 2018.

MARIN, Louis. “Ler um quadro: Uma carta de Poussin em 1639”. In: CHARTIER, Roger (Org.). **Práticas da leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

MARQUES, Fábio. Cidade em ruínas. In: **Jornal Diário do Nordeste**. 23 de abril de 2013. Disponível em: <http://diarionordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/cidade-em-ruinas-1.276783>. Último acesso: 29/07/2018.

MATTOS, Carlos Alberto. Da Belair à Beleza. In: **Carmattos**. 10 de Junho de 2015. Disponível em: <<https://carmattos.com/2015/06/10/da-belair-a-beleza/>>. Acesso em: 07 fev. 2018.

MEDEIROS, Rúbia Mércia de Oliveira. **Partida, Deslocamento e Exílio** – escrever com a imagem: o processo de subjetivação e estética em filmes-carta. Dissertação de mestrado em Comunicação Social. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

MERTEN, Luiz Carlos. “Generosidade”. In: **ESTADÃO**. [Publicado em 28 de Janeiro de 2011]. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-carlos-merten/generosidade/>. Último acesso: 17/08/2018.

MIGLIORIN, Cezar (Org.). **Ensaio no Real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

MIGLIORIN, Cezar. “O que é um coletivo”. IN: BRASIL, André (Org.). **TEIA**: 2002-2012. Belo Horizonte: Teia, 2012.

_____. “Por um cinema pós-industrial: notas para um debate”. **Revista Cinética**. Fevereiro de 2011]. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

_____. “Puma, arte e capitalismo contemporâneo”. **Cinética**. Junho de 2007. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/puma.htm>>. Acesso em: 08 mai. 2018.

MILLARCH, Aramis. “FestRio foi para Fortaleza mas ganhou maior dimensão”. **Jornal Estado do Paraná**. 21 de novembro de 1989. Disponível em: <www.millarch.org/artigo/festrio-foi-para-fortaleza-mas-ganhou-maior-dimensao>. Acesso em: 07 ago. 2017.

MINISTÉRIO DA CULTURA. “Edital financiará 10 filmes de ficção de baixo orçamento”. In: **Cultura Portal Brasil**. 19 de Junho de 2017. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/cultura/2017/06/edital-financiara-10-filmes-de-ficcao-de-baixo-orcamento>>. Acesso em: 07 fev. 2018.

MONTEITO, Ticiano Pereira. **Chão de estrelas**: modos de subjetivação produzidos em uma investigação artística sobre os videokês em Fortaleza. 2013. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2013.

MORETTIN, Eduardo. **Humberto Mauro, Cinema, História**. São Paulo: Alameda, 2013.

MORICONI, Ítalo. (Org.) **Torquato Neto**: essencial. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

MOTA, Denise. “Ficção de Marcus Moura traz Giovanna Gold e Ilya São Paulo: Nordeste urbano estrangeiro emoldura *Iremos a Beirute*”. **Folha de São Paulo Ilustrada**. 02 de junho de 1998. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq02069822.htm>>. Acesso em: 07 dez. 2017.

MOTA, Paulo. “Primeiro longa de Marcos Moura é filmado em Fortaleza: *Iremos a Beirute* quer livrar Ceará de clichês regionalistas”. **Folha de São Paulo Ilustrada**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq140725.htm>>. Acesso em: 07 fev. 2017.

MURDOCH, Carlos. “Entrevista: Caminhos e conflitos sobre o futuro das cidades”. **Jornal O Povo**. <Disponível em: <https://www.opovo.com.br/jornal/paginasazuis/2017/09/caminhos-e-conflitos-sobre-o-futuro-das-cidades.html>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

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

NIREZ, Miguel Ângelo de Azevedo. **Índice analítico e iconografia da cronologia ilustrada de Fortaleza**. Volume I, 2001.

NOBRE, Leila. “Início do cinema cearense”. In: **Fortaleza Nobre**. Publicado em 06 de junho de 2010. Disponível em: <<http://www.fortalezanobre.com.br/2010/06/inicio-do-cinema-cearense.html>>. Acesso em 18 jul. 2017.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. “**Novíssimo**” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência. Tese (Doutorado) — São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2014.

OLIVEIRA, Rodrigo de. Entrevista com Ivo Lopes Araújo. **Contracampo**. Publicado em 23 de Janeiro de 2008. Disponível: <<http://www.contracampo.com.br/91/artentrevistaivo.htm>>. Acesso em: 01/04/2018.

ONUBR. “Diretora Executiva do ONU-HABITAT apresenta relatório mundial no Rio”. Publicado em: 18 de março de 2010. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/diretora-executiva-do-onu-habitat-apresenta-relatorio-mundial-no-rio/>. Último acesso: 15/08/2018.

ORMOND, Andrea. “O homem de papel”. **Blog Estranho Encontro**. Dezembro de 2005]. Disponível em: <<http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2005/12/o-homem-de-papel.html>>. Acesso em: 02 jul. 2017.

PAIVA, Flávio. “O colecionador de crepúsculos”. **Jornal Diário do Nordeste**. 11 de julho de 2013. Disponível em: <www.diariodonordeste.verdesmares.com.br/mobile/cadernos/caderno-3/coluna/flavio-paiva-1.131/mata-ria-453202-1.81998>. Acesso em: 07 dez. 2017.

PARENTE, Elisa. “José Albano e sua receita de liberdade”. **Jornal O POVO**. 28 de abril de 2013. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2013/04/27/noticia-sjornalvidaarte,3046090/jose-albano-e-sua-receita-de-liberdade.shtml>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

PARENTE, Frederico Benevides. **Máquina, fome, trajeto**: cinema de grupo brasileiro contemporâneo. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) — Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

PAULA, Ethel de. **Mário Gomes**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2017. (Coleção Terra Bárbara).

_____. “Um desejo de asas”. **Revista Farol #04**, Fortaleza, Prefeitura Municipal de Fortaleza, jun. 2008.

PAULA, Janaína Braga de. **Pequenos gestos de afeto**: as implicações de si no documentário contemporâneo produzido no Ceará. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) — Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

PELBART, Peter Pal. “Como viver só”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-8wh6LKLR1Y&t=307s>>. Acesso em: 19 ago. 2018.

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

PEREIRA, Geraldo Santos. “Caminhos da VI Jornada de Cineclubes”. **Revista Filme Cultura**. Ano 1, n. 6, set. 1967.

PEREIRA, Raul Kennedy Gondim. **Clube de Cinema de Fortaleza**: sociabilidade intelectual e cultura cinematográfica na cidade de Fortaleza (1948-1963). 2017. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Ceará, 2017.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias”. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 53, 2007.

PETRUCCI, Jéssica. “Raimundo dos Queijos vai ser tema de documentário”. **Jornal Diário do Nordeste**. 28 de fevereiro de 2011. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/cidade/raimundo-dos-queijos-vai-ser-tema-de-documentario-1.75663>>. Acesso em: 05 jun. 2018.

PIERRE, Lúcia Helena. “Caixas telefônicas viram arte em Fortaleza”. **Blog do Curso**. 29 de novembro de 2009. Disponível em: <<http://luciahelenapierre.blogspot.com/2009/11/caixas-telefonicas-viram-arte-em.html>>. Acesso em: 23 jul. 2018.

PRETTI, Irmãos. In: **Nec spe nec metu**. Disponível em: <<http://rastrosdecinema.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 25 abr. 2018.

QUINTANA, Mário. **Apontamentos de história sobrenatural**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

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

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

_____. “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”. In: SALOMON, Marlon (Org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó-SC: Argos, 2011.

REIS, Francis Vogner dos. “Quinze visões do fim do mundo: Praia do futuro – um filme em episódios”. **Cinéctica**. Agosto de 2008. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/praiadofuturo.htm>>. Acesso em: 28 fev. 2018.

RIBEIRO, Clébio. (Org.). **Cinema de pedra**: histórias sobre filmes gravados em Quixadá. Fortaleza: Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Ceará, 2014.

RIOS, Dellano. “Um retrato da boemia”. **Jornal Diário do Nordeste**. 21 de janeiro de 2011. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/um-retrato-da-boemia-1.758801>>. Acesso em: 05 jun. 2018.

RIOUX, Jean-Pierre. “Pode-se fazer uma história do presente?”. IN: CHAUVEAU, A.; TÉTARD, P. (Orgs.) **Questões para a história do presente**. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

RUBINATO, Alfredo. “Cinema futurista, futuro do cinema?”. **Revista Contracampo**. Abril de 2000. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/16/futurista.htm>>. Acesso em: 24 jan. 2018.

SAFADI, Bruno. “Entrevista: Bruno Safadi”. In: **Blog Eu, cinema**. 10 de junho de 2011. Disponível em: <<http://blogeucinema.blogspot.com.br/2011/06/entrevista-bruno-safadi.html>>. Acesso em: 07 fev. 2018.

SAFATLE, Vladimir. **O círculo dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SALES, Iracema. “Novo uso para a casa do Barão de Camocim”. **Diário do Nordeste**. 10 de dezembro de 2016. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/novo-uso-para-a-casa-do-barao-de-camocim-1.1666942>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

SANDES, José Anderson. “O Ceará de Violeta Arraes”. **Diário do Nordeste**. 18 de junho de 2008. Disponível em: <www.diariodonordeste.verdesmares.com.br/mobile/cadernos/caderno-3/o-ceara-de-violeta-arraes-1.106320>. Acesso em: 07 ago. 2017.

SANTOS, Márcia Juliana. **It's All True e o Brasil de Orson Welles (1942-1993)**. São Paulo: Alameda, 2015.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: espaço e tempo, razão e técnica. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

SARAIVA, Antônio Elionardo da Silva. **Micropolíticas da amizade no coletivo Alumbramento**. Monografia do Curso de História. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 2017.

SARLO, Beatriz. **A cidade vista**: mercadorias e cultura urbana. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: UNESP, 2004.

SCHORSKE, Carl. **Pensando com a história**: indagações na passagem para o modernismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SEGURIDAD, Justicia y Paz. Site da ONG do Conselho Cidadão para a Segurança Pública e Justiça Criminal. Disponível em: <https://www.seguridadjusticiaypaz.org.mx/>. Último acesso: 15/08/2018.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SEVCENKO, Nicolau. “Transformações da linguagem e advento da cultura modernista no Brasil”. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 6, n.11, 1993.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVA, José Borzacchiello da. **Nas trilhas da cidade**. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2001.

SILVA, Laércio Teodoro da. **Parahyba masculina feminina neutra: cinema (in)direto, Super-8, gênero e sexualidade.** (Paraíba, 1979-1986). Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

SIMONARD, Pedro. **A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

SIRINELLI, Jean-François. “A geração”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). **Usos e abusos da história oral.** Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2006.

SOUZA, José Inácio de Melo. “Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência”. IN: **História: questões e debates.** Curitiba: Ed. UFPR, 2003.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas, SP: Papyrus, 2003.

STAROBINSKI, Jean. “É possível definir o ensaio?”. **Serrote.** Rio de Janeiro, Instituto Moreira Salles, n. 10, março de 2012.

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

THÉ, Nílbio. **O Dragão devorado: a economia profissionalizante em cultura como fomento à economia criativa: o caso do Instituto Dragão do Mar.** 2010. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Sociedades) — Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2010.

TRAVASSOS, Milena. Site pessoal da artista Milena Travassos. Disponível em: <<https://www.milenatravassos.com.br/>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social.** São Paulo: Summus, 1997.

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

VASCONCELOS, Ruy. “Fissura e solda: audiovisual em Fortaleza”. In: **Afetivagem.** 7 de novembro de 2008. Disponível em: <<https://afetivagem.blogspot.com/2008/11/fissura-e-solda-audiovisual-em-fortaleza.html>>. Acesso em: 25 jul. 2018.

_____. **O verbo contra o vento: as Vilas Volantes.** Dissertação (Mestrado em Sociologia) — Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1993.

VIEIRA, Camila. “Alumbramento: o cinema do risco”. **Jornal O POVO.** 25 de fevereiro de 2011. Disponível em: <<https://www20.opovo.com.br/app/colunas/imagememovimento/2011/02/25/noticiasimagememovimento,2106789/alumbramento-o-cinema-do-risco.shtml>>. Acesso em: 25 jul. 2018.

_____. “Mosaico em construção: breve panorama da nova produção audiovisual cearense”. In: IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani (orgs.). **Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século.** Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. **O cangaço no cinema brasileiro.** São Paulo: Annablume, 2010.

VILA DAS ARTES. **Entrevista com Karin Aïnouz**. Acervo da Escola de Audiovisual de Fortaleza. Participação de Fábio Giorgio e Armando Praça no dia 08 de outubro de 2008.

VILA DAS ARTES. **Vídeo Institucional**. 20 de novembro de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sYCM4yS30hg>>. Acesso em: 25 fev. 2018.

VIVA FORTALEZA. **TV O POVO**. Reportagem realizada pelo programa na rede afiliada à TV Cultura em Fortaleza, Ceará. Exibido em 19 de Março de 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Bbe54XOfJgU>>. Acesso em: 20 out. 2017.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

_____. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOODS, Lebbeus. “Espaço livre e a Tirania dos Tipos”. In: **The End of Architecture?**, Prestel, 1993. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-36920/espaco-livre-e-a-tirania-dos-tipos-lebbeus-woods>>. Acesso em: 24 fev. 2018.

FONTES

FICHA TÉCNICA DOS PRINCIPAIS FILMES ANALISADOS:³⁰⁹

Sábado à noite (2007)

Documentário – DV – 62min

Sinopse: Uma noite de sábado em Fortaleza.

³⁰⁹ Enumeramos aqui apenas os trabalhos mais comentados na tese: *Sábado à noite*, *Longa vida ao cinema cearense*, *Os monstros*, *Raimundo dos Queijos*, *Praia do Futuro*, *Livro Livre* e *Self Portrait*. Eles foram elencados na sequência que surgiram em nosso texto. A principal exceção será para a instalação *Livro Livre*, que não possui créditos nem no site da produtora e nem no material audiovisual desenvolvido pelo coletivo. Buscamos nas informações do Centro Cultural Banco do Nordeste informações da exposição. A instituição identifica-o apenas como um trabalho de artes visuais organizado pelos artistas Thaís de Campos e Ivo Lopes Araújo, que ficaria em cartaz no período de 04 de março a 27 de abril de 2008. (BANCO DO NORDESTE DO BRASIL, 2018). Com relação ao filme *Diários: Self Portrait*, tentamos apresentar suas principais informações técnicas nas considerações finais. O curta-metragem também não possui créditos no site oficial da produtora Alumbramento. O único dado adicional que aqui podemos mencionar é com relação ao som do filme, feita pelo “Micro Leão Dourado” (nome do grupo de experimentações sonoras formado por Thaís de Campos, Eduardo Escarpinelli e o próprio Ivo Lopes Araújo), referência oferecida pelo diretor nos créditos finais da sua obra. Todas as demais informações aqui elencadas foram retiradas do site da produtora: <www.alumbramento.com.br>. Acesso em: 03 ago. 2018.

Direção, Produção, Fotografia: Ivo Lopes Araújo

Produção Executiva: Ivo Lopes Araújo, Rúbia Mércia e Luiz Carlos Bizerril

Som: Danilo Carvalho

Montagem: Alexandre Veras, Ricardo Pretti, Luiz Pretti, Fred Benevides e Ivo Lopes Araújo

Edição de Som: Ivo Lopes Araújo e Danilo Carvalho

Prêmios: Melhor Filme - Júri Jovem na 11ª Mostra de Cinema de Tiradentes; Melhor

Experimentação: Dispositivo no Cine Esquema Novo 2008 – Festival de Cinema de Porto

Alegre; Prêmio Caríssima Liberdade na 8ª Mostra do Filme Livre.

Longa vida ao cinema cearense (2008)

Ficção – Mini-DV – 11min

Sinopse: Curiosidade / Um conselho aos jovens / Curiosidade

Elenco: Pedro Diógenes, Carol Louise, Mariana Smith, Marco Rudolf, Euzébio Zloccowic,

Rodrigo Capistrano, Rúbia Mércia e Hugo Pierot.

Direção, Roteiro: Irmãos Pretti

Produção: Maíra Bosi

Assistente de direção: Ythallo Rodrigues

Fotografia: Victor de Melo

Som: Guto Parente e Fred Benevides

Montagem: Guto Parente

Direção de Arte: Themis Memória e Thaís de Campos

Figurino: Themis Memória

Maquiagem: Lia Damasceno

Assistente de Produção: Rúbia Mércia

Prêmios: Menção Honrosa do Júri | I Janela de Cinema Internacional de Recife

Exibições: Cine Esquema Novo 2008 – Festival de Cinema de Porto Alegre; 4o Cine OP

Mostra de cinema de Ouro Preto; Curta Cinema - Festival Internacional de curtas do Rio de

Janeiro / Mostra Nova Cena Cearense; 9º Indie - Mostra de Cinema Mundial / Cinema de

Garagem.

Os Monstros (2011)

Ficção – HD – 81min – CE/Brasil

Sinopse: Nenhum homem é um fracasso quando tem amigos.

Inventado e Realizado por: Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diogenes, Ricardo Pretti
Elenco: Luiz Pretti, Natasha Faria, Pedro Diogenes, Guto Parente, Ythallo Rodrigues, Victor Furtado, Igor Graziano, Aline Silva, Ana Luiza Rios, Ricardo Pretti
Elenco (vozes): Eduardo Escarpinelli, Carol Louise, Uirá Dos Reis, Rafaela Diógenes
Direção de Produção: Carol Louise
Assistente de Produção: Ticiano Augusto Lima
Fotografia: Ivo Lopes Araujo, Victor De Melo
Som: Eduardo Escarpinelli
Direção de Arte e Figurino: Lia Damasceno, Themis Memória
Maquiagem Sonho: Claudemyr Barata
Tratamento de Imagem: Fred Benevides
Mixagem: Érico Sapão
Arte Parede: Grupo P&B
Projeto Gráfico: [casa202] Fernanda Porto & Filipi Acácio
Prêmios: Menção Especial do Júri – BAFICI - Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires (Argentina, 2011).
Festivais Internacionais: BAFICI - Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires (Argentina, 2011); FID Marseille (França, 2011); Minneapolis St. Paul Latin Film Festival (Estados Unidos, 2011); Festival Cine B (Chile, 2011); Festival de Cinema Brasileiro Contemporâneo (Albânia, 2012); Festival Lima de Cine Independiente (Peru, 2012); Festival Cinematográfico Internacional del Uruguay (Uruguai, 2013).
Festivais Nacionais: Mostra de Cinema de Tiradentes (2011); Mostra do Filme Livre (2011); Cine Esquema Novo (2011); Festival Latino Americano de São Paulo (2011); Festival Internacional Lume de Cinema (2011); Panorama Internacional Coisa de Cinema (2011); Cine Música (2011); Mostra Cine BH (2011); Mostra Produção Independente (2011)
Lançamento comercial: São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Salvador, Porto Alegre, Curitiba, Vitória, Florianópolis, Brasília, Goiânia, São Luís, João Pessoa e Maceió.
Distribuidora: Vitrine Filmes

Raimundo dos queijos (2010)

Documentário – HD – 16min

Sinopse: Um oásis de gente revela outro lado da vida no centro da cidade.

Direção: Victor Furtado

Diretores assistentes: Irmãos Pretti

Direção de Produção: Maíra Bosi

Fotografia: Victor de Melo

Som: Pedro Diógenes

Montagem: Fred Benevides

Edição de Som: Danilo Carvalho

Still: Igor Grazianno

Prêmios: Prêmio Criação Livre na edição do Cine Esquema Novo 2011

Exibições: 14ª Mostra de Cinema de Tiradentes; 10ª Mostra do Filme Livre; 22º Festival Internacional de Curtas de São Paulo; 13º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte; Curta Cinema - Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro; IV Janela Internacional de Cinema do Recife.

Praia do futuro (2008)

Experimental – DV – 92min

Sinopse: Tendo como ponto de partida a Praia do Futuro (uma das praias mais badaladas de Fortaleza), 18 realizadores, espalhados por 15 episódios, 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.

Episódios³¹⁰:

Eu errei, você errou, de Wanessa Malta

Castelo de Areia, de Guto Parente e Thaís Dahas

Chama Violeta, de Thaís de Campos

Onde o tempo se perdeu, de Ivo Lopes Araújo

P.F., de Fred Benevides e Fernanda Porto

Já era tempo, um filme musical sensual tropical absurdo, de Armando Praça e Diogo Costa

Pedra, de Rúbia Mércia

Vídeo (2008), de Pablo Assumpção

Pequena Grande História, de Luiz Pretti

A Linha da Pipa, de Themis Memória

³¹⁰ Percebe-se que foi colocada, no site da produtora, uma das sequências possíveis para os episódios de *Praia do Futuro*, apesar de esta não ter sido a ordem mais usual observada na maioria das exibições públicas do filme.

Mar Morto, de Mariana Smith

Depois do Fim, de Ythallo Rodrigues

Valores Imaginários, de Ricardo Pretti

Aprenda a Nadar, de Salomão Santana

Banho de Sol para Dinossauros, de Felipe Bragança

ENTREVISTAS³¹¹

Alexandre Veras – Realizador desde o final dos anos de 1980, também é professor de edição, linguagem do vídeo e cinema expandido em cursos e instituições de ensino em audiovisual do Ceará. Principal fundador e coordenador das atividades do Alpendre, foi um dos idealizadores da Escola de Audiovisual de Fortaleza. No dia 04 de Junho de 2015, realizamos uma entrevista presencial com duração aproximada de três horas, na qual ele discorreu acerca da sua trajetória no audiovisual cearense e seus principais projetos pessoais, seja como realizador ou como representante nos processos de formação na área.

Frederico Benevides – Possui formação em cinema apoiada nas experiências do Alpendre e da Escola de Audiovisual, sendo um dos idealizadores do Alumbramento e destacando-se como um dos principais montadores dos filmes do coletivo. Entre 2011/2012 se afastou do grupo e deu continuidade à sua trajetória de diretor, montador e professor de cinema no Rio de Janeiro. Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense e Doutorando em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, participou de todos os filmes analisados nesta tese, saindo do Alumbramento exatamente no período que se encerra o nosso recorte temporal. Realizamos com ele uma entrevista presencial de aproximadamente uma hora de duração no dia 04 de maio de 2016, acerca de questões pontuais sobre os filmes preferencialmente analisados em nossa pesquisa.

Lenildo Gomes – Um dos principais fundadores da ONG Fábrica da Imagem na segunda metade dos anos 1990, Lenildo Gomes também foi aluno do Instituto Dragão do Mar nesse mesmo período. Ingressou na Vila das Artes desde o início da sua implantação, dirigindo

³¹¹ Enumerados aqui apenas as entrevistas que resultaram em citações para o corpo do texto da nossa pesquisa. Também tivemos algumas conversas com realizadores que enriqueceram a realização do trabalho, especialmente: Carol Louise, Guto Parente, Ivo Lopes Araújo, Pedro Diógenes, Rubia Mercia, Victor Furtado e Ythallo Rodrigues.

inicialmente o projeto Pontos de Corte, passando depois a coordenar a Escola de Audiovisual de Fortaleza a partir do ano de 2009. Mestre em Sociologia e professor de audiovisual em várias instituições de ensino de Fortaleza possui experiência em gestão pública e produção cultural. Concedeu-nos um breve depoimento através do *Messenger* no dia 02 de Julho de 2017, comentando especialmente sobre o contexto de criação e atuação das ONG's relacionadas ao audiovisual na cidade de Fortaleza.

Ricardo Pretti – Realizamos uma longa entrevista com o cineasta Ricardo Pretti no Rio de Janeiro no dia 11 de agosto de 2016. Juntamente com seu irmão Luiz Pretti, ele chegou para morar em Fortaleza em 2006, compondo o grupo original do Alumbramento. Consideramos a participação dos mesmos de fundamental importância dentro do contexto do nosso recorte temporal de investigação. No período em que viveram em Fortaleza eles participaram do fomento da cena cultural da cidade, ministrando cursos de audiovisual e debatendo em vários cineclubes. A entrevista com Ricardo Pretti se deteve basicamente nessa vivência em Fortaleza e no processo de realização dos filmes analisados em nossa pesquisa.

FILMES DO ALUMBRAMENTO

A amiga americana. Direção: Ricardo Pretti e Ivo Lopes Araújo. Ficção, 19min, 2009.

A misteriosa morte de pérola. Direção: Guto Parente. Ficção, 62min, 2014.

A noite. Direção: Ythallo Rodrigues. Ficção, 20min, 2008.

As corujas. Direção: Fred Benevides. Ficção, 26min, 2009.

Às vezes é mais importante lavar a pia do que a louça ou, simplesmente, Sabiaguaba. Direção: Irmãos Pretti. Ficção, 21min, 2006.

Amor. Direção: Ythallo Rodrigues. Ficção, 18min, 2010.

Anymore. Direção: Mariana Smith. Ficção/Documentário, 13min, 2008.

Aracati. Direção: Aline Portugal e Julia de Simone. Documentário, 62min, 2015.

Azul. Direção: Themis Memória e Luiz Pretti. Ficção, 6min, 2007.

Cartaz. Direção: Irmãos Pretti. Ficção, 6min, 2008.

Casa da fotografia. Direção: Themis Memória e Victor de Melo. Experimental, 23min, 2010.

Casa da Vovó. Direção: Victor de Melo. Documentário, 24min, 2008.

Cidade desterro. Direção: Gláucia Soares. Documentário, 15min, 2009.

Cineasta bom é cineasta morto. Direção: Luiz Pretti. Ficção, 16min, 2007-2010.

Com os punhos cerrados. Direção: Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti. Ficção, 74min, 2014.

Diários. Treze registros pessoais realizados por Ivo Lopes Araújo, 2009-2014.

Dizem que os cães veem coisas. Direção: Guto Parente. Ficção, 12min, 2012.

Doce Amianto. Direção: Guto Parente e Uirá dos Reis. Ficção, 70min, 2013.

Estrada para Ythaca. Direção: Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti. Ficção, 70min, 2010.

Eu, turista. Direção: Guto Parente. Documentário, 18min, 2010.

Filme Selvagem. Direção: Pedro Diógenes. Documentário, 12min, 2015.

Fim de semana. Direção: Ivo Lopes Araújo e Pedro Diógenes. Documentário, 25min, 2014.

Flash Happy Society. Direção: Guto Parente. Experimental, 8min, 2009.

Fort Acquario. Direção: Pedro Diógenes. Doc/Experimental, 8min, 2016.

Fulô de Kuroyama. Direção: Victor Furtado. Ficção, 13min, 2007.

Guardo tudo na lembrança que é para nunca desistir. Direção: Ivo Lopes Araújo. Documentário, 30min, 2016.

Longa vida ao cinema cearense. Direção: Irmãos Pretti. Ficção, 11min, 2008.

Lá fora cantam os passarinhos. Direção: Mariana Smith. Ficção/Documentário, 8min, 2008.

Linz – quando todos os acidentes acontecem. Dir.: Alexandre Veras. Ficção, 82min, 2013.

Livro livre. Realização coletiva. A exposição resultou na apresentação de onze filmes de 100min cada. Documentário/Experimental, 2007/2008.

Medo do escuro. Direção: Ivo Lopes Araújo. Ficção, 62min, 2015.

Meu amigo mineiro. Direção: Gabriel Martins e Victor Furtado. Ficção, 23min, 2012.

Miúdos. Direção: Pedro Diógenes. Documentário, 13min, 2008.

- Não estamos sonhando.** Direção: Luiz Pretti. Ficção, 12min, 2012.
- No lugar errado.** Direção: Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti. Ficção, 71min, 2011.
- O amor nunca acaba.** Direção: Irmãos Pretti. Ficção, 20min, 2012.
- O fim de uma era.** Direção: Bruno Safadi e Ricardo Pretti. Doc/Ficção, 73min, 2014.
- O mundo é belo.** Direção: Luiz Pretti. Ficção, 8min, 2010.
- O porto.** Direção: Clarissa Campolina, Julia De Simone, Luiz Pretti e Ricardo Pretti. Documentário, 21min, 2014.
- O Rio nos pertence.** Direção: Ricardo Pretti. Ficção, 75min, 2013.
- O uivo da gaita.** Direção: Bruno Safadi. Ficção, 72min, 2013.
- O último trago.** Direção: Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti. Ficção, 93min, 2016.
- O saco azul.** Direção: Guto Parente. Ficção, 14min, 2010.
- Os monstros.** Direção: Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti. Ficção, 81min, 2011.
- Odete.** Direção: Clarissa Campolina, Ivo Lopes Araújo e Luiz Pretti. Ficção, 16min, 2012.
- Passos no silêncio.** Direção: Guto Parente. Ficção, 17min, 2008.
- Perto demais.** Direção: Rúbia Mércia. Experimental, 11min, 2010.
- Praia do futuro.** Direção coletiva – 18 cineatas/15 episódios. Experimental, 92min, 2008.
- Raimundo dos queijos.** Direção: Victor Furtado. Documentário, 16min, 2010.
- Retrato de uma paisagem.** Direção: Pedro Diógenes. Documentário, 34min, 2012.
- Rua Governador Sampaio.** Direção: Victor de Melo. Documentário, 13min, 2009.
- Rumo.** Direção: Irmãos Pretti. Ficção, 68min, 2009.
- Sábado à Noite.** Direção: Ivo Lopes Araújo. Ceará: Alumbramento, 62min, 2007.
- Supermemórias.** Direção: Danilo Carvalho. Documentário, 20min, 2010.
- Um raio de sol.** Direção: Thaís de Campos. Ficção, 4min, 2007.
- Vaidade.** Direção: Thaís de Campos. Experimental, 10min, 2009.

FILMES CITADOS³¹²:

- 95 CABEÇAS. Direção: Gabriel Silveira, 2007.
- A.M.A. Ceará. Direção: Pedro Martins, 2000.
- A ALEGRIA. Direção: Felipe Bragança e Marina Meliande, 2010.
- A CIDADE de Sylvia. Direção: José Luís Guérin, 2007.
- A CURVA. Direção: Salomão Santana, 2007.
- A FAMÍLIA do barulho. Direção: Júlio Bressane, 1970.
- A FUGA da mulher gorila. Direção: Felipe Bragança e Marina Meliande, 2009.
- A IDADE da terra. Direção: Glauber Rocha, 1981.
- A MARGEM. Direção: Ozualdo Candeias, 1967.
- A MORTE comanda o cangaço. Direção: Carlos Coimbra, 1960.
- AS TENTAÇÕES do Irmão Sebastião. Direção: José Araújo, 2006.
- AS VILAS Volantes – o verbo contra o vento. Direção: Alexandre Veras, 2005.
- ADEUS, meu bem!. Direção: Ythallo Rodrigues e Allison Gomes, 2005.
- ÁGUAS de romanza. Direção: Gláucia Soares e Patrícia Baía, 2002.
- ALTO Astral. Direção: Glaucia Barbosa e Hugo Pierot, 2007.
- ALUMBRAMIENTO. Direção: Victor Enrice, 2002.
- BANG Bang. Direção: Andrea Tonacci, 1971.
- BARÃO Olavo, o horrível. Direção: Júlio Bressane, 1970.
- BORRACHA para a vitória, Direção: Wolney Oliveira, 2003.
- CAMINHOS sem fim. Direção: Heitor Costa Lima, 1944.
- CAMPO Branco. Direção: Telmo Caralho, 1997.
- CARNAVAL na lama. Direção: Rogério Sganzerla, 1970.
- CHICO DO BARRO. Direção: Otávio Pedro, 2000.
- CIDADÃO Jacaré. Direção: Firmino Holanda, 2005.
- CINCO vezes favela. Direção: Marcos Farias; Miguel Borges; Cacá Diegues; Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, 1962.
- CINEMA Cearense: Alguma História. Direção: Firmino Holanda, 1989.

³¹² Ao longo do trabalho destacamos uma quantidade muito grande de filmes, seja no corpo do texto ou em notas de rodapé, que serviram de exemplos ou informações complementares. Optamos por fazer essa listagem com apenas uma parte dessas obras, que consideramos serem mais relevantes para o tema abordado e o período recortado da pesquisa.

- CONCEIÇÃO: Autor Bom É Autor Morto. Direção: André Sampaio, Cynthia Sims, Daniel Caetano, Guilherme Sarmiento e Samantha Ribeiro, 2007.
- COPACABANA mon amour. Direção: Rogério Sganzerla, 1970.
- CRUZAMENTO. Direção: Guto Parente e Pedro Diógenes, 2007.
- CUIDADO Madame. Direção: Júlio Bressane, 1970.
- DE MENOR. Direção: Otávio Pedro, 1999.
- DE VOLTA ao quarto 666. Direção: Gustavo Spolidoro, 2008.
- DESASSOSSEGO: o filme das maravilhas. Filme coletivo coordenado pelos cineastas Felipe Bragança e Marina Meliande, 2011.
- ENTRE mim e eles. Direção: Marcelo Ikeda, 2013.
- ESPELHO nativo. Direção: Philippe Bandeira, 2009.
- ESPUMA e osso. Direção: Guto Parente e Ticiano Monteiro, 2007.
- ESQUIZOFRENIA. Direção: Gilles Weyne, 2007.
- ESTADO de sítio. Direção: André Novais, Gabriel Martins, Flávio C. von Sperling, João Toledo, Leo Amaral, Leo Pyrata, Maurílio Martins, Samuel Marotta, 2011.
- ETERNA esperança. Direção: Leo Marten, 1939.
- EU POSSO ver o que você sente. Direção: Hugo Pierot, 2007.
- FICAMOS felizes com sua marcante presença nesse momento tão essencial de nossas vidas. Direção: Pedro Diógenes, 2007.
- FORTALEZA de 1920 e a Metrópole de 1963. Direção: Paulo Sales, 1973.
- FORTALEZA, meu amor! Direção: Pedro Carlos Álvares, 2011.
- FORTALEZA, poesia anônima. Direção: Nirton Venâncio e Edvar Costa, 1982.
- IREMOS a Beirute. Direção: Marcus Moura, 1998.
- IT'S ALL true. Direção: Orson Welles; B. Krohn; M. Meisel; R. Wilson, 1942/1993.
- KINETOSCÓPIO Mané Côco. Direção: Firmino Holanda, 2008.
- KOKORONOIRO. Direção: Frederico Benevides, 2008.
- LA HORA de los Hornos. Direção: Fernando Solanas e Octávio Getino, 1968.
- LINHA 13-78-52. Direção Coletiva / Projeto NoAr Alpendre, 2009.
- LINHAS de Organdi. Direção: Glauber Filho, 2009.
- LUZIA Homem. Direção: Fábio Barreto, 1987.
- MANIFESTO. Direção: Julian Rosefeldt, 2017.
- METEORANGO Kid: o herói intergaláctico. Direção: André Luiz Oliveira, 1969.
- MOVIMENTO peristáltico. Direção: Karla Holanda, 1999.

- NA PELE. Direção: Firmino Holanda, 1979.
- NORDESTE. Direção: Letícia Parente, 1981.
- O ANTÔNIO da Padaria ou Padaria Espiritual. Direção: Karla Holanda, 1999.
- O CAJUEIRO botador. Direção: Paulo Alcoforado, 1999.
- O CALDEIRÃO da Santa Cruz do Deserto. Direção: Rosemberg Cariry, 1986.
- O CALOR da pele. Direção: Pedro Jorge de Castro, 1994.
- O CÉU de Suelly. Direção: Karin Aïnouz, 2006.
- O CÉU sobre os ombros. Direção: Sérgio Borges, 2010.
- O ESPÍRITO d'O Pão. Direção: Marcley de Aquino, 2007.
- O GRÃO. Direção: Petrus Cariry, 2007.
- O HOMEM de papel: volúpia do desejo. Direção: Carlos Coimbra, 1976.
- O JUAZEIRO do Padre Cícero e aspectos do Ceará. Dir.: Adhemar de Albuquerque, 1925.
- O REGRESSO de Ulisses. Direção: Alexandre Veras, 2008.
- O SENHOR do castelo. Direção: Paulo Alcoforado, 1999.
- O TERROR da Vermelha (1972). Direção: Torquato Neto, 1972.
- ORGIA ou o homem que deu cria. Direção: João Silvério Trevisan, 1970.
- PORTO das caixas. Direção: Paulo César Saraceni, 1962.
- PRAIA do Futuro. Direção: Karin Aïnouz, 2014.
- QUARTO 666. Direção: Win Wenders, 1982.
- REDE de dormir. Direção: João Maria Siqueira, 1965.
- SABES o que quero. Direção: Frank Tashlin, 1956.
- SAÍDA. Direção: Robézio Marks e Carlosnaik Veras, 2007.
- SEM ESSA aranha. Direção: Rogério Sganzerla, 1970.
- SEU ALVES. Direção: Ythallo Rodrigues, 2007.
- TEMPORADA maranhense de foot-ball no Ceará. Direção: Adhemar de Albuquerque, 1924.
- TIGIPIÓ, uma questão de amor e honra. Direção: Pedro Jorge de Castro, 1985.
- URBANO Coração. Direção: Duarte Dias, 2007.
- UMA ENCRUZILHADA aprazível. Direção: Ruy Vasconcelos, 2007.
- VENTO do Leste. Direção: Jean-Luc Godard/Coletivo Dziga Vertov, 1969.
- VIDA longa ao cinema filipino!. Direção: Raya Martin, 2007.
- VISTA Mar. Direção: Claugene Costa; Henrique Leão; Pedro Diógenes; Rodrigo Capistrano; Rúbia Mércia e Victor Furtado, 2009.