

Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais
Departamento de Antropologia
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Nas Profundezas da Superfície do Mate com Angu:
Projeções Antropológicas Sobre um Cinema da Baixada Fluminense

de Tiago de Aragão Silva

Brasília, 2011

Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais
Departamento de Antropologia
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Nas Profundezas da Superfície do Mate com Angu:
Projeções Antropológicas Sobre um Cinema da Baixada Fluminense

Tiago de Aragão Silva

Orientadora: Antonádia Monteiro Borges

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília como um dos requisitos para obtenção do título de mestre.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Antonádia Monteiro Borges (DAN/UnB - Presidente)

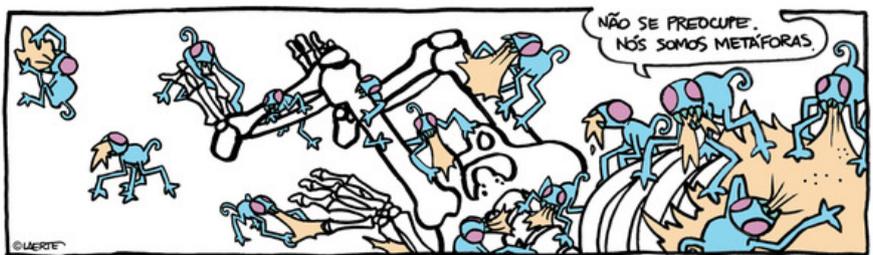
Prof^a. Dácia Ibiapina da Silva (FAC/UnB)

Prof^a. Luciana Hartmann (CEN/IdA/UnB)

SUPLENTE

Prof. Guilherme José da Silva e Sá (DAN/UnB)

À Emília e ao Mate com Angu.



Agradecimentos

Pelo encantamento, companheirismo, disposição e carinho, ao Mate com Angu, em especial a Slow Dabf, Samitri, Sabrina, Rosita, Rafael Mazza, Prestor, Paulo Mainhard, Muriel, Márcio Bertoni, Manu Castilho, Luísa Godoy, Josinaldo, João Xavi, Igor Cabral, Igor Barradas, Heraldito HB, Cataldo, Fabíola Trinca, DMC, Carola, Bia e André. Essa dissertação só existe por causa de vocês e de nosso encontro. Abraços deliciosos.

Pelo canto, amor e acolhimento em Brasília, Arlete Aragão. Pelo sentimento de família, mesmo longe, Cesar.

Por acompanhar essa trajetória no Rio, MC, George, Ana Marcela e Marisa.

Agradeço à sólida base do Departamento de Antropologia da UnB, Rosa, Adriana, Branca, Paulo, Cristiane e Fernando.

À Antonádia, pela certeza que foi a melhor escolha para orientar a realização de mais uma etapa de minha trajetória acadêmica, meu carinho, respeito e admiração. Muito Obrigado.

Aos queridos companheiros e companheiras que acompanharam de perto esse processo de escrita, Pedro Stoeckli, Pedro MacDowell, Renata Maciel, Lucas Farage, Rapha, Anna Davison, Gabo, Anderson S., Iara Flor, Fabíola, Luci, Gustavo, Fe Bahiana, Erika e Natacha. Foi muita atenção e carinho nesse bom tempo. Dos mais singelos gestos é que surgiram a coragem e a força para essa empreitada.

Aos amigos que talvez mesmo sem saber deixaram suas marcas em meu trabalho, Ana, Bárbara, Luquinhas, Grave, Ana Paula, Kate, Adirley, Luísa Molina, Katyussa, Alan Shivas, Danylton, Fe Tibana, Ana Carvalho, Andrés, Bruno, Andrea, Angélica, André, Antônio, Artur, Binha, Bruna, Belluco, Camilla, Carô, Diogo, Cayon, Carol Stein, Gonzalo, Dinei, Guilherme Pires, Dani Capistrano, Denise, Ina, Leo, Edu Nunes, Fred, Fabíola, Germano, Carlos Carlitos Chaves, Guilherme Sá, Carla Teixeira, Marcelo Rosa, Mamano, Diego Madih, Maricha, Gustavo Amora, Juzón, João Paulo, Jose, Carlos Alexandre, Chico, Julia Otero, Claudinha, Garrafa, Luís Guilherme, Sara, Maíra Vale, Rosa, Mar Aires, Márcio MHC, Marcus Póvoa, Mari Bertol, Mari Leal, Júnia, Marie, Maria Paz, Martina, Martiniano, Osvaldo, Natália Maria, Luciana, Samuel, Natália Silveira, Olavo, Rogério Campos, Aina, Sandro, Thiago Coelho, Valéria, Veri, Paulinha, Walisson, Mariana Lima, Letícia Kling, Carlos Alberto Mattos e Ariane Mondo. O entusiasmo, generoso e gratuito, de vocês sempre foi contagiante.

Ao Gesta, Grupo de Estudo em Teoria Antropológica, pelos debates e embates cordiais. Muito dessa dissertação foi encorajada nesses encontros.

Aos companheiros e às companheiras dessa aventura que foi o mestrado, Pati, Tati, Fausto, Joãozinho, Lasevitz, Simone, Anna, Pedro, Fernando, Patrik e Gustavo. Com certeza vocês fizeram esse processo ser mais beleza.

Às professoras Kelly, Ellen e Juliana e aos professores José Jorge e Luís Roberto.

Pela generosidade e por aceitar o convite para compor a banca de avaliação de minha dissertação, Dácia Ibiapina e Luciana Hartmann. Vocês são exemplos e provas vivas da possibilidade de conciliação dos espaços acadêmico e cinematográfico.

Ao Departamento de Antropologia e à Universidade de Brasília.

RESUMO

O foco desse trabalho consiste em pensar parte da produção audiovisual do cineclube/bando/coletivo de Duque de Caxias, Mate com Angu, que já conta com mais de vinte curta-metragens.

Elegi alguns eixos para versar sobre a sua cinematografia, com o desafio de pensar o cinema do Mate a partir do próprio cinema mateano. Essa dissertação poderia ter como eixo de discussão os contextos de produção dos filmes e de seus produtores, porém optei pelo desafio de investigar os produtos fílmicos, acreditando que a produção imagética desses cineastas está para além de suas pessoas, desejos e contextos de produção. Posto no mundo, um filme tem como potencial percorrer os mais diversos fluxos, sendo consumido nas mais diversas situações, inclusive independente de seu autor. Aproprio-me do tratamento que Deleuze dá ao cinema para esboçar meu desejo investigativo, a sétima arte seria um meio de apresentação e circulação do pensamento desses autores. Os cineastas expressariam suas ideias a partir de blocos de movimento/duração e não de conceitos.

O presente trabalho tem como esforço percorrer os blocos de movimento/duração de alguns curtas selecionados, ao mesmo tempo em que se permite a presença de diversos intercessores para pensar e dialogar sobre cinema e possibilidades de investigação e diálogo na Antropologia.

Palavras-chave: Antropologia do Cinema, Cinema, Audiovisual, Duque de Caxias, Mate com Angu.

Abstract

ABSTRACT

The focus of this research consists on thinking part of the audiovisual production of the cineclub/band/collective Mate com Angu, located in the city of Duque de Caxias and which has already produced more than twenty short films.

I have chosen some axis to discuss their cinematography with the challenge of thinking the cinema of Mate from the perspective of the "cinema mateano" itself. This dissertation could have the contexts of production of the films and its producers as its axis of discussion. However, I have opted for the challenge of investigating the filmic products, believing that the visual production of such filmmakers is beyond their selves, their desires and their contexts of production. Brought into the world, a film has the potential of following a diversity of flows, being consumed in many different situations, including those independent of its author. I draw some insights from Deleuze's approach to cinema to sketch the focus of research. The seventh art would be a means of presentation and circulation of the authors' thought. The filmmakers would express their ideas based on clusters of movement/duration and not based on concepts.

This present work endeavors to go through these clusters of movement/duration of some of the selected short films, at the same time allowing the presence of other intercessors to think and talk about cinema and the possibilities of research and dialogue in Anthropology.

Keywords: Cinema Anthropology, Cinema, Audiovisual, Duque de Caxias, Mate com Angu.

MATE COM ANGU, UMA APRESENTAÇÃO	4
NOTAS DE UM APRENDIZ	8
BUSCO PROFUNDO A SUPERFÍCIE	17
montagem, desmontagem e pressão.....	17
QUEIMADO.....	28
DUQUE DE CAXIAS NADA CAXIAS.....	38
LÁ NO FIM DO MUNDO... ..	47
A ESTRADA.....	60
A ESTRADA, um filme de Márcio Bertoni	61
FILMES QUE RESISTEM	69
BICHO LAMPARÃO.....	72
PREFÁCIO.....	83
FOI UM RIO QUE PASSOU EM MINHA VIDA.....	88

APRESENTAÇÃO

No prorrogar das últimas cervejas da noite, amigo doutorando em Antropologia pede referências sobre curta do Youtube¹ projetado na parede de minha casa em uma sessão doméstica. O filme, Sal Grosso, “três intelectuais se encontram em um churrasco na laje²”.

Bróder, de Jefferson De, cineasta negro paulistano, recebe o prêmio de melhor filme no Festival de Gramado. 2010.

Vincent Moon, cineasta andarilho francês, vem ao Brasil por conta de uma oficina de cinema e diz aos alunos que deveriam frequentar mais bares do que aulas para compreender a sétima arte.

Diretora paulistana distribui ilegalmente cópias de seu documentário financiado pelo Estado com a expectativa de que pessoas fora do eixo Rio-São Paulo o vejam.

Jovem recebe pacote pardo transbordando de DVD's, entre os quais um filme de uma paraibana sobre a amizade da menina Karolyne com galinhas e o travestimento do pai da garota em Elvis. Via Facebook³ é enviada uma mensagem dizendo que seus amigos adoraram o filme.

“Uma câmera na mão, uma ideia na cabeça”, o jargão que ganhou destaque vinculado a palavras de Glauber Rocha parece ter retomado o fôlego em um cenário onde a tecnologia audiovisual é ágil, fluida e popular. Facilitado o acesso à sétima arte, suas fronteiras são (inter)rompidas de maneiras e por agentes dos mais diversos. Adventos tecnológicos abrem o leque do que é cinema,

¹ Fundado em fevereiro de 2005, o Youtube permite a bilhões de pessoas descobrir, assistir e compartilhar vídeos. Tradução minha do site www.youtube.com.

² Sinopse do curta-metragem Sal Grosso, de André Amparo.

³ Facebook é uma mídia social lançada em 2004. *Mídias Sociais são serviços online, plataformas ou sites que focam na construção e na reflexão de redes sociais ou relações sociais entre as pessoas que partilham interesses e/ou atividades. Um serviço de rede social consiste essencialmente em uma representação de cada usuário (geralmente um perfil), suas relações sociais e uma variedade de serviços adicionais.* Adaptado do en.wikipedia.org com ajuda de Gustavo Amora.

de como fazê-lo, consumi-lo e servi-lo/distribuí-lo. 5XFavela agora é por *nós mesmos*⁴. É nesse contexto, vinculado a essa crença, que acredito escrever essa dissertação. Deleuze incita os cineastas a filmarem a crença no mundo(2007). É sob essa luz, nesse emaranhado iluminado, que edifico um diálogo para projetar e focar o tema deste trabalho: o cinema do Mate com Angu.

O desafio desse trabalho consiste em pensar parte da produção audiovisual do cineclube/bando/coletivo Mate com Angu, que já conta com mais de vinte curtas-metragens.

Elegi alguns eixos para versar sobre a sua cinematografia, com o desafio de pensar o cinema do Mate a partir do próprio cinema mateano. Essa dissertação poderia ter como eixo de discussão os contextos de produção dos filmes e de seus produtores, porém optei pelo desafio de investigar os produtos fílmicos, acreditando que a produção imagética desses cineastas está além de suas pessoas, desejos e contextos de produção. Posto no mundo, um filme tem como potencial percorrer os mais diversos fluxos, sendo consumido nas mais diferentes situações, inclusive independente de seu autor. Aproprio-me do tratamento que Deleuze dá ao cinema para esboçar meu desejo investigativo, a sétima arte seria um meio de apresentação e circulação do pensamento desses autores. Os cineastas expressariam suas ideias a partir de blocos de movimento/duração e não de conceitos. Mesmo não sendo a peça chave de sua abordagem, a questão sobre o que o cinema poderia apresentar/acrescentar a uma filosofia calcada na relação entre conceitos e experiência permeia, por meio de várias inserções, o duo de Deleuze sobre cinema (1983, 2007), oferecendo-nos portanto a oportunidade de especular sobre as possibilidades que a compreensão do cinema como expressão do pensamento podem apresentar/acrescentar à reflexão etnográfica e antropológica.

O presente trabalho tem como esforço percorrer os blocos de movimento/duração de alguns curtas selecionados, ao mesmo tempo em que se permite a presença de diversos intercessores para pensar e dialogar sobre cinema. Do livro de poesia de HB, da obra deleuziana sobre cinema,

⁴ 5XFavela (1962) é um longa-metragem produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), composto por cinco episódios dirigidos por cinco diretores universitários, oriundos da classe média, que inspirou o lançamento do 5XFavela, Agora por Nós Mesmos, longa também composto por cinco episódios, desta vez dirigidos por jovens oriundos de *favelas* cariocas (2010).

até filmes recomendados e as amizades construídas com companheiros mateanos nos últimos três anos permeiam minhas reflexões sobre esse conjunto de imagens e sons. Por mais que em nenhum momento tenha entrevistado os companheiros do Mate, a constante influência de suas amizades nesse trajeto de forma aleatória, porém intensa, se faz presente e é apresentada juntamente aos intercessores da academia.

A construção dessa monografia permite ao leitor percorrê-la linearmente ou elegendo a ordem de tópicos e subtópicos de sua preferência. Os três atos que compõem essa dissertação versam sobre 1) *montagem, plano e decupagem*, caminho pelo qual opto em analisar os curtas; 2) *a cidade de Duque de Caxias e os seus enquadramentos* em dois trabalhos do Mate; 3) *filmes que resistem*, parte em que discorro sobre a dificuldade apresentada por dois curtas ao serem focalizados e enquadrados com fins analíticos. Além dessas três projeções em torno dos filmes, o capítulo Foi um Rio que Passou em Minha Vida faz um relato afetivo de como o Mate com Angu surgiu em minha trajetória. Acredito que a leitura desse trabalho também possibilita se deparar com sua trajetória de construção, as dúvidas, angústias, alegrias, intercessores, projeções e antropologias que a marcaram.

Aos que desejarem seguir, à frente temos um texto de autoria do Mate com Angu, encontrado em diversos sítios na internet, que apresenta o bando, seu cineclube e suas idéias. Tenham uma boa leitura.

MATE COM ANGU, UMA APRESENTAÇÃO

É a antiga Baixada da Guanabara, hoje Fluminense, o local do surgimento do cineclube Mate com Angu, região que deixa sua marca no fazer cineclubístico e cinematográfico do bando, e, como bem lembrado por Zezé Gouvêa⁵, um território que marca no grupo uma tentativa de romper estigmas de um lugar onde se predomina a falta e a carência (2007). Esse movimento também transparece em um trecho do programa da sessão Cinco Anos Bicando Canelas⁶: “No quesito ideias a Baixada é sempre um lugar de reação e quase nunca de formulação (...) Muita coisa mudou e ao mesmo tempo nada mudou nesse tempo”. É lidando com essa indignação esperançosa que a Baixada é posta também em um lugar de potência. São João de Meriti, Nova Iguaçu, Nilópolis, Berlford Roxo, Queimados, Mesquita, Magé, Japeri e Duque de Caxias, para muito além de um conjunto de municípios do estado do Rio de Janeiro, é um território pelo qual se travam batalhas para a construção de imagens e imaginários. Ao compartilhar experiências com amigas e amigos mateanos, deparei-me com uma Baixada Fluminense a fim de rever sua vinculação com a cidade do Rio de Janeiro, lutando por uma relação menos matricial e, como frisado pela mateana Sabrina, compreender que Caxias não está à margem, mas sim é o centro de uma outra onda.

⁵ Maria José Motta Gouvêa é autora da dissertação de mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais da Fundação Getúlio Vargas (FGV), *Com a Palavra Mate com Angu: uma intervenção estética no município de Duque de Caxias* (2007). O trabalho de Zezé aborda, a partir de entrevistas com cinco integrantes, a atuação do Mate com Angu como interventor estético em Caxias. O conhecimento da existência de um trabalho acerca da atuação do coletivo, suas propostas e ideologia foi levado em consideração no momento da realização do meu enfoque de trabalhar prioritariamente com parte da produção audiovisual do grupo.

⁶ Todas as sessões do Cineclube Mate com Angu contam com programas, os quais são compostos pela ficha técnica dos filmes e textos produzidos coletivamente relacionados aos temas da sessão.

E do programa da sessão Mosaico – Cacos de (julho de 2007), resgato:

caco de vidro azulejo muro chapisco
pedaços pedacinhos espelhos desenho trama urdidura fractais pedras
peças losangos quadrados recortes pintura plano cena figuras figurino Brasil
Caxias encaixes geometria caos.
um cinema com cacos de vidro nos olhos.
documentários lançados com a potencia da pedreira, filmes projéteis
à procura de sentidos, imagens buscando revelar uma nação.
uma noite em um cineclube em uma cidade de um país de um planeta
de uma galáxia. as partes e o todo inexplicável.

A seguir, uma apresentação não-oficial do grupo que circula pela internet desde 2007.

"O Cineclube Mate com Angu nasceu em 2002 da necessidade de alimentar na Baixada Fluminense uma movimentação e uma discussão sobre a produção/exibição de imagens e suas implicações sociais e estéticas na realidade e no modo de vida da região. Sistemáticamente, o grupo vem atuando em três frentes distintas, embora interligadas.

A primeira é a de exibições de filmes, que acontecem em alguns lugares fixos e, em algumas vezes, itinerantes. Com o foco no curta-metragem, as exibições apostam na força da produção mais atual dos realizadores independentes do cenário brasileiro, cuja demanda é urgente e necessária para a vitalização da relação entre o público e o curta-metragem. As sessões são gratuitas e têm formado um grande público na região ávido por informação cinematográfica, introduzindo o espectador caxiense no fervilhante e instigante universo das novas produções curta-metragistas. Nos cinco anos, o grupo vem promovendo a difusão da linguagem cinematográfica na Baixada não só por meio de exibições, mas também com debates, produções, festas e cursos.



Outra linha de atuação é colocar a Baixada Fluminense no mapa cultural do país, assim como gerar discussões sobre o cinema e a produção audiovisual na Baixada Fluminense. Notadamente, discussões sobre suporte (relações entre película e digital, por exemplo), distribuição, tendências e novos caminhos da linguagem audiovisual. As discussões ocorrem em fóruns ao vivo e via internet e já aglutinam boa parte dos interessados no assunto pela cidade, permitindo um intercâmbio entre o conhecimento de profissionais e estudiosos da cidade do Rio de Janeiro e o público em geral.



A

terceira vertente é a produção de filmes com a marca dos habitantes da região, empreendimento que vem tendo êxito, uma vez que dois dos filmes produzidos em 2004 já arrebataram importantes prêmios em festas nacionais. Destacando os prêmios Cara Liberdade, da Mostra do Filme Livre 2005, no CCBB, e o Prêmio Vídeo Júri Popular, no II Festival de Jovens Realizadores do Mercosul. O grupo também foi agraciado com o Prêmio Cultura Nota 10, em 2005, promovido pela Secretaria de Estado de Cultura e pela Unesco. O Cineclube Mate com Angu é um agente provocador na desmistificação do fazer cinematográfico. Acreditamos que o cinema pode proporcionar uma experiência lúdica e pessoal. Contribuindo minimamente a sermos maiores, livres, e que de alguma forma viver possa se tornar divertido, intenso. É também através da educação cinematográfica que podemos construir uma sociedade mais humana, mais digna e mais possível. Vamos fazer um filme?

NOTAS DE UM APRENDIZ

Em março de 2009, quando ingressei no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, emergi em meio a um desafio: o de escrever sobre filmes. Confesso que ao eleger esse tema como proposta de investigação não tinha em mente os obstáculos que se posicionariam diante de mim. Muitas vezes colocados, inclusive, por mim mesmo, já que o mais paralisante nessa empreitada é a inquietação pessoal diante do que não quero fazer com os filmes que selecionei.

"Quando você diz que algo é típico, você mata o que há de singular nele. Então objetivar uma pessoa significa matá-la. Só isso: simbolicamente matá-la", me provoca a entrevista de Eduardo Coutinho a Claudio Valentinetti. A tensão posta sobre esse trabalho é a de andar sobre uma corda bamba, equilibrando-me em um fio analítico com o cuidado de não cair em uma análise que pode os filmes, limitando-os dentro de constatações fechadas. Será possível trabalhar a complexidade sem reduzi-la? Ao meu ver, estamos simultaneamente diante do maior risco e igualmente do maior potencial de se fazer ciências sociais. Por incrível que pareça, deparo-me mais com inquietações diante do caráter aberto referente à estética dos filmes do que as existentes em outras pesquisas numericamente mais realizadas nas antropologias, como se não fosse altamente discutível o significado de um ato, mito, personagem, fenômeno... Em outras palavras, a etnografia de filmes é portanto uma forma de refletir as antropologias e suas formas de investigar o mundo.

Para levar a cabo o tratamento das obras desses cineastas, me propus uma investigação independente de entrevistas com os envolvidos na produção, incluindo nessa exclusão os diretores e as equipes. A sede dessa monografia é pelos filmes, o ato de etnografar dirigido ao ecrã:

“Quase sempre, quando falamos de filmes, não é deles que falamos, e sim dos andaimes interpretativos que erguemos em volta deles” (Bernadet, 2004:16)

De forma sistematizada, uma das primeiras grandes iniciativas de análise fílmica na Antropologia teve início em território norte-americano, movimentação pautada pela II Guerra Mundial, onde se daria mais uma forma de o Estado utilizar a disciplina como um instrumento para conhecer o outro. Assim, Ruth Benedict liderou um grupo que a partir de análises de filmes buscava “padrões culturais” para o entendimento do comportamento do outro, mais especificamente a apreensão de um caráter típico nacional, de grupos como os alemães, russos e japoneses, que devido a circunstâncias de guerra e pós-guerra, a observação direta se fazia impossível. O cinema como janela para o outro. Assim surgia o *Columbia Research in Contemporary Cultures*, inicialmente liderado por Benedict e que teria mais tarde Margaret Mead como principal líder. Uma série de pesquisas pautaria a publicação que viria a ser chamada Estudos de Cultura a Distância (Mead & Métraux, 1953), que, além do cinema, analisaria fotografias, jornais, livros, diários, arte, cartas. Nessa proposta, o cinema funcionaria como uma das possíveis pontes/ acessos para o entendimento dos comportamentos dos atores sociais e suas sociedades. Por trás do ecrã, existiria algo a ser desvendado.

Martha Wolfenstein (1953) seria encarregada naquela coletânea de esboçar um caminho para análise de filmes dentro dos Estudos Culturais, com sua atenção voltada às obras ficcionais. A aposta se dá nas relações entre os temas abordados com o contexto cultural, o comportamento e o espírito do povo (*national character*) predominantes em um grupo ou nação relacionado na obra. Em busca de regularidades, e acreditando em uma psique universal, buscava-se focar

produtos culturais, como danças tradicionais, mitos, ornamentos, ritos religiosos e outros elementos sobre os quais a Antropologia, a partir da observação direta, já construíra uma expertise analítica. Com a aposta de realizar a investigação a partir dos temas abordados nos filmes, acreditava-se que a seleção e o tratamento desses temas nas ficções por parte dos produtores garantiriam a relevância para estes e os públicos para o quais eram voltadas as películas. A estrutura de um temperamento estaria relacionada às fantasias elegidas para representação nas telas. Daí a expectativa de encontrar na tela um lastro dos filmes com as pessoas do seu contexto de criação.

Imerso nesse mesmo processo, Bateson (1953), mesmo que de maneira muito pontual, apresenta contribuições interessantes para as análises fílmicas ao explorar o filme nazista *“Hitlerjunge Quex”*. Quando comparado com os seus companheiros de publicação dos primeiros conjuntos de ensaios investigativos sobre o cinema, Bateson vai além da única e comum interpretação dos roteiros e atuações para enquadrar em sua análise a fotografia, o som e a montagem, incorporando em sua reflexão elementos da composição dos blocos de imagem e tempo. Existe em sua abordagem um entendimento mais amplo da complexidade que é a apresentação do conteúdo cinematográfico, sensibilizando o leitor dos diversos canais de comunicação e percepção acionados na apreciação de um filme. Bateson, por exemplo, discorre sobre os diferentes tratamentos de luz dado aos diferentes grupos presentes na trama e suas possibilidades de interpretação. Em seu trabalho, a fotografia, assim como outros elementos cinematográficos, realmente é levada em conta no decorrer da análise.

Outra abordagem que marcou a análise fílmica a partir da Antropologia foi a aproximação das ficções aos mitos, fazendo parte do processo de constante (re)atualização dos ritos e demais práticas. Assim como na análise de mitos, constrói-se uma relação entre constructo ficcional (seja ele cinema ou mito) com a prática/realidade. Weakland foi um dos representantes dessa vertente tanto na mencionada coletânea de 1953 quanto nos anos setenta (1974, 2003). Ao esboçar uma análise relacional entre sociedade e cinema, destaca a sétima arte, colocando-a mais em foco, entendendo seu funcionamento lógico orgânico, pequeno esforço que o diferencia do restante da coletânea, todavia interessada no cinema como forma de acesso para o dito mundo social e seus comportamentos.

In projected structures images of human behavior, social interaction, and the nature of the world, fictional films in contemporary societies are analogous in natural and cultural significance to the stories, myths, and ceremonies in primitive societies that anthropologists have long studied. (WEAKLAND 2003:55)

Weakland defendia que, assim como na análise de mitos, a compreensão do filme deve ser verificada junto a uma inquirição composta por contemporâneos e conterrâneos da obra a fim de averiguar a validade das hipóteses e interpretações sugeridas, assim como suas aproximações com a realidade vivida.

No decorrer dos anos, as grandes empreitadas coletivas de análises fílmicas se enfraquecem, mas um pequeno número de pesquisadores continuou atento ao tema – alguns dando continuidade aos princípios das escolas comportamentais, enquanto outros tentando de alguma forma romper com esse mecanismo de análise (Hikiji, 1998). O italiano Canevacci é um dos que mais teve destaque nesses últimos anos, propondo uma análise semiótica de alguns filmes. Influenciado por Geertz, o cinema, como uma sub-cultura de uma cultura maior, poderia ser lido como um texto, existindo internamente um sistema em interação de signos interpretáveis⁷.

No Brasil, a dissertação de Rose Satiko Hikiji evoca imagens para pensar a violência a partir e no cinema. Em sua primeira parte trabalha em prol do cinema, principalmente o de estrutura ficcional, como elemento de análise para antropologias, começando por uma boa e contextualizadora sistematização das diferentes tentativas de se pensar a abordagem antropológica da sétima arte (conf. Hikiji, 1998). *“Filmes, como mitos, são narrativas social e*

⁷ Geertz em *Interpretação das Culturas*, “Hacer etnografía es como tratar de leer (en el sentido de "interpretar un texto") un manuscrito extranjero, borroso, plagado de elipsis, de incoherencias, de sospechosas enmiendas y de comentarios tendenciosos(...)” (Geertz, 2003: 24)

culturalmente construídas. Não são relatos realistas, mas dramatizações da realidade. O filme, como mito, relaciona-se com a realidade de forma dialética, estabelecendo parâmetros com o espectador” (grifo meu), assim a pegada deixada por Hikiji inspira o tratamento que desejo dar aos filmes em minha monografia.

Aqui, entretanto, afasto-me ainda mais de algo “referente a”. Mais do que derrubar seu caráter de relato representativo, interesse-me em derrubar o necessário referente a, ou seja, algo de maior contundência realística, tido como detentor de uma maior presença e importância no mundo, ou simplesmente ser mais digno de ser estudado pelas ciências humanas. Os filmes fazem, sim, parte disso que podemos denominar de real, ou melhor, parte desse mundo que experimentamos; estão inseridos em fluxos, conectando e relacionando com os mais diversos atores. Quando Deleuze defende a presença de máquinas em todas as partes, e somente máquinas, é nessa radicalidade que me inspiro para essa dissertação. “Há tão somente máquinas”(2010:11) em fluxo nessa constante produção (fábrica) a partir de conexões, cortes e conexões, tudo em fluxo. Evoco a crença na potencial existência contundente, atuante e relacional desses filmes. Esse estar no mundo é o que possibilita a investigação desses ecrãs sem pormenores, em uma entrega que permite tanto deslizes quanto a percepção das potências dessas máquinas sociais.

Em sua dissertação, Hikiji busca a partir de uma abordagem da montagem, desmontar os filmes, tendo em vista suas “*camadas de significados tão densamente sobrepostas nesses objetos únicos, os filmes*”(:38). Sua análise se dá por meio do roteiro, de uma descrição do filme, da montagem e de uma suposta desmontagem. Na descrição, aposta-se em dois momentos distintos de tratamento do filme: uma abordagem sintagmática e uma paradigmática, o que se percebe na primeira é uma tentativa e um dever de re-construção do fluxo que o filme oferece/apresenta. Como destaca a autora, “*a descrição não dá conta de inúmeros fatores, sobretudo, das sensações suscitadas pelo som e pela textura imagem*”(:103), pondero e ratifico que não é de exclusividade das análises fílmicas a impossibilidade de reprodução e transposição de fluxos e fenômenos mundanos na prática antropológica. Acredito que essa estratégia descritiva seja uma dentre inúmeras estratégias que compõem o repertório analítico, porém não a vejo como obrigatória, como sugere Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, em Ensaio Sobre a Análise Fílmica (1994). Tomo a

liberdade de traçar rumos distintos dos apresentados linearmente pelo filme a fim de sustentar outros questionamentos analíticos.

Outra estratégia questionável de análise é a utilização do roteiro, tendo em vista que o filme possui autonomia diante desse instrumento, cabendo ao diretor segui-lo ou extrapolá-lo. É importante contar com esses recursos para nossas exposições analíticas, sejam eles desmontar, misturar ou remontar os planos, sejam apresentar o encadeamento proposto pelo roteiro e/ou apresentado pela montagem. Acredito que nessa dissertação cada filme pediu um tratamento diferente. Assim, meu tratamento por vezes se aproxima do de Hikiji, que se utilizou de um tratamento único, e por vezes se distancia, não compondo, a meu ver, uma só maneira de abordagem.

O mais fundo está sempre na superfície

Paulo Leminski

Em suma, o que tem em comum em várias dessas investidas antropológicas rumo ao cinema que trato de criticar é a expectativa de, em maior ou menor grau, encontrar a sociedade e seus atores por detrás dos filmes, creditando a suas composições uma espécie de causalidade que daria conta desses equivalentes. Essas buscas causais costumam envolver uma tríade: autor(es), público e filme. Diversas e interessantes análises podem surgir a partir dessas relações, situando o público ou o autor. Porém, credito a grande força do cinema como produto cultural à sua desvinculação de seus autores, sua exibição para os mais diversos públicos, que podem ou não conhecer seu processo e suas condições de criação e produção. Esse potencial de circulação possibilita ao filme participar de fluxos, espalhar-se pelo mundo e ser apreciado nas mais distintas condições e para os mais diferentes públicos. Proponho o cinema não como um acesso à sociedade e ao homem,

mas uma apreciação desses elementos cinematográficos como máquinas componentes dessa sociedade/fluxo. O que circula por aí? O que é projetado nas mais diversas telas. Daí, a vinculação à poesia de Leminski, que abdica dos potenciais mistérios especulativos das profundezas, apontando estar na superfície o maior oceano de informações/signos disponíveis para nossa reflexão sobre esses produtos culturais.

Inseridos em uma tradição de lidar com relatos de agentes sociais, nós antropólogos temos ou acreditamos ter muito mais destreza, apoiados em repertório materializado em diversas monografias, em lidar com os dizeres de interlocutores em nossas pesquisas acerca dos fenômenos sociais, o que pode nos levar à tendência de pautar nossas investigações sobre relações do cinema com os agentes, os públicos e os autores. O que me coloco como desafio, acompanhado por outros companheiros de disciplina que tomaram semelhantes escolhas, é voltar-me para esse produto de potencial circulante, que detém atenção de diversas platéias e indivíduos, que existe para além de suas condições e agentes de produção.

Jean-Louis Comolli também aponta o fazer cinematográfico como uma forma de expressão do pensamento (2008), convergindo com a abordagem de Gilles Deleuze (2007). A expressão deleuziana defende uma autonomia do conjunto de obras cinematográficas das reflexões textuais das ciências humanas ao situar a construção de blocos de movimento-duração em um filme como expressão da ação indo na contramão da filosofia que parte dos conceitos para a ação.

Essas proposições são interessantes para dissolvermos uma série de pequenas ilusões e armadilhas que temos ao escrever e falar sobre filmes. O filme não fala. A mais inocente expressão utilizada em diálogos ordinários também obscurece algumas das reflexões sobre o cinema. Ainda existe uma expectativa analítica de se alcançar uma intenção no que é projetado no ecrã, uma principal mensagem, como a maioria dos processos de informação. Boa parte dos filmes tem seus conteúdos com um caráter muito mais aberto do que um conteúdo limitado de entendimento informacional e moral. No entanto, existe uma superfície, e é nela que acredito que nos devemos focar.

Vale se utilizar das reflexões sobre as narrativas etnográficas para pensar o escrever sobre o filme. Expressões como “o filme fala sobre” possibilitam ilusões como a do presente etnográfico – tão criticadas pelo movimento pós-moderno (ver Marcus, 1994) – que possibilitaram a criação ilusória ilusões de retratos das mais diversas populações, ora trobiandeses, azandes, ora um grupo de Hip Hop de um bairro paulistano. Qual seria a agência dos filmes então? Eles nos mostram coisas, eles nos apresentam sequências de planos de imagens e som, eles são movimentos. Influenciado pela leitura de Roy Wager, acredito que essas sequências, como signos, evocam de maneira aberta, transmitem informações sem a garantia de um referencial comum por parte dos envolvidos nos processos comunicacionais. A minha aposta é que, em vez de buscar uma representação, pelo cinema nos são apresentados sons e imagens que podem evocar uma ilimitada série de significados, sensações e sentimentos. A aposta se dá nas possibilidades estéticas provindas do filme e sua superfície, uma impotência na garantia da existência de um significado único para esses conjuntos de imagens. Nossas etnografias dos ecrãs devem estar abertas ao aberto, apontar para algumas possibilidades de expressão e significação, retirando-se da responsabilidade de qualquer conclusão última.



Pensar os filmes do Mate com Angu aproximando de uma de suas intenções, de uma intervenção estética na cidade de Duque de Caxias e no mundo da sétima arte é focalizar os produtos culturais desse grupo como um arsenal que adquire autonomia, passando a construir relações com os seus mais distintos públicos. Em minha empreitada, posiciono-me frente aos filmes em busca do que naquelas superfícies me toca, me comove e se faz aparecer. Em um duplo movimento, percebo-me como espectador e percebo o filme como um agente, mais do que objeto de consumo, um agente consumidor, que afeta. Em um esforço dessa relação analítica, busco discutir esses filmes.

BUSCO PROFUNDO A SUPERFÍCIE

montagem, desmontagem e pressão

“*If meaning were not central to the human experience(...)*”⁸, eu poderia apostar várias de minhas fichas que essa suposição poderia ser voltada à experiência com o cinema, provavelmente caindo como uma justa luva. O acoplamento espectador-filme em torno da experiência de se ver um filme tenha talvez como sua maior limitação a expectativa da apreensão de significado único pelos diferentes sujeitos com ele conectados, como se a experiência estética vivida tivesse um núcleo duro (*core*), este algumas vezes deveras escondido, só cabendo sua captura aos mais habilidosos ou bem treinados.

A obra de Roy Wagner contém uma reflexão/inquietação sobre a falência de uma antropologia focada nos significados, mesmo tomando nota que em seu caso a reflexão se dá a partir de experiências em investigações mais próximas do que visualizamos como etnografias strictu senso/clássicas; essas questões aqui também são muito pertinentes e inspiradoras. Sendo assim, o quanto sua reflexão pode nos ajudar a pensar as produções audiovisuais? A saída parece apontar para a construção de uma etnografia aberta, que permita ao leitor (e ao investigador) aceitar a existência do incomensurável. Abordar a sétima arte exigiria assim do investigador essa mesma postura: de um lado a humildade de saber que é limitada sua análise do mundo social e, de outro lado, a sabedoria, que faz dessa incomensurabilidade um fator de potência e cujo reconhecimento possibilita buscar elementos e estratégias para criar narrativas a partir de suas experiências. O cinema como linguagem sujeita o sujeito autor, que, dentro dos princípios do jogo cinematográfico, leva e é levado a expressar-se na tela a partir da projeção de imagens. E o que essas imagens representariam? Daí a impotência. Aí, talvez, o dilema que *construímos*, essa dívida

⁸ (Wagner, 2001:03)

com o significado, com a representação, com o dar sentido à ação e aos produtos sociais. Como essa impotência investigativa pode se tornar uma potência? Talvez o cinema seja um bom exercício para se pensar uma estética do mundo que suscita, sem para isso aprisioná-lo em significados e/ou como resultado de um conjunto operacional causal de ações sociais. Nesse ponto, Wagner pode enriquecer Deleuze, sendo a ponte para a antropologia, ao momento que o filósofo considera o cinema um encadeamento de signos, que, mais do que apreender um significado, jorra possibilidades na sua relação com o mundo e seus espectadores. É para esse cinema, que como produto foge ao autor, circula, entrelaça-se em redes e tem o potencial de agência, que atendo minha atenção.

Para esse momento do exercício investigativo, consciente e objetivamente agarrado em uma reflexão sobre o esburacado método ou não-método de observar filmes, selecionei o curta-metragem Queimado, de Igor Barradas, para pensar tanto a investigação de filmes e a possibilidade da expressão a partir do cinema como as possibilidades de diálogo com essa forma de conhecimento singular, que reverbera deixando marcas nas pessoas e lugares em que passa.

Entre Deleuze e o Cinema, um espaço reflexivo

A reflexão sobre a análise fílmica pode começar baseada no que Deleuze aponta como o elemento-chave para a construção do filme: a montagem. Por mais que o processo de se fazer cinema envolva outras etapas imprescindíveis para a sua realização, é a montagem que ordena a apresentação do que se imagina projetar. Nela estão contidas as estratégias de apresentação e principalmente do que se apresenta, se esconde e desencoberta no decorrer do filme.

Para pensar o processo de se fazer cinema, outras duas atividades são destacadas por Deleuze (1985): o enquadramento e a decupagem. Esses dois processos dão conta das construções dos

planos cinematográficos e de seus movimentos. Porém, até o momento da realização dessas duas atividades, não se concretizou o produto fílmico. Tanto o enquadramento quanto a decupagem prévia são elementos já presentes na fotografia. Esse processo garante a construção de conteúdo que fará parte do acervo que participará da montagem. Talvez seja ela o único elemento até então exclusivo no surgimento do cinema como arte. Eisenstein colocaria um porém:

Esta (a montagem) não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. (2002b:14)

A consideração de Eisenstein coloca a montagem como um processo constitutivo de outras artes e elementos no mundo. Porém (agora, o meu porém) essa forma de refletir, ao mesmo tempo em que amplia possibilidades para a reflexão do cinema em relação a outras artes, esvazia o que poderíamos enfatizar como a peculiar característica da montagem cinematográfica, que, a partir da justaposição de planos em uma determinada ordem, constantemente atualiza a ideia de um todo fílmico, resignificando os planos já vistos, tudo isso **dentro de um intervalo de tempo determinado**.

A montagem determina a relação entre os planos, seu ordenamento e a construção de um todo. Nela, enfim, se delimita a linguagem do filme. Tendo-o como veículo da expressão autoral, seja individual ou coletiva, a análise da forma como se dá a construção do que é apresentado à espectadora e ao espectador possibilita o debruçamento sobre o conjunto de signos ordenados e ali relacionados. Daí a defesa de Deleuze, pela qual me oriento, de como e por onde se construir uma análise do filme.

“Este tipo de análise é desejável para todo autor, é o programa de pesquisa necessário para toda a análise de autor, o que se poderia chamar de ‘estilística’; o movimento que se instaura entre as partes de um conjunto num quadro, ou de um conjunto a outro num reenquadramento; o movimento que exprime um todo num filme ou numa obra; a correspondência entre os dois, a maneira segundo a qual eles se respondem mutuamente, passam de um ao outro. Pois trata-se do mesmo movimento, ora compondo ora decompondo, são os dois aspectos do mesmo movimento. E esse movimento é o plano, o intermediário concreto entre um todo que apresenta mudanças e um conjunto que tem partes, e que não para de converter um no outro segundo suas duas faces” (1985 p.36)

E era assim que eu pensava.

O primeiro esboço escrito da reflexão que relacionava o filme *Queimado* com o maquinário analítico que imaginei trabalhar tinha, como apresentado acima, a centralidade de seu argumento na montagem. As leituras de Eisenstein seriam as primeiras a dar essa cara à minha análise, a sua argumentação que qualificava o processo da montagem como dialético e referente a um todo, de certa forma orgânico, parecia fazer todo o sentido, e de certa forma ainda o faz, assim como o meu esboço acima (creio eu). Porém o processo de lapidação continuou e se exigiu mais. Eisenstein, tanto em *O Sentido do Filme* (2002b) como em *A Forma do Filme* (2002a), centra sua discussão em torno do montar o filme, pois aí estaria a atividade acrescentadora de vida aos projetos fílmicos. Podemos rever algumas de suas exposições:

“Esta propriedade consiste no fato de que *dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da disposição.*”(2002b:16)

“a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o *produto*. Parece um produto, em vez de uma soma de partes – porque em toda justaposição desse tipo *o resultado é qualitativamente* diferente de cada elemento considerado isoladamente.”(2002b:17) (destaques do autor)

Mesmo não sendo exclusiva do cinema, essa característica dialética é vista por Eisenstein como a garantia de uma apreciação/entendimento dinâmico do filme, “capacidade de fazer esses sentimentos *surgirem, se desenvolverem, se transformarem em outros sentimentos – viverem diante do espectador*”(22). A colagem dos planos, dentro de uma operação dialética, é o que daria conta de uma constante re-significação que o plano teria diante do espectador; a cada conexão, a cada novo plano, seria atualizado tanto o conjunto de planos já apreciados, quanto a constante criação do que viria a ser um todo, ao qual a montagem se referiria. As cenas, as sequências, o filme em si, em sua essência, não seriam produtos prontos, fixos, mas se fariam/revelariam diante do espectador. Sobre este último, especulo, Eisenstein se aproxima da reflexão de Roy Wagner, para quem os agentes sociais constantemente estão dando sentido e significado ao mundo que lhes é apresentado, ao mesmo tempo em que este mundo está afetando e evocando algo nas percepções desses sujeitos.

“Na realidade, todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência – a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas

condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social – cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor. É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador.”(:29)

Essa constatação nos escritos de Eisenstein no início dos anos 20 não parece causar nenhum estranhamento. A análise cautelosa e o cuidado ao de-limitar um filme parecem ter sido algo que já há muito tempo acompanha o mundo da sétima arte, incluindo aí principalmente os teóricos e os críticos de cinema. Ao realizar uma análise desses filmes, em outro campo, o antropológico, vale tomar o cuidado com a nossa fraça, como denominada por Wagner(2001:10), capacidade cognitiva de imitar a realidade. O caráter hologramático e as possibilidades de significação colocam um limite à nossa linguagem e tentativa de submissão do mundo a algumas explicações definitivas. Então, tomemos cuidado com essa arte tão aperfeiçoada e bem treinada em iludir.

“the pun of the meaning is the meaning of the pun”(:11)

Deleuze, em seu duo sobre cinema, comenta sobre a montagem, atribuindo-lhe importância central dentro de sua argumentação acerca da sétima arte como meio de propagação do pensamento, onde destaca o caráter dos cineastas criadores de imagens e sons como pensadores. Dentro desse fluxo, seria a montagem o “processo intelectual”(2007b:191) pelo qual se transmitiria as ideias. Por mais que Deleuze reconheça a importância da imagem em si – acompanhando a sua afirmação de que o cineasta, ao contrário do filósofo que pensa a partir de conceitos, pensa a partir de blocos de imagem/som e duração –, a montagem teria papel

fundamental nessa articulação da expressão do pensamento, de onde resultaria o filme. Essa aproximação de conceito e bloco de duração/movimento, por vezes, parece enfraquecer o papel dos quadros e planos dentro da argumentação de Deleuze, expondo uma limitação para essa analogia do autor. O enquadramento, o plano e sua duração estariam por ganhar mais força e espaço na perspectiva que eu passaria a dar na análise dos filmes.

O rumo desse texto começou a ser desvirtuado em uma rápida conversa via internet com Igor Barradas: meados de novembro de 2010 – você já leu Tarkovski? Assim, o cineasta russo entrava na linha de leitura. Continuando na tensa e densa leitura do Imagem-Tempo, Deleuze bateria na mesma tecla tocada anteriormente por Igor, de forma menos misteriosa, já apresentando um aperitivo do que Andrei Tarkovski ofereceu para a prática cinematográfica de Barradas e o que poderia oferecer para essa discussão:

“Tarkovski nega que o cinema seja como uma linguagem operando com unidades, mesmo relativas, de diferentes tipos: a montagem não é uma unidade de ordem superior exercendo-se sobre as unidades-plano, e conferindo assim as imagens-movimento o tempo como uma nova qualidade.” (1999:57)

Para Tarkovski, a palavra-chave seria tempo. A essência de um filme seria o sentimento de passagem do tempo em sua apreciação: “pode-se facilmente imaginar um filme sem atores, música, cenário e até mesmo montagem”(1998:134), mas não sem essa percepção de um fluxo temporal. A imagem, elemento vivo do filme, nasce no momento da filmagem, o que comporá o quadro e o plano. A captura desse fluxo temporal no mundo é o que garantirá um “plano pulsante”. O cineasta russo descentraliza o foco da operação cinematográfica da montagem, os quadros e os planos teriam em si um ritmo, um fluxo, que indicaria suas possibilidades durante a

montagem. Assim, nega-se a atribuição do ritmo à montagem. Cada tomada tem um devir, que não possibilita qualquer conexão com outro plano. Essa unidade de tempo seria o elemento-chave do cinematográfico.

"A poesia tem que ter um quê de estupidez" – Alexander Pushkin

A montagem assinaria a estrutura do filme. O ritmo é de responsabilidade dos planos, da percepção do fluxo temporal que eles em potencial podem transmitir/apresentar. "O fluxo do tempo em um filme dá-se muito mais apesar da montagem do que por causa dela" (:139), pega pesado Andrei Tarkovski. Cada plano teria uma consistência do seu tempo, intensidade ou densidade, o que o autor chamaria de pressão do tempo.

De que modo o tempo se faz sentir numa tomada? Ele se torna perceptível quando sentimos algo de significativo e verdadeiro, que vai além dos acontecimentos mostrados na tela; quando percebemos, com toda clareza, que aquilo que vemos no quadro não se esgota em sua configuração visual, mas é um indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida. (:139)

Para Deleuze, a apresentação do tempo é peça central para pensar as relações e diferenciações entre cinema clássico e cinema moderno, respectivamente apresentação indireta e direta do tempo e imagem-movimento e imagem-tempo⁹. Porém a importância que ressalta da contribuição de Tarkovski, que impõe o plano, o lugar-chave para a pressão do tempo, como elemento básico e concreto do cinematográfico, não é incorporada totalmente na abordagem deleuziana, talvez por uma busca de resposta à questão sobre que elementos diferenciariam o cinema clássico do cinema moderno. A proposição de Tarkovski, que não se detém a essas distinções, parece se encaixar perfeitamente ao que o cinema é em si. O seu desdém pela montagem nunca pareceu ter tanto sentido quanto em sua caracterização debochada de que ela é aquilo que o diretor deseja esconder. Mesmo assim, a montagem não sai dos planos de minha estratégia analítica, porém abre-se um maior espaço para se pensar os outros dois elementos-chaves para se perceber o filme: o quadro/enquadramento e o plano.

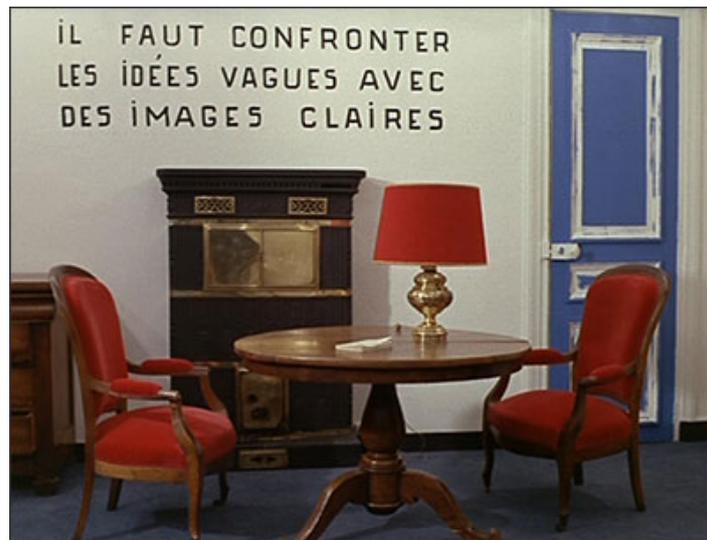
Pensar o quadro dentro do cinema permite a aproximação de duas artes, a pintura e a fotografia, onde a composição e a ocupação do conjunto espacial têm fundamental importância; a composição desse quadro inclusive marcará e influenciará o rumo da montagem. Cada composição dessas tem um devir que, se por um lado, resiste a qualquer acoplamento, privilegia outros. Tarkovski comenta sobre a relativa facilidade de se montar um filme, defendendo que a construção do quadro e do plano ditará o plano com que ele deve ser conectado. Essa afirmação parece fazer todo o sentido quando pensamos em uma ficção clássica que teve toda sua filmagem bem planejada/decupada e dirigida, onde as captações fílmicas foram planejadas e feitas umas para se conectarem com as outras, já antecipando e ditando o enredo.

Já se observou muitas vezes, com acerto, que toda forma de arte envolve a montagem, no sentido de seleção e cotejo, ajuste de partes e peças. A imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe *no interior* do quadro. Durante as filmagens, portanto, concentro-me na passagem do

⁹ Essas distinções são trabalhadas no capítulo Filmes que Resistem.

tempo no quadro, para reproduzi-la e registrá-la. A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sangüíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida. (Tarkovski, 1998:137)

Por outro lado, essas afirmações parecem não se sustentarem quando pensamos a utilização do material bruto do documentário Sertão de Acrílico Azul Piscina para a composição da ficção Viajo Porque Preciso, Volto Por Que Te Amo, os dois filmes da dupla Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, onde ocorre a profunda e total recontextualização de um mesmo material bruto e imposição de uma narrativa. A realização de documentários ou filmes mais experimentais também parecem flexibilizar esse destino dos planos em suas futuras conexões.



Pierrot Le Fou – Jean Luc Godard

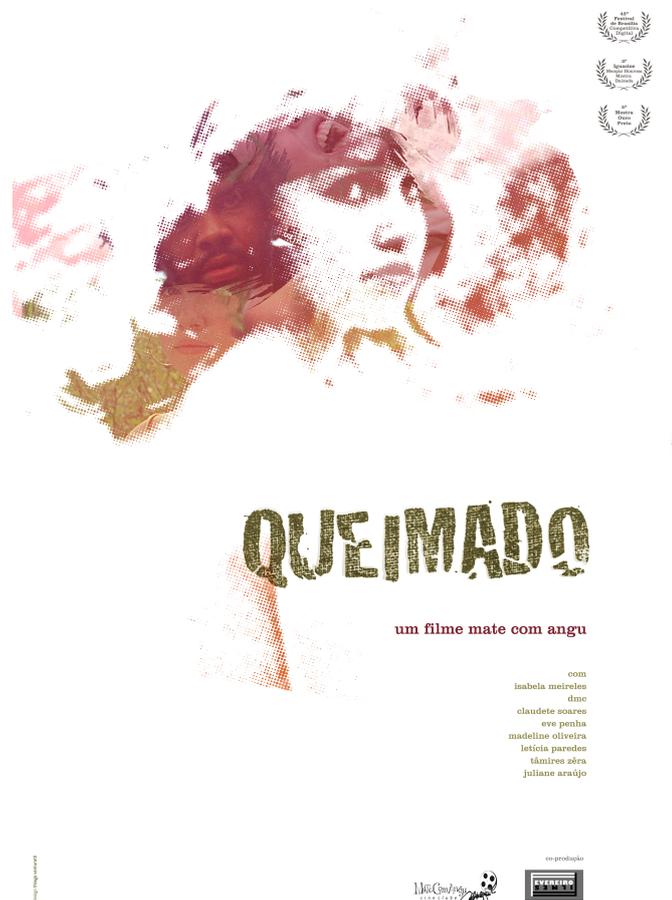
O quadro seleciona um conjunto de elementos para compô-lo, criando um sistema ao mesmo tempo fechado e aberto, pois sempre pode evocar um extra-campo. Alguns filmes constantemente brincam com a expectativa de um além quadro, que pode ser confirmada ou surpreendida com a sequência a partir de um movimento de câmera ou um plano seguinte. Efeitos e estratégias que serão expostas em momentos futuros dessa monografia.

Já o plano é “a determinação do movimento que se estabelece no sistema fechado entre elementos ou parte do conjunto” (Deleuze, 2009:28), dentro de uma duração, de uma tomada. O plano é o bloco de movimento/duração, onde de alguma forma, o cinema acontece, onde Tarkovski afirma ocorrer a apreensão da passagem do tempo, onde pode se sentir a pressão do tempo, dando a essa unidade temporal o status de elemento básico do cinema.

O tempo específico que flui através das tomadas cria o ritmo do filme, e o ritmo não é determinado pela extensão das peças montadas, mas, sim, pela pressão do tempo que passa através delas. A montagem não pode determinar o ritmo (neste aspecto, ela só pode ser uma característica do estilo); na verdade, o fluxo do tempo num filme dá-se muito mais apesar da montagem do que por causa dela. O fluxo do tempo, registrado no fotograma, é o que o diretor precisa captar nas peças que tem diante de si na moviola.(Tarkovsky, 1998:139)

Queimado pode ser uma bela superfície para se pensar essa maquinação teórica analítica voltada aos filmes.

QUEIMADO



É tanto no processo de enquadramento quanto no de montagem que se define o jogo da sétima arte: o que mostrar e o que esconder. Esse jogo na sequência de enquadramentos e planos se atualiza, sendo que a partir do primeiro, todos a qualquer momento podem ser (re)significados e (re)configurados no enredo, o que antes mostrara, passa a esconder, assim como o invisível pode ganhar visibilidade, tudo sempre por um fio, assim acontece o espetáculo cinema. O cineasta Pedro Costa afirma que *nem todas as portas devem estar abertas*, inclusive algumas nunca devem se abrir. *“O espectador só assiste a um filme se algo resiste a ele”* (Costa, 2010 p.151). A não fácil aderência, resistência, que o cineasta português defende, visa garantir que o espectador não se depare com o filme já se projetando na narrativa e assim *deixando de ver* o filme para ver metáforas de sua vida. *“Se ele pode reconhecer tudo, vai se projetar no filme, então não poderá mais ver as coisas”*(idem). Queimado me parece ser um filme que fecha portas, causa estranhamento e, como em uma conversa de bar com Felipe Cataldo¹⁰, se configura como um filme que parece *suspender o julgamento*.

O cotidiano embotado, ruidoso e solitário de Grande será invadido pela expressão visceral da natureza Janaína virou mulher

(apresentação/sinopse do curta-metragem)

¹⁰ O amigo e cineasta Cataldo diz que oficialmente não é do Mate com Angu, porém essa informação não foi sustentada por alguns mateanos.



still

Além da aproximação da arte de abrir e (principalmente) fechar portas, que Pedro Costa indica existir nos grandes filmes, *Queimado* é uma narrativa que se constrói constantemente atualizando as possibilidades de significação de seus enquadramentos e planos. daquelas obras que parecem ter sido meticulosamente planejadas, apostando em uma narrativa ficcional clássica, a tela é palco da apresentação de um enredo de planos que, além de conter e contar uma história, deixa-se em aberto, fecha-se, ressalta as inacessibilidades da vida cotidiana. O filme mais do que ser uma janela para uma história, tem o poder de manter o espectador em seu lugar, de observador, de não facilmente se levar ao filme. Acredito que tal resistência esteja na série de planos de *Queimado*.

O fluxo em que está inserida a sequência de enquadramentos e planos e a constante atualização das possibilidades de relações entre os mesmos estão apresentando o devir dessas imagens e do filme em erupção. O processo em que estão embutidas, em uma potencialização e uma

especulação das possibilidades de atribuição de significado, possibilitará a chance da compreensão de um todo no término de sua exibição. Tudo o que se passa e não passa na tela, tudo o que vincula ou rompe faz parte do processo de construção dessa máquina desejante frente ao apreciador. Possibilidade essa que continua em movimento na relação do espectador com o visto após a experiência de apreciação em momento de reflexão posterior.

Diretamente do céu azul, em uma das primeiras sequências de planos do filme, a câmera se desloca por uma rua do bairro de Primavera até deparar-se com um grupo de garotas envolvidas no jogo de Queimado¹¹.



Logo, a partir de uma ordenação dos planos, destaca-se uma das garotas, Janaína. Do primeiro enquadramento, duas senhoras, que com suas cadeiras de praia papeavam na rua, ganham destaque no plano seguinte. Grande, ao fundo, surge caminhando. O diálogo revela ser uma dessas duas senhoras a sua mãe. A companheira de calçada é chamada de tia. Enquadrado o rosto da mãe e as mãos de Grande em seus ombros, – *Ai filho, que coisa boa, faz uma massagem na mamãe. Uma série de planos e contra-planos se inicia, as senhoras conversam – Olha a Janaína, como cresceu - É mesmo, né? Ela tá ficando um mulherão.* A sequência desses planos alterna entre Grande e Janaína, que vez ou outra olha para a câmera, uma série de imagens seguidas da garota brincando, sua fisionomia então aparenta sentir-se observada. A câmera passa a observar Janaína.

¹¹ Em algumas regiões esse jogo é denominado Queimada ou Jogo do Mata.

Cada enquadramento revela partes do corpo da menina. O som, o enquadramento, o movimento de câmera revelam uma tensão, sentimento que se desenvolverá no correr do tempo desse filme.

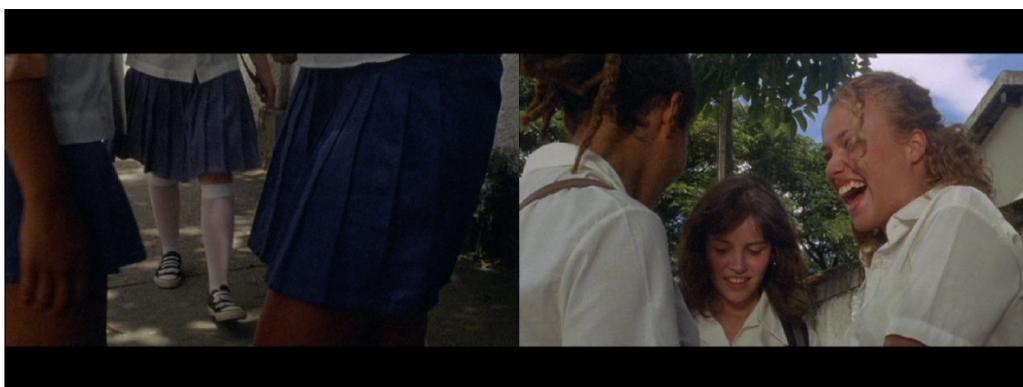
Essa série de planos apresenta o primeiro momento de compartilhamento de um espaço entre Grande e Janaína, que, no decorrer do filme, ocuparão o protagonismo. A cena anterior que envolve o protagonista dá-lhe pouco destaque, já que está em meio a outros demais presentes em um show de rock ao som de Sofia Pop¹², em meio a um conturbado plano sequência. Até então, apenas uma vela acendia e iluminava a jovem protagonista. O encadeamento da cena acima descrita possibilita o encontro dos dois personagens na trama. Em nenhum momento eles se falam, em nenhum momento se fazem presente em um mesmo enquadramento. Porém a composição do fluxo de imagens, utilizando-se de planos e contra-planos, destacam Grande e Janaína, acompanhados por comentários das duas senhoras, enquadramento fixado na personagem, que ora ou outra direciona seu olhar para a câmera, possibilita na tela a criação de uma relação entre os dois. Uma porta está aberta. Janaína e Grande, de alguma forma, a partir dali estão ligados. No caso de Queimado, é criada a ilusão de que compartilham um espaço e tempo. Essa expectativa do externo à tela inclusive será usada como trunfo mais adiante no filme.

Da lua focalizada para três meninas, entre elas Janaína, em frente a uma casa à luz de velas. Um carro branco estaciona, dele sai Grande, que se direciona às meninas com o fim de repreendê-las. Segundo ele, estava muito tarde para elas estarem na rua, – *vocês sabiam que tá rolando um tarado aqui na área, não tão sabendo?*. Sem parecer levar muito a sério o aviso, Janaína é a única que dialoga com Grande. Em tom jocoso, os dois conversam e discutem. A câmera por vezes se desprende do plano e contra-plano do diálogo, realça a protagonista. A permanência do quadro em Janaína dá ao plano um tom contemplativo. Essas cenas apresentam uma maior interação ou, no mínimo, dão garantia de um conhecimento mútuo anterior à cena do jogo de queimado. O decorrer do filme aumenta a presença dos dois protagonistas. Depois de um começo com a presença deles bem diluída, com o encadeamento das cenas, a montagem começa a descobri-los. Os personagens gradualmente adquirirão mais elementos (atuações) para compor seus perfis.

¹² “Sofiipop é roque carioca desde 2005. Cheio de gás e delírio”, texto retirado do <http://www.myspace.com/sofiipop>.

Grande, ao se colocar no papel de conselheiro/ordenador, apresenta-nos uma disparidade de idade e a possibilidade de se manter na rua naquele horário da noite.

Permito-me avançar na narrativa, já que o objetivo aqui não é dar conta do entendimento do filme, mas, sim, apresentar a construção do filme e a análise a partir de sua montagem, elaboração de seus quadros e planos.



Das saias e pernas de três meninas, o movimento de câmera segue para uma composição de plano americano, que destaca um diálogo: as garotas conversam sobre o comprimento de suas saias escolares, ensinando Janaína a estratégia de a saia ficar mais curta. Cena seguinte – *Não é o Marquinhos ali? Acho que ele tá olhando pra você.* Plano seguinte, as três caminham pela rua, as outras duas se despedem de Janaína para encontrar os *meninos*. Prometem chamar a protagonista quando ela estiver mais *preparada*. Janaína ainda no plano segue sozinha. Contra-plano, vem o carro branco de Grande. Plano... – *O que você tá fazendo sozinha a essa hora?* – *Indo pra casa...* – *Já que você tá de bobeira, entra aí, vamos conversar, bater um papo* – *Mas... fazer o que?* – *Ah, sei lá, no caminho a gente decide, entra aí* – *Tá.*



Carro estacionado em uma área verde. Plano seguinte, Janaína caminhando à frente de Grande. Enquadramento no personagem. Enfocada a personagem, que, de costas, apenas de calcinha, olha para trás. Plano seguinte, a protagonista novamente, com o seu uniforme escolar. A sequência de planos entrega a visão/desejo do protagonista. No decorrer do *passeio* e dos planos será apresentada uma ordenação de imagens de um embate físico entre Grande e Janaína acionado pelo desejo do primeiro. Um embate que não tem fim. Corte. Do rosto de Grande para o céu. Ficando no ar indicativos de ter ocorrido um estupro.

...

Em uma nova sequência, o primeiro plano que parte do céu mostra o carro de Grande parando. O próximo enquadramento mostra o protagonista, alterna para um contra-plano com duas garotas uniformizadas. A volta do plano em Grande, que em um movimento de câmera incorpora Janaína para o plano e o interior do carro – *Amor, me busca hoje na escola? – Tá bom, eu busco*. Em um plano que simula o ponto de vista de Grande dentro do carro, a personagem se distancia do carro e vira-se para a câmera/Grande para se despedir. Nesse movimento, Janaína transparece para a câmera/espectador a sua barriga, indicando uma gravidez avançada. No próximo plano, conversa

com duas amigas. Com um sorriso no rosto, responde a perguntas relacionadas ao bebê e à gravidez.

Uma série de planos compõe o desfecho do filme com o carro percorrendo as ruas da cidade. O som, *Bailarina*, de Arnaldo Baptista.

A narrativa apresenta o seu principal ponto de tensão na construção da cena da tentativa de estupro. O conjunto de cenas elencadas para a sequência destaca o desejo de Grande por Janaína. Até então, o movimento da montagem é de abrir portas. Abre-se a porta do desejo. Abre-se a porta do cenário e algumas relacionadas aos personagens. A porta que não se abre é a do ato em si, que se mantém parcialmente fechada, indicando ao espectador uma possível cena da violação.

O filme realmente fecha suas portas no retorno dos personagens principais. Em um primeiro momento, Grande; depois, Janaína. Uma primeira sequência de plano e contra-plano evoca um possível ato de observação de duas estudantes por parte do protagonista. No retorno do plano inicial, que incorpora a protagonista, apresenta uma cena típica de um casal, que se despede e combina o próximo encontro. Logo a seguir é apresentada a gravidez e, depois, um sorriso ao falar sobre o futuro bebê.

Nesse momento, o filme, sua montagem fecha uma série de portas. Em um primeiro momento, esconde Janaína. Em um segundo momento, esconde sua gravidez. Mas o principal, o filme não abre nenhuma possibilidade de compreensão do que circulou na vida dos dois personagens após a cena da briga do passeio até o dia que desfecha o filme. Inexiste a possibilidade de saber o que levou Grande e Janaína a formarem um casal. Não se sabe se foi propriamente uma violação que gerou o filho. Não se sabe se os dois começaram a se relacionar logo após e depois ocorreu a gravidez. Levando a sério o que vemos, não se sabe até mesmo se depois da sequência de luta entre Grande e Janaína ocorreu uma relação sexual. O filme não se propõe a responder a essa

lacuna, o sentido do filme está em aberto; a lacuna pode ser preenchida por uma hipótese do espectador, porém seu juízo sai enfraquecido.

A principal porta que se fecha é com a tranquilidade e aparente felicidade de Janaína. O filme fica em aberto, o único julgamento que pode ser feito é o do espectador, mas isso somente a partir de grandes lacunas para o entendimento da ação dos protagonistas. Entre os personagens, não há nenhuma construção clara de julgamento, tensão, ódio e/ou dor. Essa porta definitivamente está fechada. Pedro Costa destaca que, assim como a vida, o cinema não deve possibilitar acesso a tudo. Algumas portas devem se manter fechadas.

Em uma série de exposições do Queimado, em sessões de cineclubes e de festivais, a polêmica sempre esteve no ar. Para alguns dos integrantes do Mate com Angu, esse seria o filme mais polêmico já produzido pelo grupo. Estaria aí, além de toda a qualidade técnica, o maior trunfo dessa ficção; o filme toca em questões delicadas e de grande importância, porém sem em sua narrativa apontar uma tomada de posições prévia baseada em um total acesso às portas. A forma como se dá a construção singulariza daquela história, complexificando-a. Dependendo da tomada de posição prévia do espectador, o desfecho do filme pode contrariá-lo ou no mínimo colocá-lo em uma posição de não identificação com o que é apresentado. Essa possibilidade de tão factível em muitas das exposições chocou o público deixando-o inquieto. *“O que se queria com esse filme?”*. O não acesso incomoda, o não acesso provoca, de certa forma ele também impossibilita, já que a falta de elementos na narrativa não permite ao espectador criar uma fácil analogia com sua vida. A possibilidade de analogia existe, porém ela sem mantém extremamente complexa, a sua operacionalização não é fácil.

Para além do autor, para além de suas condições de produção, o filme acontece, o filme é uma máquina social. Máquina tal com desejos, imersa em um fluxo cheio de discontinuidades e em um vai-e-vem de possibilidades de (re)significação. Uma constante tensão definindo a cada segundo o seu rumo.

Nas máquinas desejanter tudo funciona ao mesmo tempo, mas nos hiatos e nas rupturas, nas panes e nas falhas, nas intermitências e nos curtos-circuitos, nas distâncias e nos despedaçamentos, numa soma que nunca reúne suas parte em um todo.(ZOURABICHVILI, 2004)

A montagem é o que torna a série de planos um filme, é a partir dela que podemos analisar o que Deleuze chama de a *estilística* do autor ou do filme. A montagem é responsável por relacionar os planos. Porém o que está sendo operacionalizado nessa construção e nessas relações, os planos, possui em si sua potência. São espaços temporais que carregam em si o que Tarkovski (1999) chama de pressão do tempo. São nesses espaços que o filme ganha vida, ganha potência. E principalmente são nesses constructos que o filme se abre, daí se cria a possibilidade de mostrar e esconder. É nela que Queimado se constituiu como polêmico. E, principalmente, complexo.

Tem portas que não devem ser realmente abertas. Que não conseguem ser abertas. Pelo menos por enquanto.

DUQUE DE CAXIAS NADA CAXIAS

"Quando você diz que algo é típico, você mata o que há de singular nele. Então objetivar uma pessoa significa matá-la. Só isso: simbolicamente matá-la." Eduardo Coutinho em entrevista a Claudio M. Valentinetti.

Nesse instante vejo, por conta de um retorno a um texto clássico, que uma das atitudes mais louváveis com que já me deparei é a resistência. Em minha mente passa uma série de imagens afetivas onde sinto essa admiração por pessoas, grupos, entidades... Enfim, máquinas que resistem. Talvez esteja aí uma das marcas latentes de vida.

George Simmel, em *A Metrópole e a Vida Mental*, denominado pelo próprio como um conteúdo não suscetível à citação¹³, chama atenção para o aspecto de resistência nos cotidianos das grandes cidades. "Os problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica da vida" (Simmel, 1973:11). Ocupar, resistir e produzir. Sem declarar, parece que essa palavra de ordem está para além do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra, está também na cidade, está também no indivíduo, faz parte dos embates, onde se busca ocupar muito mais que territórios, disputa-se imaginários, ou, quem sabe, busca-se libertar imaginários. Esse capítulo especula sobre cinema, resistência e Duque de Caxias.

¹³ Foi Hermano Vianna em "Ternura e atitude blasé na Lisboa de Pessoa e na Metrópole de Simmel" que me fez atentar para essa postura de resistência de Simmel, que em nota de rodapé caracteriza sua conferência como de um "conteúdo não suscetível de ser citada".



Interessante pensar como os nomes cambiam seus significados: Duque de Caxias, de patrono do exército brasileiro à cidade do estado do Rio de Janeiro, ou o contrário, de município fluminense à figura presente nos livros de história dos tempos de escola, o referente ao nome pode sempre mudar, o seu significado é dinâmico e está sempre em um processo de construção (isso trabalhando com a operacionalização possível de ser feita unicamente com a nomeação). Parafraseando Mariza Corrêa (2007), nomes são bons para começar a pensar. Eu que mudei o meu referencial para Duque de Caxias, vi em filmes do Mate e nas relações cultivadas com os amigos mateanos a centralidade da cidade em suas ações. Mais do que local para as sessões levantes, eu arriscaria dizer que o Mate com Angu não seria Mate com Angu se não fosse o querido município

da Baixada Fluminense. Desde a origem do nome até a inspiração advinda das texturas das cores da cidade, HB em uma entrevista para um canal de televisão bate nessa tecla – *É Caxias, né?! Baixada Fluminense.*

Louis Wirth (1973), em busca de uma definição sociológica para cidade, define as grandezas territorial, populacional (tamanho e densidade) e o grau de heterogeneidade de seus indivíduos como as variáveis condicionantes para um território habitado ser considerado uma cidade ou não. Por outro lado, o que define Duque de Caxias como uma urbe possivelmente tem sentido contrário ao que lhe torna – *Caxias, né? Baixada Fluminense.* As tipificações – importantes para pensar conjuntos, classificações, sociologia, economia, antropologia, direcionadas a uma cidade – trabalham muitas vezes mais a favor das descaracterizações, de um dito comum, do que pensar o que as torna singular. A cidade do Mate parece não poder ser apenas pensada dentro de um grande esquema teórico; ao menos em seus gestos, o afeto via obras e ações se volta para uma cidade, como todas, única. É o mesmo dilema que o amigo, por acaso antropólogo, Danilo enfrenta ao esboçar sua relação/história e estórias com seus amigos, que ao mesmo tempo são ídolos, mitos, como estrangular em uma simplificação o que tanto amamos?¹⁴ Sejam essas coagulações jornalísticas, científicas ou literárias, assim como Danilo, o Mate parece por meio de filmes ratificar a complexidade, fluidez e beleza na relação mantida com sua cidade, como diz Sabrina – *Caxias é centro de uma outra onda.*

santa a sobra de sensatez que ainda pode nos ajudar

mas que hoje é sonho

sinto a sombra da nuvem sobre a cidade

na espera de um devir descrente e nu

HB

¹⁴ O amigo Danilo (Roberto Silva de Oliveira) nos brinda com esse esforço em sua monografia “Daniel Krepe's Boys: Contos etnográficos e vinhetas literárias contra trajetória e reprodução social”(2010).

O primeiro filme que eu assisti do Mate com Angu, Lá no Fim do Mundo..., tinha como personagens Duque de Caxias e o caxiense. O segundo, o poético A Estrada, também. O terceiro, Enfrente as Portas, não. Tendo acesso a mais filmes do bando, vi que os cenários, assim como os temas, variavam, que de Capão da Canoa, interior rio-grandense, de Nina Vida, podia se chegar a um não território, como em Prefácio. Mesmo os filmes não tendo um lugar e um tema *a priori*, o lar doce lar do cineclubista de forma latente é um precioso tema para se compreender o que quer que seja em relação ao Mate no mundo. Caxias é território, é inspiração, é peça-chave da engrenagem mateana de produzir, exhibir e estar no mundo.

Deleuze (2007b), ao falar de cinema moderno, o descreve como uma máquina “capaz de devolver a crença no mundo”(219). Afinal, o que o autor atribui a Nietzsche, somos todos devotos. O filósofo delineia a nossa ideia de mundo como a de um “filme ruim”, ilustrada por Godard com a ideia de que somos bons personagens enredados por um roteiro de má qualidade, que em algum momento deixara esvair a crença nesse mundo, no amor, na poesia e por vezes até na morte. Diante desse quadro empobrecido, seria e “é preciso que o cinema filme não o mundo, mas a crença nesse mundo, nosso único vínculo”(207). O mundo, para Deleuze, tornou-se algo menos razoável e plausível de explicações e descrições, que resiste a ser claramente pensado pelo homem. Porém este também apresentaria sua incomensurabilidade, pois “o homem *não* é um mundo diferente daquele no qual sente o intolerável e se sente encurralado (...). Devemos, antes, nos servir dessa impotência para acreditar na vida”(205), dessa incapacidade de pensar o mundo. Restaria acreditar. A crença seria o vínculo, o que ainda nos faz continuar conectados a ele. Assim, o cinema, mais do que representar e apresentar um mundo, deve ser uma relação/vínculo e, logo, ser capaz de contagiar e fortalecer a crença no mundo, em Caxias, na Baixada.

Nesse caminho, o cinema pode funcionar tanto como devolutores quanto como dissolvedores de crenças. Como máquinas que resistem, os filmes possuem como um de seus potenciais essa possibilidade de interagir, reagir e participar desse grande universo de imagens que apresentam um mundo por vezes não experimentado presencialmente por nós.

Retratar a cidade em filmes pode ser uma maneira de participar do grande campo de imagens que povoam os imaginários, preconcebendo ideias sobre lugares, coisas e pessoas. A ligação afetiva do Mate com sua cidade coloca-o em uma relação/vinculação para muito além da definição sociológica de cidade de Wirth. A Caxias que se conecta com o bando e seus filmes está para além de um território habitado densamente e heterogeneamente; ela é singular, conhecida em seus muitos detalhes, vivida em seus muitos fluxos, muito além de retratos demográficos e reportagens de quarenta e cinco ou trinta segundos. Os filmes mateanos ao tratarem da cidade parecem resistir a uma tipificação, buscam com poesias e falseamentos trazer à tona a complexidade que é a urbe e a conexão com ela.

“É preciso provocar sistematicamente confusão. Isso promove a criatividade. Tudo aquilo que é contraditório gera vida.” Salvador Dali, em programa da sessão ZAT.

Caxias, limítrofe das cidades de Belford Roxo, Magé, Miguel Pereira, Nova Iguaçu, Petrópolis e Rio de Janeiro, o município é motivo de inquietação por parte dos amigos mateanos. Admiração e indignação caminham entrelaçadas. No portal oficial na internet, um vídeo com o prefeito Zito¹⁵ convidada o/a internauta a conhecer a cidade, “um dos motores da economia do estado do Rio de Janeiro”, enfatizando o convite a empresários, que encontrarão uma cidade preparada para recebê-los: “Duque de Caxias, a cidade do trabalho, a cidade da palavra”.

¹⁵ José Camilo dos Santos, filiado ao PSDB (Partido da Social Democracia Brasileira)



Em *Conheça Duque de Caxias*, o conteúdo dá destaque para a origem da cidade, vinculando sua formação ao êxodo rural nordestino dos anos quarenta; do fracionamento e desapropriação de fazendas surgiria o que primeiramente era declarado como 8º Distrito de Nova Iguaçu, e que, em 1943, seria emancipado e oficialmente se tornaria o município de Duque de Caxias.

Outra sessão de destaque de *Conheça Duque de Caxias* é a que mostra a *Economia Forte* da cidade, que figura como 8º maior PIB¹⁶ do país¹⁷. O principal personagem dessa grandeza econômica é a REDUC¹⁸, instalada nos anos 60, que influenciaria o surgimento de um poderoso parque industrial ao seu redor. Com a adição do tratamento de gás natural, ergueu-se o primeiro Pólo Gás Químico do Brasil. A arrecadação vai de vento em popa.

O “opúsculo eletrônico metido à besta”, *Lurdinha*¹⁹ complexifica essa apresentação da cidade. “Caxias não é para principiantes. Caxias dá raiva.” Com um relato do tortuoso caminho pelo qual passou esse desenvolvimento econômico, a revista eletrônica também reserva um espaço para apresentar sua cidade, sua inquietação, lamento, alegria e esperança.

¹⁶ Produto Interno Bruto.

¹⁷ Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística 2007

¹⁸ Refinaria Duque de Caxias.

¹⁹ www.lurdinha.org

Pra quem ama História e pra quem vê a potência do caldo humano pujante presente nesta região, Caxias é uma cidade extremamente rica e promissora. Mas que foi historicamente massacrada pela política aliada ao banditismo, pela depredação da Mata Atlântica, pelos crimes ambientais como as retificações de rios, pelo abandono do Estado, pela exploração da miséria, pelas doenças ligadas à pobreza, pela grilagem de terras, pelos grupos de extermínio, pela especulação imobiliária, pela sombra exercida pela cidade do Rio e pela ação pesada da ditadura militar, resultando em uma cidade escrota, pra dizer o mínimo.

Hoje é isso: IDH ridículo, vergonhoso, dinheiro em quantidade imensa, uma das maiores concentrações de renda do país, uma visão política estreita, uma classe política que na maior parte transita entre o idiota e o corrupto, ou os dois – exceções constringedoramente poucas.

Caxias não é pra principiantes.

Caxias dá raiva.

Mas existe uma cidade que não é conhecida ou é escondida – e essa é incrível. Mata Atlântica original, de natureza abundante. Uma história com H maiúsculo. Terra de histórias riquíssimas, como a Escola Regional de Meriti, o terreiro de Joãozinho da Gomeia, de uma das células mais importantes do Partido Comunista do país, da Escola de Samba Cartolinhas de Caxias, com Hélio Cabral e Solano Trindade de frente, de um vigoroso movimento camponês organizado, uma terra musical por excelência.

E, segundo o IBGE, uma cidade com pelo menos 150 mil pessoas estudando, faculdades apinhadas de gente, grupos culturais na ativa. Bandas de rock em profusão. Nomes de proa no cenário do samba no estado. Uma geração de artistas plásticos com moral na cena underground. Poetas de sucesso no circuito da poesia. Cinema sendo reconhecido até fora do país.

Há uma cidade invisível que está emergindo e que ainda vai fazer mais barulho...

Evoé!

Lurdinha, nome que também batizava a metralhadora de Tenório Cavalcante, o Homem da Capa Preta, político e populista mais famoso da história da cidade, é exemplo do tom afiado da revista eletrônica, que tem como seu membro mais atuante o mateano Heraldo HB.

Caxias é motivo de amor, brigas, política e filmes. Entre eles, Lá No Fim do Mundo... e A Estrada, que compõem as próximas duas partes dessa sessão.



LÁ NO FIM DO MUNDO...

A jornada de um homem rumo. Sobre CPF e Capa Preta. Um filme catástrofe épico em curta-metragem. Um documentário-mentira. Dallas City na veia. Uma singela demonização das grandes corporações de comunicação deste país. (sinopse própria do curta-metragem Lá no Fim do Mundo)

Em um primeiro plano, evoca-se a Zona Autônoma Temporária (TAZ), em letras negras, em um fundo vermelho, remetendo-se à obra literária anarquista de Hakim Bey.

Segundo plano. Fundo negro. Letras brancas: “A massa não se revolta contra a elite, porque é obrigada a se identificar com ela”, frase de Emma Goldman, anarquista de origem russa que teve papel proeminente na consolidação do anarquismo na América do Norte.

Em seguida, uma série de dez planos em preto e branco, os primeiros apresentam imagens da construção da cidade de Duque de Caxias, seguida de fotos mais recentes, incluindo alguns homens vestidos socialmente (nenhuma referência à origem das fotos), até a derradeira imagem

contemporânea da estátua de Zumbi dos Palmares no centro da cidade. Eis que a foto toma cor e logo em seguida movimento. Em uma cena de movimento reverso, a imagem afasta-se da estátua, sendo tomada por pessoas caminhando de costas pelas ruas de Caxias (como a cidade é comumente chamada por seus moradores). Corte seco. Eis que se apresenta Heraldo Bezerra, o HB, que faz o convite para *conduzir* os espectadores – *em mais uma produção Mate com Angu. Ou seja, tudo o que você verá daqui até os créditos finais é cinema, cinema, cineeeeeeeema!!!* (HB é sobreposto com imagens de Comando Para Matar, estrelado por Arnold Schwarzenegger; Bruce Lee e uma pintura referente ao filme Duas ou três coisas que eu sei dela, de Jean-Luc Godard).



Lá no Fim do Mundo... é um curta-metragem de 2007, dirigido por Igor Barradas, produzido pelo cineclube Mate com Angu, uma obra que, segundo o personagem condutor HB, tem como objetivo fazer uma *investigação cinematográfica* sobre o caxiense, – *O que o gratifica? O que o deprime? Onde ele mora? O que ele quer? O que é o essencial? O que é o divino? Será que ele é feliz?*. É sobre esse material que remete ao município de Duque de Caxias, que ora indica tentar traduzi-lo, ora dá vazão a uma comunicação fluida e nada linear, sobre a qual me debruço em uma tentativa de uma exegese diante de sua construção narrativa em uma de suas, como nomeado pelo próprio grupo, intervenções estéticas na cidade de Caxias.

“Quase sempre, quando falamos de filmes, não é deles que falamos, e sim dos andaimes interpretativos que erguemos em volta deles” (BERNARDET, 2004; p.16)

Além dos componentes do filme, atento-me para os dispositivos narrativos utilizados na obra. O dispositivo é o que baseia e molda a estratégia da construção da ficção ou documentário, tendo ele em si capacidade de gerar acontecimentos (MIGLIORIN, 2005).

o artista/diretor constrói algo que dispara um movimento não presente ou pré-existente no mundo, isto é um dispositivo. É este novo movimento que irá produzir um acontecimento não dominado pelo artista. Sua produção, neste sentido, transita entre um extremo domínio - do dispositivo - e uma larga falta de controle - dos efeitos e eventuais acontecimentos.

Vale destacar que, seja em ficção ou documentário, a utilização de dispositivos possibilita a criação de eventos a serem filmados, mas não deve-se deixar de lado o processo de montagem, que se utilizará desse dispositivo, mas, também, adicionará outras estratégias para a construção da narrativa fílmica. No caso de Lá no fim do Mundo..., a montagem tem uma importância fundamental no resultado final²⁰.

Lá no Fim do Mundo... é um curta situado na fronteira entre o documentário e a ficção. Mais do que um posicionamento passivo, o que é visto é um material trabalhado de maneira a envolver a série de manifestações encontradas e catapultá-las ao expectador, sem expectativa de contar um enredo fechado, mas, sim, de pensar, evocar e sugerir ideias sobre/sob Caxias. Desde o início do filme, HB se posiciona como o sujeito à frente da missão, o projeto investigativo de compreender cinematograficamente o morador de Duque de Caxias. A busca em entender esse sujeito ideal vincula-se a um entendimento do que é a cidade e o(s) imaginário(s) que a permeia(m). O filme se

²⁰ Migliorin (2005) apresenta em seu texto um trabalho de Cao Guimarães onde o dispositivo usado durante as filmagens claramente se apresenta como o elemento mais importante na construção do filme, nesse caso, inclusive mais central que a montagem.

divide em dois atos. No primeiro, a busca da resposta, segundo o próprio apresentador, dá-se pelo coletivo; o filme vai ao centro da cidade, armado com seu arsenal de perguntas, ao encontro dos transeuntes e suas respostas. Em um segundo momento, reagindo aos rumos da narrativa, ao desempenho investigativo abaixo das expectativas e já com a primeira estratégia desacreditada, *eles* planejam dar continuidade ao trabalho com dois estudos de caso para entender o caxiense, dessa vez por meio de uma análise focada no indivíduo. Aqui, sigo a estrutura do filme, e a análise também se divide em dois momentos.

Primeiro Ato: A catarse. O imponderável. Eis aqui fragmentos do mundo real.

Após comprometimento inicial com a investigação, o que se vê é a construção de uma narrativa que não se prende a linearidade e nem a uma regularidade de questões postas aos entrevistados. Em uma montagem que leva em conta imagens dos interlocutores entrecortadas por paisagens da cidade e inserções de materiais externos/adicionais ao filme, uma apresentação exegética do encontro deste com esse mundo é construída, explanando uma série de relatos e imagens que trazem à tona, ou melhor, à tela, anseios, dúvidas e convicções de moradores de Duque de Caxias. Na ausência de um tipo ideal, o que o material permite é a edificação de uma espécie de manifesto sobre a diversidade e a não linearidade que representa o ser e viver nesse município.

Para esse ato-encontro, tem-se como cenário o centro de Caxias, espaço público com grande circulação de pessoas, respondendo à expectativa de, assim como outros centro urbanos, ser um

local por excelência permeado pela diversidade. O centro de Duque de Caxias seria o local de encontro do projeto investigativo com uma possível expressão desse mundo caxiense.



No centro da cidade é construída uma série de imagens das pessoas respondendo às questões levantadas por HB na apresentação do projeto investigativo. Na montagem, é usada uma estratégia em que as falas dos entrevistados são sobrepostas e/ou entrelaçadas com imagens do próprio entrevistado, ou do centro da cidade e seus transeuntes, ou ainda de imagens adicionais, como de jornais, cartazes e cenas do curta *Desarmado* (2003), de Walter Fernandes Jr.. A edição nesse momento é fundamental na tentativa de captura e envolvimento do espectador. Diversos relatos e diferentes imagens são lançadas na tela, ganha-se ritmo, os entrevistados vão e vem, começa a eclodir e a explodir o caos rico e frutífero que é a vida real. As imagens colocam esse (meu) trabalho (de pretensões antropológicas) em xeque. Como construir uma narrativa escrita sobre esse curta-metragem *catástrofe*? E, como projeto cinematográfico, logo imagético, como delinear a trajetória narrativa de um curta que torna a *jornada de um homem sem rumo*? Como fechar o que em sua essência é aberto²¹?

Na ausência de respostas nesse momento, continuo o esforço “delineativo”. Ou narrativo. Certamente exegético.

²¹ Inspirado em Heidegger, Gustavo Castro define: “O Aberto é aquilo que não se restringe, não impede, não tem limite, é a grande totalidade de tudo o que não está restringido.” (Castro, 2005, p.50).

Como, principalmente nos primeiros entrevistados, as perguntas não aparecem nas imagens do filme, fica em aberto se os primeiros temas surgem espontaneamente ou se são propostos pelos entrevistadores. Três pessoas citam nomes de políticos, em uma delas a resposta está claramente relacionada à questão – *O que é felicidade?*, é indagada uma das entrevistadas, – *Ser feliz é ver Heloísa Helena presidente do Brasil*. Em ordem de aparição, surgem três nomes: Heloisa Helena (PSOL), Zito (PSDB) e Washington Reis (PMDB). A inserção desses três nomes, o primeiro da então senadora, onde foi feita a referência de sua candidatura à presidência (em 2006); a de José Camillo Zito, três vezes prefeito da cidade, cujo nome regularmente é relacionado à liderança de grupos de extermínio nos anos 80 e 90; e o nome de Reis, vice-prefeito no mandato de 2000 e sucessor na prefeitura em 2004, conquistada com o apoio do ex-prefeito. A presença dos três nomes, divergentes no contexto político, é um dos elementos que caracteriza os tipos de relações com o que se depara o filme, um cenário heterogêneo e nada regular, expectativas que parecem colidir com o imaginário estereotipado de uma área dita pobre e de periferia, para onde se direcionam projeções de uma onipresença de relações clientelistas e uma grande hegemonia dos partidos vistos e tidos como de direita. Assim, a política oscila da esquerda para a direita, sem a utilização de nenhum recurso que a *pontue valorativamente*, como utilização de músicas ou de outras imagens. Sem nenhum espaço reservado às críticas, por mais que o histórico do coletivo Mate com Angu seja o de possuir uma consciência política mais caracterizada como de esquerda, que constantemente flerta com o anarquismo; o que se vê no filme é mais do que um deixar transparecer convicções políticas, mas deixa-se abrir diante da tela à complexidade caótica do mundo vivido. O político/A política está relacionado/a à cidade, à felicidade e ao cotidiano, daí a reverência/referência feita por alguns entrevistados ao ser envolvido em uma entrevista com questões abertas trazendo à tela personagens políticos.

Tendo a música como elemento envolvente desse encontro, sugestiva de tons e emoções, essa também faz parte dos discursos oriundos dos entrevistados. Uma dupla de garotas diverge em suas opiniões, uma diz escutar música *evangélica*, a outra, *funk*, e é logo acompanhada de um “*jesus*” surpreso ou repreendedor da cristã. Interlocutores remetendo-se a músicas, quer relacionadas às suas origens, como o forró, o samba e o fandango, ou indicadoras de seus grupos, religiosos, *funkeiros* e/ou sambistas. Eis que, em um movimento, a câmera se depara com um

homem, empunhando seu violão, de nome Luís Carlos, um artista e compositor – *Sim, Duque de Caxias tem muitos artistas.*

Eu componho. Eu só tenho composições em evangélico, mas eu não sou evangélico. Só consigo compor hino evangélico. Como o hino evangélico é uma coisa que Deus disse que deu de graça, e de graça recebestes e de graça dais, eu não deixo ninguém gravar.

É nesse centro que surge a possibilidade da arte, nesse cenário, locus da edificação do filme, onde acontece o encontro com ela. –*Existe arte em Duque de Caxias?*, a resposta também está com Jorge da Silva. Profissão: diretor de fotografia de cinema, que trabalhou nas grandes companhias Pan Filmes, Atlântida e Herbert Richers. Jorge, ao ser questionado o que era o cinema, explana que dali obteve tudo na vida, seu *padrão de vida maravilhoso* e reivindica, clama (sobreposto por imagens dos cinemas e cartazes de filmes da cidade) o apoio da população e do governo aos pequenos produtores. Contrastantemente, logo em seguida, pessoas relatam a distância da sétima arte. – *Uma, uma vez.* Outra, senhora de avançada idade, nunca foi ao cinema, mas sempre vai à igreja. O cinema é coisa da *burguesia*, diz um jovem. – *O pessoal não se interessa porque é muito caro.* Deveria ser mais popular? Abre parênteses: Está aí uma das razões de ser do Mate com Angu. Fecha parênteses.

O contraste entre falas e destas com imagens é um recurso constantemente utilizado nesse primeiro ato. Uma sequência aqui se faz muito interessante. Os investigadores indagam duas crianças e, logo após o filme, trazem a fala de um adulto sobre a situação da infância nos dias de hoje.

Investigador: se você fosse um diretor de cinema, o que você ia filmar em Caxias?

Primeira criança: Ahh, ia filmar as coisas boas, não as coisas ruins, né?

Segunda criança: Pique alto... é brincar muito, trabalhar, estudar, pique pega... não ficar nessas bagunças aí, desse negócio aí de cheirar cola. Pique esconde, pique ajuda, só!

(em um plano em seguida)

Adulto: A gente não vive mais naquele país de futebol, de soltar uma pipa, hoje é só baile funk, drogas, bebida... é tóxico. A gente só vê isso, molecada de sete anos já sabe tudo o que é maldade. Antigamente, a gente com 12 ou 13 anos não tinha essa maldade que hoje a molecada toda tem.

Durante a fala do adulto, são inseridas imagens de uma das crianças sorrindo, em uma afeição que sugere uma inocência, alternando para imagens dos pintinhos coloridos, ciscando dentro de uma caixa de papelão, que as duas crianças vendiam. O tom cético que carrega a fala do adulto entra em contraste com as lúdicas imagens inseridas das crianças sorrindo, também na contramão das respostas lúdicas apontadas ao serem perguntados o que fariam se fossem cineastas. Os estigmas circulantes não têm um caráter apenas exterior: por vezes, eles possuem dinâmicas internas, incluindo reprodução e circulação. O filme coloca as possibilidades em xeque. Quem está certo e errado? Sabe-se lá. Generalizações têm uma possibilidade grande de equivocação, é a única coisa que aparece como praticamente certa nessa narrativa fílmica.

Os dispositivos nesse ato são dois: as perguntas e o centro de Duque de Caxias. Do primeiro, perguntas curtas, porém muito abertas/subjetivas, as pessoas são motivadas a declarações que

difícilmente poderiam ser contidas em um entendimento esquemático. A própria edição dá continuidade a esse encontro entre perguntas abertas e um mundo aberto/caótico. O encontro com o mundo, que se dá na frente da câmera, reforçado por Godard, influência declarada dos cineastas envolvidos no projeto, é o que é valorizado na montagem do material. A possibilidade de fazer um *documentário sociológico*²² é afastada e é feito um filme catástrofe.

Segundo ato: De uma contenção linear à catarse.

Um bar é a primeira locação desse segundo ato. Tião, o dono do estabelecimento, é o primeiro investigado desse segundo momento, que visa buscar a essência do caxiense, dessa vez via os indivíduos. Paraibano de Campina Grande. Dono do bar desde 1985. – *23 de novembro de 1985 – Tião, HB pergunta, o mundo tá muito maluco hoje em dia? – A violência tá demais, principalmente lá no Rio de Janeiro. Porque, aqui na Baixada, nós estamos mais tranquilos.*



²² Segundo Bernadet (1985), o filme sociológico se caracterizaria pelo embasamento em uma teoria e a sua construção ser em torno da tentativa de validação de uma teoria que possibilite generalizações sobre o outro.

Foco no cigarro Dallas. HB pede uma cerveja. Copo cheio, copo entornado. Wanderson chega no bar. Wanderson seria o segundo elemento da análise do filme. Uma mulher acende o seu cigarro. Uma dose de 51 é servida. Voltamos ao Wanderson, que, de acordo com os planos, seria o *segundo estudo de caso* – *Ele é o responsável por toda a área técnica da REDUC. Se ele quiser, ele pode explodir essa porra toda, botar Caxias pelos ares*, sinaliza HB. Sem mais indicações do porquê de sua escolha como um dos *estudos de caso*, tem a sua participação vetada na investigação porque ele, como explica HB, só frequenta o bar em dias de amargura e mau humor. – *Melhor deixar pra lá.*

Cerveja vai, cerveja vem, *flashbacks*, mais cerveja e a embriaguez toma conta de nosso condutor. O curta adquire um movimento muito mais informal nesse segundo momento. Um modelo ficcional passa a predominar. Impaciente com os rumos da investigação, embriagado – *Aê, tá tudo errado, tá tudo errado. Vocês querem saber de verdade o que eu tô procurando? Quer saber mesmo? Tem coragem? Vou apresentar pra vocês então. Segura aqui essa porra desse microfone.* Ao som de Me dê motivo, de Tim Maia, HB conduz o espectador para uma última tentativa. O último suspiro investigativo. Inicia-se a caminhada pela noite. Wanderson, desolado, bebe sozinho em uma mesa tomada por garrafas de cerveja entornadas. Ruas vazias. Luzes dos postes iluminam a noite. Como paisagem, a REDUC.

Desfecho. Tudo aos ares.

Caralho! Que porra é essa, cara?! Uma explosão e as cores amarelo e vermelho tomam as imagens, a REDUC, as ruas, a cidade, os caxienses, as notícias de jornal, o Zeca Pagodinho e o Seu Boneco. Silêncio. Anuncia a voz do diretor – *É o fim do mundo. Um cataclisma. Além de escorpiões e baratas, cuja ciência já teria provado a resistência, algo mais ficaria de herança para o mundo.*



Imagem desfocada. Foco. Uma TV. Novela das oito que começa às nove da TV Globo. José Mayer e Daniele Winits. Ela – *Acontece que está no armário... E eu soube que você tem a chave de tudo*. Fim. Créditos finais.

O bar, cenário em que se inicia o segundo ato, ao tornar-se não frutífero para a investigação, é abandonado. Pelas ruas de Caxias, HB viu a REDUC explodindo e levando a cidade toda pelos ares. A *herança* deixada ao mundo refere-se talvez à principal oposição ao tipo de investigação construída no filme. Ao dar vazão a uma complexidade de mundo nas entrevistas realizadas e na mise-en-scène deparada, onde o *perigo* está no *lá no Rio de Janeiro*, onde se admira de Zito a Heloisa Helena, o filme cria uma estrutura investigativa que vai de encontro ao modelo de documentário sociológico, objetividade que a TV tanto comunga em sua busca de representação do real. No ar, na TV, alguma novela da Rede Globo, maior produto da maior rede televisiva do país. Na hora de dar nome aos bois, a mensagem se dá de forma subjetiva, aberta, irônica e debochada. Coerente desfecho para um *filme catástrofe*, coerente fim para um produto audiovisual incoerente.

O filme como intervenção

Lá no Fim do Mundo... é um curta que, dentro de seu próprio enredo, apresenta a sua proposta/missão, projetando-se como um *filme ensaio*. Arlindo Machado (2009) apresentaria como a principal característica desse tipo de projeto cinematográfico este ser uma forma de pensamento: “*Ele nos fala a respeito de ideias, emoções e afetos através de um discurso de imagens e sons tão denso quanto o discurso das palavras*”(p.20).

Apresentar o filme como uma possibilidade ensaística projeta-o ao lado de outras formas de produção de conhecimento. Machado situa o ensaio entre a literatura e a ciência, fora da primeira, onde a descrença estaria suspensa, e fora do campo científico, pela desqualificação que o seu atributo literário lhe daria. Essa posição lhe dá um misto de beleza estética (enquanto construção e liberdade de criação) e de legitimidade como um projeto de conhecimento. “*O Ensaio é a própria negação dessa dicotomia*”(:21). Lá no Fim do Mundo..., como um bom ensaio lança um olhar sobre o mundo, inspira e expira elementos do cinema verdade e, para se fazer pensar, desconsidera as fronteiras entre a ficção e a realidade. O que Arlindo Machado fala sobre Chris Marker e Jean-Luc Godard parece cair como uma luva sobre o *filme-levante* do Mate com Angu.

“para esse cineasta (...) pouco importa se a imagem com que ele trabalha é captada diretamente do mundo visível “natural” ou é simulada com atores e cenários artificiais, se ela foi produzida pelo próprio cineasta ou foi simplesmente apropriada por ele, depois de haver sido criada em outros contextos e para outras finalidades (...) (:29)

O curta, em nenhum momento, perde a cidade de foco. Porém, para quem espera respostas e uma imagem nítida do que é o caxiense e Duque de Caxias, acaba por deparar-se com um plano desfocado. Tanto os dispositivos quanto os recursos utilizados na montagem vão ao encontro da construção de uma imagem complexa, onde território, imaginário e identidade mostram-se como coisas muito fluidas. Aqui, como no projeto de Godard e Rouch de um cinema-verdade, o cineasta se depara com o mundo e o que conjuntamente produz a partir desse encontro. Em entrevista, Jean Rouch afirma – *O cinema-verdade não é a verdade no cinema, é a verdade do cinema*, abortando qualquer possibilidade de acesso direto à realidade, ao território, à identidade e ao imaginário, restando-nos tangenciá-los em empreitadas ensaísticas.

Lá no Fim Do Mundo... põe em crise em sua apreciação uma noção de verdade de seu todo. Ele adquire uma narrativa falsificante, se enrijece com uma potência do falso, regime de imagens que Deleuze aponta existir em alguns filmes, onde se coloca em xeque o sistema de julgamento (2007: 162), criando assim um conjunto que uma hora apresenta o que é o caxiense, dentro de uma lógica documental, para depois, a partir de um desfecho enquadrado em uma lógica fictícia, ressignificar o primeiro ato do curta com uma encenação. É um filme que, na mudança de atos, criativamente confunde, está aí sua vivacidade.

Uma Poesia de Vicente Portella

A ESTRADA

Estrada, muita estrada
Misturado ao mel e a dor
a exuberância e o nada

O pássaro

A flor bizarra

É só a estrada

Fronteiras e pó na cara
Um beijo de namorada
vagueando na lembrança

Estrada, é só estrada

Espectro de esperança

Numa boca ressecada

Estrada. É só estrada

Sem rumos e sem certezas

Sem prazo para chegada

Estrada

É só. Mais nada

Na memória doidivana
uma eterna madrugada

Qual nada. É só estrada

É só o passo da vida

no compasso inesperado

É o absinto espalhado

É a nudez exacerbada

Qual nada

É só estrada

A ESTRADA, um filme de Márcio Bertoni

Um filme sobre amor, poesia e amizade.

Tenho convicção de que poderia escrever sobre A Estrada no capítulo Filmes Que Resistem, porém a opção em tratá-lo, entrelaçá-lo em minhas especulações na sessão sobre cidade se deve ao que esse filme me evocou desde a minha primeira apreciação. As belas cenas, o lúdico, o ritmo, a pressão de seus planos sempre me evocaram uma Duque de Caxias que foge aos olhos desatentos, um fluxo ordinário que nos brinda com sua suavidade, um filme que, segundo sua sinopse, é sobre amor, poesia e amizade, mas que bem podia ser sobre bicicletas, ruas, um urso de pelúcia voador, três amigos e suas estripulias sobre três rodas.



Lá nos créditos finais é revelado que esse curta foi livremente inspirado na poesia de Vicente Portella, que escreveu a apresentação do livro de poesia mateano Engenharia de Aviãozinho, de Heraldo HB. Portella, que é bem situado/territorializado, um “poeta de Caxias”. Os créditos de um filme são sempre um bom espaço para se notar como as trajetórias se cruzam, como, de certa forma, compartilham-se caminhos, e tudo é só estrada. Da fotografia do cabra bom, Igor Cabral, ao agradecimento afetuoso a Hemegildo Pereira, pai de Bia, fazedor das bicicletas que passeiam pelo filme e também a quem se dedica esse curta. Mais do que um espaço onde se é generoso e se indica o caráter coletivo do cinema, os créditos finais também fazem parte do processo de constante ressignificação do filme e de uma possível imagem que pode ser formada pelo espectador. Foi a partir dos créditos finais que busquei a poesia A Estrada em um mail enviado ao seu autor, foi a partir deles que ressignifiquei o design das bicicletas e comecei a escrever sobre esse singelo, poético e musical curta.



É de uma câmera baixa que se avista a rua que termina em céu. Asfalto, árvores, uma série de postes enfileirados compõem esse quadro fixo. O som já não parece um índice de uma projeção, agora são correntes, aos poucos rodas e bicicletas passam a compor um balé que, ao violão composto por Paulinho Nogueira, compõem a superfície do ecrã. Este apresenta os três personagens, cada um deles sobre suas três rodas, Sabrina Bitencourt, Bia Pimenta, Igor Barradas. As bicicletas apresentam A Estrada.

O entrelaçamento das bicicletas que apresenta os três personagens, que abre A Estrada, sai de cena. Câmera em movimento, Bia ao centro do enquadramento pedala. A sequência me faz pensar o quanto os elementos sonoros ajudam a criar a pressão que Tarkovski aponta todo bom plano possuir, o quanto o ritmo de imagens mais sons preenchem aquele espaço imagético e temporal. Assim como uma boa poesia em movimento, proferida ou lida, o que o cinema faz é ocupar um tempo, tendo como diferencial que a sétima arte, assim como a música, ocupa um determinado espaço temporal. A aproximação com a poesia nesse instante do texto não é em vã. Aproximo essa obra cinematográfica da poesia por seu caráter aberto, que ocupa um espaço no mundo sem uma necessária narrativa clássica. A linearidade de planos que compõe o filme não dá conta de um todo coeso; o filme e suas cenas parecem possuir mais um potencial em dialogar com o mundo do que entre as imagens em si. Buñuel, pensando o cinema como expressão artística, destaca sua face poética *“como instrumento de poesia, com todas as possíveis implicações dessa palavra no sentido libertador, de subversão da realidade, de limiar do mundo maravilhoso do subconsciente, do inconformismo com a estrita sociedade que nos cerca”* (1991:334). Diante das diversas leituras que se pode fazer de A Estrada, especulo sobre a cidade, os planos trazendo um fluxo da cidade percorrida pela câmera e pelas bicicletas, enquanto a urbe segue deixando seu lastro compondo os quadros nos seguidos planos.



Três amigos. Três bicicletas. Nove rodas. Igor e sua boina. Sabrina, sobretudo, cachecol e capacete. Bia de azul e lenço vermelho. Todos de óculos escuros em um dia ensolarado. O figurino ajuda a compor o tom lúdico do curta. É em uma atmosfera de brincadeira que os três amigos percorrem as ruas, cruzam com pessoas, carros, pipas e outras bicicletas. O som direto por vezes se mescla com o violão de Lula Washington interpretando Baquianinha nº1, junto às cordas, gritos e gargalhadas. A virtuosa canção composta por Nogueira preenche o filme quase em seu todo, fazendo com que A Estrada faça parte daquela série de obras que ratificam que o cinema mais do que imagem é também som. Nesse episódio da dissertação, o principal elemento sonoro é uma canção, que já existente no mundo, é conectada no ato da criação com as imagens construídas para o filme, para ser um dos protagonistas do curta. Tarkovski destaca a importância da, quando usada, música na construção fílmica.

A música, porém, não é apenas um complemento da imagem visual. Deve ser um elemento essencial na concretização do conceito como um todo. Bem usada, a música tem a capacidade de alterar todo o tom emocional de uma sequência fílmica; ela deve ser inseparável da imagem visual a tal ponto que, se fosse eliminada de um determinado episódio, a imagem não apenas se tornaria mais pobre em termos de concepção e impacto, mas seria também qualitativamente diferente. (Tarkovski, 1998: 191)

No caso de A Estrada, a música entrelaçada com as imagens a partir da montagem intensamente faz parte da pontuação em que o curta se apresenta. Se pudéssemos apontar um clímax para A Estrada, eu poderia apostar várias de minhas fichas que esse é possibilitado pela mudança rítmica da música. A apresentação dos personagens e do filme ocorre juntamente aos primeiros acordes, a pressão de cada plano acompanha o seu crescimento harmônico. O caráter essencial de uma trilha sonora para os filmes é um tema de grande polêmica. As opiniões variam radicalmente entre

produtores cinematográficos: de Eduardo Coutinho, que busca limar de seus filmes qualquer canção não obtida pelo som direto, até Wim Wenders, que não acredita em um cinema sem música²³. No caso do curta de Márcio Bertoni, uma análise que não destaque a trilha sonora soa como uma amputação de um dos membros do corpo do filme. Ou melhor, do espírito ou de seu sangue. É não confrontar com o fluxo que o filme proporciona e nos imerge .

A música pode ser usada para introduzir uma distorção necessária do material visual na percepção do espectador, tornando-o mais pesado ou mais leve, mais transparente e sutil, ou, pelo contrário, mais grosseiro... Através da música, o diretor pode ampliar a esfera de percepção da imagem visual do espectador e, assim, conduzir as suas emoções em determinada direção. (Tarkovski, 1998:190)

As pedaladas e a estrada não seriam as mesmas sem as virtuosas cordas arranjadas por Paulinho Nogueira. Pensar o cinema, acompanhando a ideia de Deleuze de a sétima arte ser um veículo de expressão do pensamento, é ter em mente que os elementos sonoros fazem parte desse arsenal expositivo.

O som de um filme é algo que deve ser visto, ou melhor, ouvido, sempre desconfiando de sua naturalidade. Ao contrário da captura de imagens, ato que se torna cada vez mais ordinário com as inúmeras possibilidades a partir de câmeras e celulares, a experiência da captura de som é algo menos difundido e popularizado junto aos avanços tecnológicos audiovisuais. Tarkovski ressalta a impossibilidade de trazer ao filme a plurissonoridade dos ambientes aos quais estamos imersos no mundo, o que o autor denomina de “reprodução naturalista”, sem a necessidade de nenhum... (Enquadramento? Foco? Pelo visto, nosso vocabulário está altamente marcado por expressões visuais) ...destaque para os elementos desejados a compor a cena.

²³ Referência de Wenders perdida no alagamento da Katakumba, espaço de estudos, reflexões e convívio dos alunos do PPGAS-UnB. Aqui reforço o reconhecimento da importância desse espaço.

Bairro residencial composto por casas, alguns carros, pessoas nas ruas simplesmente andando, conversando, olhando para a câmera, armando e soltando pipa. Tudo isso interagindo nos planos que tem como destaques os três e suas bicicletas. Uma série de ângulos apresentam esses corpos em movimento sobre rodas nas ruas da cidade. O ritmo do encadeamento e dos próprio planos acompanham as cordas de Baquianinha nº1, a qual sugiro apreciar juntamente a esse trecho do texto. Um personagem novo aparece em cena. Um ursinho de pelúcia, que se movimenta, baila e de certa forma interage em uma trajetória paralela às três bicicletas. “A força de um autor pode ser medida pela maneira porque ele sabe impor esse ponto problemático, aleatório, e, entretanto, não-arbitrário: graça ou acaso” (Deleuze, 2009b:211). Assim como na poesia, cenas com esse novo elemento incorporam o filme, sendo mais um recurso para evocar e encantar. Por mais que, ao contrário do cinema clássico, os elementos imagéticos e sonoros da composição não reajam dentro de uma disposição, apontada por Eisenstein como, dialética, ou, por Griffith como, orgânica, ainda assim a disposição dos planos não é aleatória: ela transparece uma estilística, uma desejada expressão autoral, por mais incomensurável que seja ao(s) próprio(s) autor(es).



O curta de Bertoni parece se basear na superficialidade, evitando aqui algum danoso juízo de valor: A Estrada traz à tona um trajeto e o que se passa junto a ele. Uma apreciação que leva a percorrê-lo, sem pontos de parada, sem momentos onde se esboce claramente uma ligação entre

os planos. Esse passeio/apreciação superficial nos apresenta uma parte da cidade de forma não elucidativa ou com fins didáticos. O fluxo potencial de imersão do espectador e da espectadora possibilita um contato com texturas, movimentos, pessoas, máquinas, tudo de uma forma bem passageira. Distanciado de uma apresentação dialética, o caráter da experiência estética ao ver esse curta parece ser o que mais importa. E uma das coisas que esse filme carrega é a possibilidade de passar por uma cidade. Passar por Duque de Caxias.

SURTO

O tempo que leva entre a fome e o desmaio
Entre o engasgo e o grito
Entre a tristeza e o surto
O tempo entre o toque e o gozo
O tempo entre o lábio e o gosto
Um tempo de suspensão e você está sobre o mundo
Cena muda - vendo tudo - invisível
E sente a dor do mundo
E sente o fogo de todas as paixões
E acha que vai gritar
E acha que vai surtar
E acha que vai gozar
E não acredita que vai aguentar
O leve peso da vida
Que te rasga e te empresta um insight
E te dá apenas um segundo
E é tudo que você precisa
[sabrina]

A Estrada mais do que se passar em Duque de Caxias, passa por Caxias. Em alguns aspectos parece corroborar com a ideia de Deleuze de que um filme não deve filmar o mundo e, sim, a crença no mundo, A Estrada e seus três personagens brincando no mundo de Caxias.

FILMES QUE RESISTEM

aprender o mar é preciso
no seu mistério sem palavra
no conspirar de suas ondas...
quicá mirá-lo até o êxtase
e depois, embriagá-lo de azul
afogar o medo
em toda sua imensidão

HB

É no capítulo em que trato de Queimado, pensando o enquadramento, o plano e a montagem, onde esboço um possível caminho, ou âncora, para analisar alguns dos filmes mateanos. Essa construção sempre foi alertada por um ceticismo diante do fantasma da conquista do significado, sempre pisando em ovos caminhava-se com sérias especulações na tentativa de dizer algo sobre esse cinema. O exercício a ser feito foi o de discutir o que se ouve e se vê com o que se escreve. A transposição analítica do audiovisual para a escrita é algo recorrente nas ciências humanas, mas sempre existe uma resistência. Alguns filmes resistem mais do que outros, alguns desmontam as estratégias analíticas, sejam elas eleitas via técnica ou temática, alguns nos brindam com a impotência, podando nossas possibilidades de análise, por vezes só nos deixando a faculdade do sentir. Nada mau.

Suponho que me entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato...

Ou toca, ou não toca.

Clarice Lispector

Alguns filmes durante a trajetória de seleção, do que dentro do universo de filmes mateanos objetivamente entraria no meu conjunto para análise, sempre passavam pela minha cabeça dois curtas que tinham deixado marcas, que eu sentia que deveriam participar da seleção, mas como? Altamente verborrágicos ou poético-musicais, eles não me palpitavam um caminho para seu tratamento analítico, ao mesmo tempo que uma característica os unia: a resistência que ofereciam para sua análise. A escolha de dois deles aqui, a princípio, se deve ao fator de eu acreditar que esses filmes deveriam estar presentes em minha dissertação, ponto. Daí a utilização como justificativa da qualidade do que os uni. Em um segundo momento, em uma conversa com Antonádia, foi que se fez ver a oportunidade de que lidar com esse desafio poderia ser interessante para uma reflexão antropológica em um aspecto mais amplo: trazer ao texto o que parece não ser ponderável, por vezes não razoável. *“Errante mundo afora, vivente mundo adentro²⁴”* é não virar as costas para vários dos elementos e fenômenos presentes no mundo. Coisas não complacentes com necessidades analíticas, ressaltando o que, assim como todas as coisas, é, e assim se basta, não precisando de dizeres sobre o que é, o que faz e como funciona. É acreditar que essa postura deve provocar qualquer pesquisa de campo, desafiando-se com o mundo sensível, por mais que este resista a nossas empreitadas em explicá-lo.

Na falta de caixas e encaixes para esses filmes, sigamos para o que temos de mais concreto e profundo nesses curtas, suas superfícies. O primeiro elencado é Prefácio, “poesia visual tátil” de Fabíola Trinca, Sabrina Bitencourt e Igor Cabral. O segundo é o filme-encontro Bicho Lamparão, de Rodrigo Folhes e Rafael Mazza, curta que se depara com “a filosofia metafísica do Bicho Lamparão e seu belo “discernimento” em uma performatização transcendente em que enaltece a natureza e os limites do conhecimento”.

²⁴Engenharia de Aviãzinho, de Heraldo HB, página 33.

Antes de seguirmos para os dois curtas, vale uma observação para a minha leviandade à caracterização dada a esses filmes no título deste capítulo. Esses filmes resistem, porém eles não resistem aos espectadores, não resistem à sua condição no mundo de serem apreciados. São às palavras, domínio ao qual não pertencem necessariamente, que eles impossibilitam fácil explicação, que eles resistem e impossibilitam fáceis âncoras.

BICHO LAMPARÃO



Não é só o não dito ou os ditos poéticos que parecem desancorar empreitadas analíticas. As vezes são grandes quantidades de palavras que nos fazem perder o contato com um sensível plano fictício da confiabilidade analítica, uma grande intensidade verbal pode confundir... mesmo que seja para esclarecer. Mais ainda quando somado a sons, imagens e movimento.

Encantadamente... A lua não encanta? O sol também não encanta? O que não existe encantadamente, existe atordoadamente.

Bicho Lamparão.

Bicho Lamparão é um curta que gosto de denominar como um filme-encontro, categoria que me soa muito familiar, mas que busco em meus registros, pesquiso no Google e nada de pistas para a possível fonte. Essa denominação, filme-encontro, poderia muito bem ser dada a boa parte dos filmes de Eduardo Coutinho, Edifício Master, Santo Forte, Babilônia 2000, Do Princípio ao Fim e até mesmo Jogo de Cena, obras onde o mestre do filme documental constrói dispositivos para que aconteçam os encontros e assim o seu cinema. Porém Bicho Lamparão é um filme diferente, mesmo baseando-se em um encontro. Seus sons e imagens são apresentados na tela evocando muito mais do que um estar junto, mas também uma espécie de transe imagético, onde as imagens não parecem dar conta de tanta luz, logo em um ambiente tão pouco iluminado. Esse constructo imagético está para além dos tradicionais relatos e entrevistas do universo do documentário, utilizando-se muitas vezes mais do que das imagens, suas distorções para estabelecer o fluxo filme.



Bicho Lamparão também é um dos nome do protagonista desse curta, Neivaldo Paes Soares. Um homem que vive em uma região litorânea que está sendo sobreposta em um constante avanço do mar. O curta é o encontro com esse homem, com seu pensamento, com sua exposição de ideias e argumentos, não utilizando de estratégias para contextualizar o local, seus personagens, processo e dispositivo. É apresentado um homem e suas ideias, uma exposição iluminada por lamparões. O filme não se esforça para situar o seu grande personagem; algumas informações eu recebi em conversas com amigos, e já nessas conversas o curta apresentava faces de sua resistência. Pouco

antes do lançamento do curta na Sessão Catapulta²⁵, alguns mateanos comentavam sobre a extensão do filme, que se deveria buscar chegar a um menor tamanho. Porém, se por um lado especula-se que um dos diretores resistira à redução do tempo, por um outro se responsabilizava também as imagens e seu conteúdo pela dificuldade de enxugamento do curta. Tarkovski acreditaria nessa segunda hipótese, creditando à pressão do tempo dos planos o elemento que resiste ao enxugamento. Bicho Lamparão teve um resultado surpreendente para alguns, não se esperava uma reação tão inflamada e um retorno de pronto tão positivo do público da première. O filme-encontro era uma grata surpresa daquela última quarta-feira de outubro de 2009.

Um das possibilidades de se entender/analisar esse filme, já que o destaque como muito verbalizado, seria a partir das palavras, quais os ditos e ensinamentos do Bicho Lamparão que são apresentados pelo curta. Exposições de um personagem que, segundo suas próprias palavras, se dedica à “*existência, ao conhecimento, a beleza, ao encanto, ao amor, à paixão... (e frisa) mas consciente*”. O curta-metragem apresenta um protagonista interessante e interessado, disposto a passar seus conhecimentos, seu discernimento, que fala de ciência e que se define primeiramente como um *ser empírico*. Quem sabe foi por aí a estratégia para se montar o filme. No entanto, fora de uma análise que leve em consideração o mecanismo produtivo, entender o procedimento do montador não nos melhor posiciona para pensar esse curta, por mais que possa preencher uma série de curiosidades em torno dele. Outra coisa que é importante frisar é que nem sempre as razões que levaram à realização de um certo encadeamento responde a um pensamento linear ou de ações funcionais. Mesmo que longe de acoplamentos aleatórios, não podemos supor que a montagem seja sempre tão elucidada com o montador tendo em mente claramente o porquê de juntar dois planos.

Você tem que resistir o tempo inteiro, eu não vou pormenorizar não.

É bom exercitar o conhecimento. É bom ter o conhecimento. E é bom poder passá-lo.

²⁵ Sessão anual de lançamento dos filmes do Mate com Angu e de grupos e cineastas parceiros.

Lamparão parece saber muito bem a sua posição de fala, de estar em uma engajada exposição de proposição elucidatória, utilizando desde pensamentos obtidos junto a um grupo indígena das montanhas do norte do México até René Descartes e Francis Bacon, mesclando em sua fala o amor, a existência, a lua, a ciência, o conhecimento e alguns “*joguetes de circunstâncias*”. Porém o curta é muito mais do que isso, e, por mais que eu esboce linhas analíticas a partir do que foi falado, pareço estar muito longe do que se trata o curta. Se é que ele trata de alguma coisa, ele é, mas o que me parece mais claro é que ele resiste a possíveis caixinhas em que eu possa abarrotá-lo.

Quando aproximo o Bicho Lamparão de forma leviana a um transe, caracterizando-o como um transe imagético, refiro-me aos recursos utilizados para a captura das imagens. As duas câmeras, por conta da baixa luminosidade do local, que contava apenas com alguns lamparões, fizeram necessária uma maior abertura do diafragma, o que aumenta a captação de luz, acarreta em uma diminuição da velocidade da captura (menos quadros por segundo) e assim de certa forma acaba influenciando na sincronia entre imagem e som. No caso de Bicho Lamparão, essa estratégia fez com que as imagens não se aproximassem de uma reprodução naturalista, elementos os quais provavelmente ditaram os rumos da montagem, construindo um, se assim possível for caracterizá-lo, documentário com uma estética não-tradicional para esse gênero.



Eu sou empírico, mas sou científico. E entre o empirismo e o cientificismo existe um homem.

Todo o curta foge a uma reprodução naturalista. O filme realmente começa com um plano câmera na mão, onde a imagem granulada resiste ora à pouca luminosidade do local, ora ao confronto com o sol. Uma árvore cercada pelo céu e perpassada pelo vento é enquadrada (que me lembra o primeiro plano de Quarto 666, de Wim Wenders). Um segundo plano da árvore, a praia, o mar, o céu. O som do vento, planos do ambiente que circunda a casa, onde se dá o encontro com o Bicho Lamparão. Revendo e escrevendo sobre a série de planos, é um exagero a afirmação anterior de que o curta não atualiza o local, o que não acontece é uma contextualização mais clássica, como a dos documentários sociológicos que dão conta no mínimo de uma ficha sociodemográfica. Ao final, os créditos apresentam o local, Atafona, Rio de Janeiro.

Lamparão de pernas cruzadas. Um lamparão iluminando uma garrafa de cerveja. A lua a ser acusada de existir encantadamente. Um cigarro que se soma aos pontos de luz e às primeiras palavras de Lamparão, “*resistindo à imediaticidade, ao momento*”, assim como faz a construção da montagem que resiste a equivaler no plano à imagem e ao som captado diretamente. A simultaneidade só virá mais à frente, e mesmo assim, de forma alternada, como se a imagem resistisse a acompanhar naturalmente o som.

Não pode haver um atordoamento do pensamento.

Nós temos que ter esse princípio, o princípio do belo discernimento.

Lamparão lava pequenos peixes a serem preparados. Pescadinhas frescas fritas e abençoadas pelo oceano Atlântico e pelo Rio Paraíba do Sul. A luz que o ilumina, os quadros por segundo que não o acompanham em seus dizeres sobre encantamento, *“pois é preciso conhecimento para amar de verdade”*.

Vocês sabem o que é paixão, vocês sabem o que é tá apaixonado? Eis o que consiste o proceder corretamente nos caminhos do amor, o por outro deixar se conduzir e começar com o que é belo, e em vista desse belo subir sempre como que série de degraus só para dois e de dois para todos belos corpos e dos belos corpos para os belos ofícios e dos belos ofícios para as belas ciências, até que das ciências acabe naquela ciência que nada mais é do que o belo.

Um corpo esguio, agitado, balança os braços e cobra a atenção de seus convidados. *“Por fim, conheça em si o que é belo. Isso é a vida. Isso é o amor”*. Existência, existência é um dos eixos das

palavras e pensamentos proferidos pelo protagonista, com o seu argumento girando em torno dos pólos do viver encantadamente e do viver atordoadamente – para operar nesse mundo seria necessário agir conscientemente. Lamparão iluminado, que dedicou sua “*vida à beleza, ao encontro, ao amor, à paixão... mas consciente*”, quer transmitir seus conhecimentos, sente-se de certa forma mal agradecido por aqueles que lá o foram filmar e nunca retornaram com suas mídias e impressos. Da equipe de filmagem, quer uma edição e o material compilado, registro de suas ideias para um dia serem confrontadas.



A construção do curta, tanto fotográfica como de montagem, parece colocar Lamparão entre as duas situações que ele finca os pólos de existência, a encantada e a atordoada. O enquadramento no cachorro na noite, nas flores brancas e roxas, constrói planos que ascendem e obscurecem, parecem seguir a descrição da forma metafísica que Lamparão adquiriu seu conhecimento, aqui, lá, utilizando o seu poder da mente.

*Mas, você vence o medo, todo mundo nasce e tem medo.
Perfeito. Até você ganhar uma certa clareza, quando você
ganha uma certa clareza, você perde o medo.*

vivemos na mais tenra infância mental, é triste eu ter que afirmar isso, a humanidade hoje vive na mais tenra idade mental... é preciso que o pensamento do sul surja como forte, com força e eu vou lhe dizer uma coisa, o pensamento do sul, o pensamento do sul será hegemônico em trinta anos, tô fazendo uma previsão, hoje o homem pensa positivamente, e pensar positivamente é pensar Descartes e pensar Francis Bacon. Descartes, ele verticalizou, trouxe de Deus pra Terra, e Francis Bacon horizontalizou, colocou o pensamento positivista no seio da coletividade, no seio da humanidade. Só que esse é um pensamento ultrapassado, só que hoje o Sul pensa todos esses pensamentos e cria o novo. É o pensamento da dialética, o pensamento da metafísica, da dialética, da alta transcendência, essa dinâmica toda cabe aos povos mais novos e são eles que vão ditar o pensamento futuro. Existir não é igual a pensar no positivismo. O positivista, ele existe, tem um pensamento que não é igual à realidade do seu dia a dia. Esse é o laco²⁶, é o vácuo que existe no pensamento positivista e no pensamento futuro, e no pensamento futuro... o pensamento no qual o homem, e principalmente o que é do sul, pensará.

Bicho Lamparão poderia se acoplar ao campo de filmes etnográficos que por vezes se colocam na missão de entrar, apresentar e possibilitar o contato dos expectadores com outras possibilidades, assim como outros sujeitos do pensamento. Porém atribuir essa questão a esse produto audiovisual parece equivocado ou, no mínimo, muito arriscado, principalmente não encontrando elementos que apontem essa intenção ou sugestão em suas imagens e sons. Pelo visto, o que realmente se apresenta é um encontro que potencialmente possibilita outro. Fica clara a interação

²⁶ Acredito que com a palavra “Laco”, Lamparão combina línguas, aqui podendo se referir a palavra inglesa *lack* (lacuna), assim como o faz quando se refere a joguetes, referindo-se à palavra espanhola *juguete*.

entre Lamparão e a equipe de filmagem, principalmente a dois, que imagino serem os diretores Mazza e Folhes. A possibilidade do outro encontro é a partir do que o filme apresenta, do que preenche o ecrã, o devir desse êxtase imagético e de proliferação verbal pronta pra preencher a tela.

Mais uma vez, por incrível que pareça, estaríamos diante de um filme superficial (assim como A Estrada). Por mais que as ideias de Lamparão se articulem com mil ideias existentes no mundo, o curta é um encontro, ou dois, com esse sujeito detentor de um saber. O filme (per)passa, não evocando vindas e idas fictícias/narrativas do tempo.

Deleuze tinha como questão central em seu duo sobre o cinema a representação do tempo, elemento que diferenciaria as imagens-movimento das imagens-tempo, respectivamente referentes ao cinema clássico e ao cinema moderno. Esboço essa questão não para poder especular em quais dessas categorias analíticas encaixa-se o filme Bicho Lamparão, mas para, quem sabe, poder explicitar elementos de sua composição que edifiquem e ajudem a identificar o porquê da minha dificuldade em analisá-lo. Reforço aqui que descartei a possibilidade de dividir os filmes do Mate com Angu entre cinema moderno e clássico, o que importa aqui são os elementos, o maquinário analítico e teórico que o autor utilizou para explicitar a diferença e que pode nos ajudar a pensar esse caso específico.

Comecemos pela imagem-movimento. Esse tipo de construção se basearia em um corpo de funcionamento orgânico, onde o encadeamento se daria de uma forma sensório-motora, um quadro reagindo ao anterior e os outros quadros. O filme é um todo, um organismo, um conjunto fechado. Um todo (porém) aberto, que no encadeamento de planos constantemente está em mudança, (re)significação.

O plano em Deleuze funciona como unidade básica, ponto de partida da maquinaria cinematográfica, a transformar-se no todo, extrapolando os

conjuntos fechados em direção ao todo aberto, tornando a imagem em movimento, melhor dizendo, IMAGEM-MOVIMENTO. (Vasconcellos, 2006:58)

O tempo como é apresentado por esse tipo de cinema estaria subordinado ao movimento, isso estabeleceria a apresentação do tempo como sendo indireta. As técnicas de montagem para esse tipo de cinema são fundamentais para essa apresentação indireta do tempo. A noção do tempo passando ocorre com o encadeamento de planos. Se tipos ideais weberianos existissem por aí soltos no mundo, o realizador do tipo ideal da imagem-movimento seria Alfred Hitchcock, que, segundo Deleuze, elevou à máxima potência o que poderia ser realizado por um cinema dentro da lógica sensório-motora.

A imagem-tempo, adiantando que para Deleuze um de seus maiores expoentes fora Jean-Luc Godard, basear-se-ia/se basearia em uma apresentação direta do tempo. O que levaria essa diferença seria o que se constituiria como um todo para esse tipo de cinema. *O todo é o fora, que se diferenciaria do todo aberto, que é o dentro do cinema clássico, que por sua vez não mais teria como principal constituinte de seus agrupamentos de blocos de imagens a relação destes uns com os outros, mas com o que, nessa constituição de um filme, dialogaria com o mundo: “Já não se trata de seguir uma cadeia de imagens” (Deleuze, 2007b:217).* O que importa nesse tipo de cinema é o que se passa na superfície, a plasticidade ou a pressão de seus planos, explicitando o potencial do que pode evocar durante e ENTRE blocos de imagem-duração, sem o dever da constituição de um todo do filme.

“substituindo o sensório-motor por situações óticas e sonoras puras, deixando de lado o bom senso e o senso comum, que podem ser identificados por meio de seus personagens, em atitudes e posturas que não privilegiam a ação, tampouco são determinadas por uma lógica rigidamente aristotélica, assumindo, assim, o paradoxo” (Vasconcellos, 2006:XX)

No cinema moderno, os planos não seriam reféns de nenhum enredo; seriam eles em si o pensar/expressar, o ser. A passagem do tempo não mais depende do movimento, diante do cinema moderno, diante de uma representação direta do tempo. Pensando nessa ideia de imagem-tempo, na apresentação direta do tempo, estaria aí uma das possibilidades de se entender o porquê da dificuldade de encaixar Bicho Lamparão em uma linha analítica. A princípio, parece que os planos desse curta não estão dentro de nenhuma lógica que os coloquem em um fluxo planejado para o entendimento. A pressão de seus planos (seguindo a ideia de Tarkovski); o que se depara nessa apreciação é o que faz esse curta-metragem ter a potência que tem.

As luzes, os movimentos de câmeras, as estratégias de montagens, os sons, o protagonista e seu discurso. Na inexistência de um todo orgânico, há que se remeter aos planos. Nenhum desses elementos pode ser diminuído para apreciar e especular sobre o fluxo que nos deparamos. Mais do que nunca, os planos têm em si o destaque.

Todo filme, acredito, possui suas potências como representação tanto direta quanto indireta do tempo, porém o exercício é creditar ao conteúdo fílmico o quanto que sua disposição favorece uma possibilidade diante da outra. A especulação toda se dá em torno de ferramentas, engrenagens analíticas, que podem nos ajudar a pensar esses filmes. Bicho Lamparão, mais do que contar uma história, acontece diante do espectador, como todo filme de alguma maneira assim o é, porém abrindo mão de um maior engajamento com um todo aberto, orgânico, dialético. Diante se está de uma situação ótica e sonora pura.





PREFÁCIO

a boca

pode comer de tudo

a noção

e o nocivo

a pele

pode sentir de tudo

a pressão

e o preciso

o sexo

pode amar de tudo

o siso

e o indeciso

(Charles Silva)

Foi em um domingo de agosto de 2006, De Fabíola Trinca, Sabrina Bitencourt e Igor Cabral, uma “poesia visual tátil”, argumentada por Fabíola, realizada pelas três cabeças acima, obra sem território, ou, quem sabe, de um território corpo, permeado por sutis toques, encontros e enlaces de corpos. Prefaciado pela poesia de Charles Silva, uma trilha sonora de Farta Cecília²⁷, um cinema não narrativo, ao extremo poético, concreto, corpóreo e, quem sabe, indescritível.

Indescritível realmente é um exagero, pode se realizar aqui uma decupagem apontando os planos encadeados e o que compõem suas trilhas de áudio e vídeo. A missão estaria cumprida. Porém, muito porém, se esse filme fosse um corpo, me sentiria apresentando sua composição, constituída de cabeça, tronco e membros, um esforço muito aquém para quem se prontificou a escrever sobre projetos que declarei singulares, que, tanto devido ao seu processo quanto ao seu conteúdo, carregam grande carga afetiva de realizadores e apreciadores. Cinema feito por amigos, apreciado tanto por amigos quanto por não amigos, uma obra concreta, que pode levar a alcunha de filme experimental, gênero que pode ser utilizado como muleta interpretativa para a impotência gerada em confronto analítico.



²⁷ “O Farta Cecília é, enquanto fala, a busca da interação entre harmonias aleatórias, desarranjos, cortes bruscos surgidos num tempo ao acaso e da (des)poética contemporânea”, texto da página da banda http://tramavirtual.uol.com.br/farta_cecilia.

No toque com a água, um primeiro contato. Fecha, quadro, na mão que contamina a água. Entre pernas, dobras, dedos digitam a pele e uma máquina de escrever. Baixo, bateria, guitarra, vozes e um refrão/pedido que se repete no ar.

“eu não quero ser assim, meu amor. Eu não quero ser assim, meu amor”

Tecido branco, água, muita água, é mar. Pele no dedo, dedos, epiderme e por aí, questões jogadas no ar.

“e de que se alimenta o espírito estéreo?”

E o que gera e cria a falta?

A presença do outro”

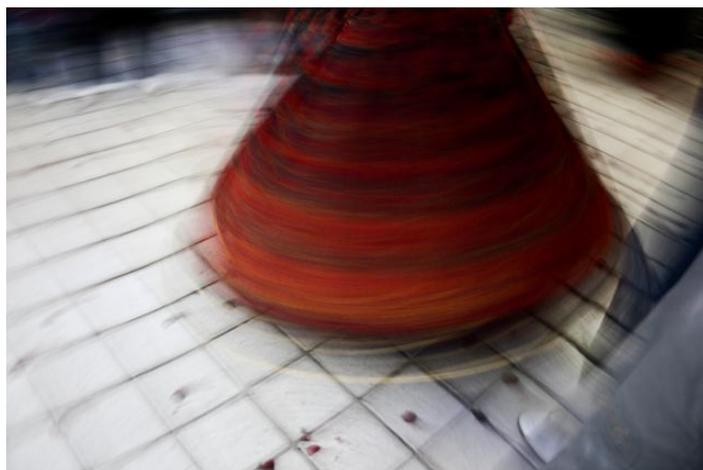
E a água vai, é fechada a torneira e tudo se esvai. O roque, o toque e a moça.

Em meados de 2009, comentava com o amigo Pedro MacDowell que (acreditava que) sabia bem o caminho a ser traçado para tratar os filmes mateanos em um documentário: se fazia claro que, para aproximar do poético, poético deveria ser. Imagens tratando de imagens, inspirado em um poético imagético sonoro, a ousadia seria bem-vinda para dedicar-me ao cinematográfico do Mate. Haveria de se almejar a mesma saída no domínio das letras? A heresia parece rondar o projeto científico da Antropologia. Somente sei que blasfemar por vezes é preciso. Principalmente nesse momento, diante de uma “poesia visual tátil” que desafia, assim como o mundo deve nos desafiar.

Uma etnografia, além de seu teor analítico, tem como uma de suas premissas a descrição, que, mesmo com todas as ponderações necessárias, tem por meio da escrita uma de suas tentativas de construção de uma narrativa, a edificação de um universo fictício, que em alguma maneira se assemelhe ao universo pesquisado. A mimesis antropológica nesse ponto passou a se utilizar de várias das estratégias narrativas existentes no mundo.

Assim, como defendido por Marcus (1994), alguns escritos antropológicos se apropriaram/inspiraram no recurso da montagem cinematográfica para construir suas narrativas. Talvez a imitação de mundo por parte dos antropólogos também mereça apropriar-se cada vez mais de recursos poéticos, assim como o faz a sétima arte, incorporando recursos das outras seis artes em sua existência – essa apropriação poderia enriquecer algumas de nossas empreitadas em se aproximar desses mundos sobre os quais especulamos.

O amigo e antropólogo Pedro Stoeckli Pires (2011), em recente dissertação de mestrado, amarra junto a seus argumentos sobre a ciência da Jurema, religiosidade afro-brasileira, uma série de fotos que, ao estrangular um momento na captura fotográfica, acaba por criar uma poética



imagética que se estabelece como uma forte maneira de se aproximar do universo pesquisado.

Esse estrangulamento fotográfico ao mesmo tempo que nega uma representação naturalista do mundo evoca e comunica outras sensibilidades vivenciadas mundo afora. É o desfoque, o impreciso, a impossibilidade de encontrar uma velocidade ideal para a captura precisa do rodopiar da saia que possibilita o que essa foto pode comunicar em um trabalho antropológico. Dentro de uma narrativa onde se buscou edificar um universo fictício para discutir sua pesquisa, a foto anterior pode muito dizer sobre a experiência de Pedro e dos que conviveram com ele naquele momento festivo.

Talvez seja essa permissão à apropriação e à experimentação de elementos *a priori* não pertencentes ao nosso universo uma das práticas da sétima arte que podemos antropológicamente mirar, refletir e ressignificar para o uso na disciplina.

Diante de um mundo, imagens e sons que resistem. Talvez deva-se enrijecer o espírito aventureiro da antropologia. Que isso seja uma resistência, resistir ao inerte.

FOI UM RIO QUE PASSOU EM MINHA VIDA

Ainda não, mas quase, graduado em Ciências Sociais, com aquela dita importante cláusula em meu contrato, a habilitação em Antropologia, decidia que a cidade do Rio de Janeiro não mais poderia, mas seria sim o meu habitat mais que artificial. Era novembro do ano de 2007, uma epifania afetiva vivida com uma petropolitana me levava da terceira à segunda capital administrativa do país. Estava eu na cidade do Rio de Janeiro com alguns contatos, alguns bons amigos e uma paixão, dividido entre a Srta K e a minha mais nova capital.

Lembro de dizer para a catalizadora de minhas novas paixões – encaminho-me para o Rio por uma nobre causa, você... Mas, veja bem, eu não iria pra Vilhena – Hoje talvez meus limites seriam outros, mas essa desajeitada tentativa de tirar o peso da significação/motivação de minha mudança, seja das minhas ou das costas de Srta K, me remete a um momento de sede por uma cidade, que, saciada, mudaria os focos de minhas projeções acadêmicas. Essa cidade seria responsável por despertar alguns desejos bem engavetados, deixando-lhes prontos para novos fluxos e acoplamentos.

“Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios”, era assim que eu me sentia em relação à cidade carioca.

Nem só de impulsos afetivos, pelo menos é essa a peça que nos prega a máquina capitalismo, é construída a nossa sustentabilidade (mais um termo desse glossário formatador) em uma cidade. A fábula nos mostra que devemos suprir nossas necessidades com um capital advindo de alguma forma de trabalho, enclausurada em uma relação de mais valia... Toda essa arquitetura verbal é para apontar o que deveria ser óbvio: eu precisava de um emprego.

Ainda em Brasília, após a negativa de um concurso para a entrada no mestrado da Universidade de Brasília, sou capturado para uma conversa, dessas online que torna o encontro entre pessoas de diferentes localidades algo banal. Duas amigas. Andrea, papa-goiaba radicada em Brasília, contara para Dulce Angela, declarada cidadã tijuca no mundo, sobre o fato e a então minha nova situação ocupacional, eu uma espécie de agente livre no mercado – Tiago, vem pro Rio... a gente te arruma um trabalho. Três meses depois, me vejo empregado em um escritório em Del Castilho, Subúrbio Carioca, funcionário da mesma ONG de inclusão digital e educação popular que dois anos antes me empregara na terceira capital do Brasil, com a promessa de que eu realizaria mais ou menos o mesmo trabalho que em Brasília... As previsões confundidas com planejamento no terceiro setor também falham.

Emprego, relacionamento, Rio... As coisas pareciam confluir... Ou éramos nós que dávamos novos moldes ao acaso.

Depois de uma prolongada estadia em Petrópolis, gentilmente abrigado pela Srta K, enfim concluía-se a busca por um local para morar. Indefinidamente entre a Tijuca e o Andaraí, na Barão de Mesquita com a Uruguai, em uma vilinha quase familiar, tinha reservado um quarto na casa de Suzane, amiga da minha – já nesse momento – namorada, Srta K. Iria morar com uma garota chamada Bia, que não era de Beatriz, mas de Fabiana. Enfim, era Bia, Bia Pimenta, um sobrenome parecido que escolhido a dedo, que não literalmente foi uma porrada no estômago, uma boa pancada. No alto de seu um metro e meio, a figura daquela garota nascida em Santa Cruz, mas já de pertencimento ao mundo, me lembrou uma conversa com um preto velho que reclamava do pequeno corpo que lhe deram para trabalhar, sabe-se lá como aquela gigante figura cabia naquele pequeno corpo. Talvez a constante energia exaurida de seus poros quebrava o galho e aliviava a pressurização. Encontrávamo-nos sempre no meio da noite após nossas rotinas de trabalho, ali então eram despejados e conectados percepções de filosofia, arte, amor, experiências sensoriais ordinárias e extraordinárias, política, Rio... e cinema.

Artista estudante de Arte da UERJ, Bia tinha uma fala contundente, tanto para falar de política, como para falar de amor, aliás, tudo era política, da amizade ao cinema, as duas palavras que mais cresceram durante essa vivência. Bia me falava coisas que somente com o tempo ganharam

destaque, muitas de suas exposições ressoaram em minha mente durante um bom tempo, para um dia eu ter ideia do que fazer com elas. Acho que aquelas longas conversações surpreenderiam a ambos. Pouco mais à frente, a nossa casinha passaria a ser povoada por mais habitantes, entre os de maior permanência e os de inúmeras e rápidas passagens, vários agregaram ao fervor da casa. Com dois meses de residência, uniam-se ao time Sabrina, o gato Gil e Gabriel, que contribuíram noites e noites com a efervescência do lar.

Do meu quarto, saíam sons de duas caixas de som improvisadas ligadas ao meu computador, que em momentos de visita era sempre um jazz. Chegava visita, eu entrava para o quarto e saía acompanhado de Coltrane, Rollins, Parker, Dolphy... Trilha sonora para bons tragos. “Trago a pessoa amada em três dias” era o primeiro título inesquecível que eu escutava naquelas rodas de bate-papo. Esse nome era a razão da decoração momentânea da casa, onde por todos os lados artefatos evocavam a figura do Profeta Gentileza, nas paredes uma série de gravuras estilizadas com referência às intervenções da famosa figura carioca, palavras soltas que mais adiante frente comporiam cartazes e créditos finais. Cataldo, que naquele momento se estendera de amigo da Bia para também meu amigo, era o diretor do filme, o qual a querida Pimenta era responsável pela direção de arte. Das paredes da casinha saíam minhas primeiras noções dessa área da sétima arte. A rápida passagem pela casa para tratar sobre algum detalhe do filme logo viravam algumas horas, o papo extrapolava e as horas se perdiam. Por vezes, esquecíamos que no outro dia tínhamos nossas obrigações trabalhistas.

Um dia antecedendo a presença de Cataldo, na sala de casa deparo-me com Igor, ou Barradas, este último é sobrenome, mas soa tanto como um codinome... de guerra. Talvez também o seja. Ao som de *Jazz at Massey Hall*, disco para lá de incrível que reunia Dizzy Gillespie, Bud Powell, Charlie Parker e Max Roach, a trilha sonora praquela primeiro encontro, o papo girava em torno de Meu Nome Não É Johnny, Igor encadeava ideias relacionando o livro ao filme. Bia, que não parava entre a cozinha e a sala de estar – Ah, o Igor é do Mate. Após isso, somente me lembro da chegada de Cataldo, que a trilha sonora continuaria jazzística e nada mais.

Ahhhh, muleque, comprei uma câmera – Como assim, Bia? – participamos de um Festival em Nova Iguaçu e o Lá No Fim Do Mundo... foi premiado, o prêmio era uma mini-dv. Como todo mundo já

tem uma, eu passei a grana pro fundo do Mate e fiquei com a câmera. Mais tarde, dessas lentes sairia o curta-intervenção dirigido por Bia, Enfrente as Portas.

De volta ao emprego. A coordenadora pedagógica convida a Fagner e a mim, o mais novo amigo fluminense, para propor-nos uma missão. A ONG tinha um grande desejo, por vezes frustrado, de realizar um projeto de comunicação comunitária e resolvera apostar nos dois mais novos contratados da casa. A promessa de realizar o mesmo trabalho que eu já adquirira experiência e conhecimento em Brasília ia por água abaixo, mas o projeto me parecia uma boa oportunidade, seria no mínimo interessante deparar-me com novos conhecimentos, edição de áudio e vídeo e discussões em torno dos processos e políticas da comunicação.

Na semana seguinte, éramos, eu e Fagner, apresentados a George, dono da produtora de comunicação com a qual seria feito um acordo operacional para elaboração do plano de ação para a realização da missão. Mal eu sabia que acabara de conhecer uma das pessoas com quem mais viria a aprender em minha passagem por terras cariocas. Com um sotaque carioca impecável, em poucas horas compreenderia na prática a função de um diretor de produção. Esboçado um audacioso projeto, em duas semanas estaríamos enfurnados em um laboratório no subsolo do prédio para pensar, repensar e planejar metodologias e estratégias para implementar processos de comunicação comunitária em diversos pontos da cidade do Rio de Janeiro. Durante algumas semanas me perguntava – Por que eu? Por que um aprendiz de antropólogo que se dedicara a estudos políticos era escolhido para participar de um projeto de comunicação? – em nenhum instante senti algum incômodo por ocupar essa posição, mas curioso que sou... fiquei a pensar.

Reflexões sobre democratização dos meios e políticas de comunicação, cinema, processos de criação e suas artimanhas passaram a preencher o dia a dia da minha labuta. Logo as noites de embriaguez conversativas da sala da casinha presenciariam as convergências e divergências desses assuntos – Mas, Tiagão, tem que dar o adobe premier crackeado pro muleque – Mas Bia, isso vai sujar o nome da organização... não que eu não seja a favor da pirataria – Ah, vocês são ongue demais – É, não somos correria...

Aproveitando o corte abrupto, alguns meses depois descobria porque meu nome foi alocado para o tal projeto de comunicação comunitária – Você não trabalhou com rádio comunitária na UnB? Verdade. Bons tempos em que eu apresentava o programa semanal Escracho Esportivo na Ralacoco, a rádio universitária. Experiência essa que compunha o meu currículo. Um belo tiro no escuro. Ao menos para mim.

As discussões na casinha e nas caminhadas com Bia até a Praça Saens Peña para a tomada do metrô eram cada vez mais pautadas por discussões sobre produção de imagens e política, sendo sempre inseridas referências sobre o Mate com Angu, cineclube de Duque de Caxias no qual tinha participação efetiva. O Mate, como ele é carinhosamente chamado, sempre era citado por Bia, por vezes vinculado a algumas visitas que recebíamos. Porém, por algum fator, essas inserções nunca me moveram, os incandescentes papos nunca quebraram a inércia, eu sabia do que se tratava, mas... – Você é foda. Toda vez, eu te convido e você nunca vai a uma sessão do Mate. E eu nem tinha o que falar.

Junho de 2008. Por um encadeamento de pequenas tensões, a casinha começava a ruir. Ao notar que todos, quando possível pulariam do barco, fui o primeiro a sair. Trocaria as redondezas da praça Saens Peña pelas do Largo do Machado, rua Pedro Américo, definitivamente divisão entre os bairros do Catete e da Glória. Aproveitava a oportunidade de dividir apartamento com uma grande amiga de Brasília, Maria Clara. A mudança para um bairro da Zona Sul e muito próximo do centro impactava a minha vida principalmente em relação aos acessos aos cinemas. A comodidade para transitar entre regiões onde polarizava o cinema carioca, circuito entre o centro e Botafogo, era bem maior do que em minha antiga moradia na Grande Tijuca. Festival Internacional do Filme Etnográfico, Festival de Cinema do Rio, Festival de Filmes de Montanhas... e mostras no Centro Cultural da Caixa e Centro Cultural Banco do Brasil se tornariam muito mais frequentes em meus programas. Uma série de sementes de inquietação plantadas na casinha somada às da missão no emprego continuariam sua germinação com um novo posicionamento territorial.

Julho de 2008. Talvez por saudade da Bia, quem sabe por alguma nova inquietação, não me lembro bem – a única certeza que tenho é de não precisar essa lembrança –, decidi ir a uma sessão do Mate. Lembrava de comentários sobre a saída de um ônibus das proximidades da Escola

de Música, Lapa, centro do Rio de Janeiro; liguei para a Bia e peguei as coordenadas – Esse ônibus vai para Caxias? – Não. Uma volta dada, um tempo passado – Esse (mesmo) ônibus vai pra onde? – Você vai pro Mate? Sobe aí. Subi. Em alguns minutos, estava o ônibus cheio e a caminho da Lira de Ouro, templo das sessões levantes do Mate com Angu.

Sessão Overmundo, na rede que é bom. Assim era a chamada para a noite de filmes organizada em parceria com o site Overmundo²⁸, sessão que teria talvez a curadoria mais colaborativa. A chamada incentivava os participantes a levarem seus filmes, para que poucos minutos antes da sessão fosse feita a seleção dos curtas a serem exibidos. Entre os elencados estaria Sal Grosso, de André Amparo, que daria uma pitada naquela noite e seria o primeiro curta marcante que assisti em uma noite mateana. “Três intelectuais se encontram em um churrasco na laje”. Bela sinopse para abrir o caminho para a série de curtas que me depararia nas sessões e nas amizades estabelecidas com companheiros mateanos.

Sentados ou em pé, embriagando-se em ideias, imagens e/ou bebidas, a sessão destoava das apreciações das quais eu já participara. Com copos na mão, lembro de brindar com Cataldo sua encenação em Cosme Pio, saudar em alto e bom tom as inserções geniais de Sal Grosso. Naquela noite, me deparei com um ir ao cinema libertado de uma etiqueta, aqueles corpos e vozes pareciam soltos, despregados do sentar, do silenciar, do apreciar... Podendo inclusive ser isso tudo também. De minhas notas afetivas, creio ser o primeiro contato com uma tentativa de Zona Autônoma Temporária, o devir de uma sessão mateana. Vai ser levante na vida, sessão querida!

Pizzaria do Braz, Brasília – Já leu TAZ, a Zona Autônoma Temporária do Hakim Bey, Tiago? – Não, Sabrina – Tem que ler, Tiago. Não tem como entender o Mate sem ler isso. Baixa na internet, só jogar o nome do livro... fácil, fácil. Difícil mesmo foi explicar para a Sabrina que o objetivo da dissertação não era entender o Mate. Mas também não seria nada mal compreender um pouquinho mais a quem eu direciono tanto carinho e apreciação. Algumas fichas começam a cair. Porque a sinopse de Lá No Fim Do Mundo... define-o como um filme-levante, o projeto que me fizera sentir liberto naquelas sessões, uma série de referências estaria por vir. Essa conversa iria

²⁸ www.overmundo.com.br

acontecer dez meses depois dessa derradeira sessão. Nesse momento, eu já estava deveras encantado. Tanto pela entidade Mate, quanto pela amizade de Sabrina, que, por conta da produção da mostra Do Novo ao Cinema Novo Argentino, passava vinte e quatro horas na terceira capital.

Sabrina era uma prova viva da complexidade do Mate. Gaúcha, moradora do bairro da Glória, deslocara-se para o Rio de Janeiro para estudar e trabalhar cinema. Engraçado como ela também foi alvo de algumas crenças/amarras que assombram alguns trabalhos das ciências sociais. Seu pertencimento mateano veio antes de seu autorreconhecimento como tal. Por uma ativa e densa rede afetiva, envolvera-se com o Mate, porém – Eu não sou Mate, não moro em Caxias, o que faz uma gaúcha moradora da Glória integrante do Mate? – Espírito, Sabrina, espírito. Agora deixa de frescura. Assim, alguém, em algum momento, a colocara em seu devido lugar, o de membro efetivo do bando.

Sabrina me bombardearia nesse início de amizade, que não me lembro bem como começou. Ao compartilhar um ônibus para o Mate, ou talvez ao trombarmos em um café pelas madrugadas da Glória, ou efetivamente por seu anúncio no Orkut de sua ida a Brasília – Aparece lá na mostra. Meio que de graça começaria essa caríssima amizade. Desde minha saída da segunda capital, Sabrina seria a minha principal fornecedora. A alegria foi enorme ao ver chegar os pacotes de papel pardo com o código de endereçamento postal remetente da cidade do Rio de Janeiro, que, para a minha surpresa, eram compostos para muito além de meus pedidos de filmes, continham livros, panfletos das sessões e publicações de curadoria. Ah, esses papéis pardos maravilhosos. Mais para frente, seria brindado com o Bicho Lamparão, filme de Mazza e Rodrigo Folhes, enviado diretamente de Olinda, e Engenharia de Aviãozinho, livro de poesias encantadas de Heraldo HB.

30 de dezembro de 2008, caminhando em uma das perpendiculares da Avenida Rio Branco, Elder, amigo baiano morador do Rio com mudança acertada para professorar em Maceió, elucubrando sobre a história imperial da cidade ainda marcada em alguns de seus prédios, subitamente muda de assunto e delinea a mais recente notícia vinda do planalto central – Velhinho, você tá indo para um exílio em sua terra natal. Isso que dá sociólogos mais influenciados por Fernando Pessoa do que por Pierre Bourdieu. Ainda não embriagado, poucas horas depois que eu ficara sabendo de

minha aprovação na seleção para o mestrado na Universidade de Brasília, feliz com a possibilidade de prosseguimento na academia, ainda não tinha decidido sobre meu rumo no próximo ano. Mais à frente eu veria que não valeria a pena contrariar previsão tão poética do amigo sociólogo baiano.

Fim de namoro. Pedido de demissão. Volta para Brasília. Mas tudo isso só depois do carnaval.

A passagem pelo Rio me contaminara. Voltando para Brasília, sentia que dificilmente poderia dar continuidade aos estudos de Antropologia da Política que realizara em tempos de graduação. Tinha em mente que o Mate com Angu tinha deixado um lastro e que de alguma maneira estaria presente em minha pesquisa de mestrado. Movimento cineclubístico da Baixada Fluminense. Assim era esboçada a primeira expectativa de um tema de investigação. Chamava-me a atenção a informação de que, no estado fluminense, a região com menor concentração de cinemas possuía o maior número de cineclubes. Buraco do Getúlio, Anti-Cinema, Donana, Cine Goteira, Cine Guandu... eram nomes frequentemente presentes em conversas e pesquisas prévias que fiz durante a transição entre as duas capitais. Em um momento, senti que o foco deveria ser realmente no Mate, para isso usei de justificativa a capacidade de operacionalizar a pesquisa. Se o universo mateano em si já era deveras complexo, imagina abordar a Baixada Fluminense. Algumas outras questões já enfraquecidas em minha mente faziam parte desse arsenal para uma boa justificativa. Não as desconsiderando, hoje vejo que o que aconteceu principalmente, e continua presente, é um encantamento. Estaria eu encantado e seria um desafio transpor para o papel as impressões de uma entidade que tanto admiro. Minha atenção voltou-se para o cinema mateano e aos poucos fui lapidando o que seria essa dissertação.

Durante a visita de Sabrina, por conta da mostra, já tinha em mente que o foco investigativo seria em cima dos filmes do Mate com Angu. Lembro de sua cara assustada, alertando-me que esse não era o caminho pra entender o Mate – Assim você não vai entender o Mate. Você vai entender muito mais o Mate se pedir para que cada um escolha seis filmes (já exibidos em sessões) e discorra sobre eles – Mas, Sabrina... – Tiago, os filmes do Mate não são o Mate – Sabrina, eu não quero entender o Mate. Não me lembro em nada como fora sua resposta verbal para essa afirmação, a face incrédula mas atenta dava o tom da recepção dessa informação. Alguns tragos e

conversas mais tarde – Pretendo fazer um doc sobre essa pesquisa – Ah, então você é o diretor, o filme é seu, você que vai guiar isso aí, a gente só te ajuda. No instante realizador audiovisual, foi-me dada uma certa autonomia, aquela a qual Sabrina acredita que deve ser dada a um diretor. Todo um coletivo pode estar relacionado à realização de um projeto, porém o rumo e a palavra final devem ser de responsabilidade da direção.

Em nenhum momento tive razões para reclamar do meu exílio, mas, por mais agradável que Brasília estivesse sendo comigo, a saudade sedenta que sentia do Rio era imensa. Em algumas oportunidades, voltei à Cidade Maravilhosa para uma, duas e até quatro semanas. Uma das justificativas de minhas idas era acompanhar as sessões do Mate, como se eu realmente precisasse de justificativas acadêmicas para experimentar mais algumas daquelas belas sessões. Naquela última quarta-feira de julho, não havia disponível um ônibus para a ida a Caxias. Via Twitter, onde já seguia alguns dos integrantes mateanos nessa rede social, descobrira que o ponto de encontro para tomar um ônibus seria em frente ao Cine Odeon, às sete. Em ponto, já estava lá, mas nenhum sinal de um pequeno aglomerado de pessoas. Alguns bons minutos depois, avistei um pequeno grupo chegando, entre eles Igor – Tudo bem, Igor? Lembra de mim? Eeu morava com... – Sim. Claro que eu lembro. O Jazz...

Já na Lira de Ouro, reencontrara a querida Bia, que, como quase sempre entusiasmada, entusiasmou-se com a minha presença em uma sessão. Naquela noite, uma série de nomes me seria apresentada: Josinaldo, que mais tarde se tornaria Josi; André, Heraldo HB, Márcio, Rosita, Paulo, João Xavi... Creio eu que também naquela noite eu veria pela primeira vez a Sabrina. Cada um daqueles nomes com o decorrer do tempo tornar-se-iam para mim grandes figuras, cada uma com sua especial peculiaridade e distinta forma de ser Mate.

Mais uma vez Brasília. Enfurnado em casa, sabia da dificuldade argumentativa de propor uma pesquisa que só utilizasse, ou ao menos majoritariamente, imagens – Como assim você não vai falar com eles? A pergunta era recorrente. Resolvi buscar imagens hospedadas no Youtube para realizar uma montagem, uma espécie de projeto de pesquisa audiovisual. Selecionado o material, em um fim de semana realizaria a bricolagem para apresentar ao GESTA, Grupo de Estudos em

Teoria Antropológica, orientado por Antonádia, que mais à frente aceitaria o convite para me orientar nessa frente de batalha.

Por conta de um dever de honestidade, resolvi enviar para Sabrina o vídeo pré-finalizado que fizera para o GESTA. Achei que mesmo sendo um material inicial e incipiente, o fato de fazer um vídeo com um conteúdo sobre o Mate deveria ser compartilhado. Se por um lado existia o duplo receio de compartilhar, por outro lado havia o desejo de um retorno. Enviar para todos parecia demais, decidi enviar somente para a Sabrina. O retorno foi surpreendente. E não poderia ser melhor.

Queridão,

Vi o vídeo ontem!!!!!!

AMEI

Vc captou SEGREDOS!

A mensagem de Sabrina vinha acompanhada das impressões de outros mateanos. Tudo parecia muito surreal. Coração não aguenta, a primeira vez que a Antropologia me fez chorar.

Locação: pizzaria. Sabrina dava palavras de ordem, exigia a minha presença na Sessão Catapulta, evento do mês de outubro que concentrava os lançamentos dos filmes do Mate e seus parceiros. Nesse ano de 2009, seriam lançados nove curtas – Se for preciso um documento pra te liberar das aulas, a gente faz, a gente tá ligado nesses caôs da academia. Pisca Sabrina.

Rumo ao Rio de Janeiro para a sessão de outubro, de Brasília eu já acompanhava os burburinhos virtuais acerca dos lançamentos de alguns dos filmes. Comentários de Sabrina sobre o Nina Vida,

Adereços de uma Manhã de Carnaval, aperitivos (nome que gosto de dar aos teasers) de Salomé e Queimado, O Que Vai Ser?, que Bia fizera a direção de arte, uma série de informações me contagiara antes da sessão. A tensão também já estava instaurada em território carioca. Relatos de noites viradas finalizando os filmes para a grande sessão: todos presentes na sessão pareciam saber que aquela seria uma grande noite.

Nessa noite especial, eu já me dava o luxo de apresentar o Mate para alguns amigos. Chegando na Lira de Ouro, encontraria Prestor, quem até então só conhecia virtualmente, tomando uma cerveja com Cataldo, para daí encontrar Josi e conhecer o Mazza. Uma bela recepção dava o tom do que seria aquela especial sessão.

Lembro-me bem do clima de expectativa que em nada era amenizado pelos goles e goles de cerveja. Sessão lotada, alguns bons minutos de atraso, iniciava a longa sessão de nove curtas recém-saídas das ilhas de edição. Antes da sessão, alguém comentara sobre o Bicho Lamparão, de Mazza e Rodrigo Folhes, que era um grande filme, mas que estava muito longo. Esse comentário também fora feito ao Mazza, que montava o filme que resistira ao corte e permaneceria com seus vinte minutos. Acompanhado de George e Luiza Helena, mirávamos o filme que, diante de um público, apresentava um grande personagem, que entre luzes soltava suas declamações científicas e filosóficas. O filme deixara a sessão inquieta, inflamada, que gritava em resposta aos ditos do Bicho Lamparão, quando ao meu lado Luiza vai ao chão em um súbito desmaio. Eu e George, após acudi-la, em nenhum instante titubeamos que foi o filme que a levava ao chão.

Queimado, a projeção mais aguardada da noite, arrancaria manifestações em alto e bom som com a inserção em seu segundo plano de um rock de Sofia Pop. A cena que apresentava o fervor de um bate-cabeça de um show transformara por alguns segundos o clima da sessão em uma arena de shows. A construção dos planos a partir dali tomariam a atenção do público que em seu encerramento tornaria o espaço cinéfilo em uma arena de festa. Conversando com Igor, comentávamos pela certa tranquilidade que tomava o galpão, especulando sua razão. Estava acostumado com festas muito agitadas após as exposições, algumas com a sede dos que sabem que não haverá amanhã. Talvez a quantidade de filmes, talvez a passagem da tensa expectativa do lançamento dos nove curtas fizera daquele momento muito mais reflexivo e ocupado por

conversas sobre o que tinha acontecido naquela noite. Da Lira de Ouro para a Lapa, a noite de contemplação terminaria por contemplar a conversa, o alívio, uma felicidade, sentimento de dever cumprido e realização dos que permaneciam varando a noite, bebendo os filmes que então chegavam ao mundo.

Os filmes, assim como deve ser, começaram a circular no mundo. A Sessão Catapulta teve uma edição no Cine Santa, em Santa Tereza. Bicho Lamparão foi exibido em Pernambuco, Queimado no Festival Visões Periféricas e, junto com O Que Vai Ser?, no Iguacine. Exibições que chegavam a meu conhecimento por meio de um acompanhamento não sistemático²⁹. A notícia do rumo projetado que mais me animou levaria Igor e Sabrina a Brasília. Queimado era selecionado para o 43º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

Fui dar os parabéns a Igor, que animadamente falava que viria me visitar, seria um grande prazer ciceroneá-lo. Fazia menos de uma semana que eu enviara um artigo sobre Queimado – Precisamos conversar sobre o que você escreveu. Frio na espinha – Mas não via internet, conversamos ao vivo quando eu chegar a Brasília. Aliás, já leu Tarkovsky? Seu texto me lembrou de Tarkovsky. Interessante que Deleuze um pouco depois também me atentaria para o cineasta russo. Mais à frente, Sabrina, retornada de Nova Iorque, decidiria também vir à capital.

Essa conversa me conectava a imagens de um ano atrás, na 42ª edição do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Ao final de uma sessão competitiva, a última conversa com amigos para fechar a noite é interceptada por um convite para ir para o Hotel Nacional, tradicional hospedeiro dos participantes do festival, para uma das famosas festinhas promovidas nos quartos dos convidados do evento. Arruma-se carona daqui, estratégias desnecessárias para entrar no hotel dali, todo um filme sobre as festinhas nos quartos do Hotel Nacional é projetado em nossas mentes. O número, 622. Já no corredor do sexto andar, fico a saber que o quarto que promove a festa é do amigo Adirley Queiroz. Entramos no quarto, uma atmosfera muito distante das idealizadas para uma festa privada do festival:, a bebida estava de final, algumas pequenas rodas se concentravam no

²⁹ Tendo em vista que a circulação dos filmes me interessava, mas não fazia parte do meu escopo de pesquisa.

chão, na cama, no sofá e na varanda. Saudações a Adirley, reencontro com Fábio Macumba, à direita, sentado na cama o amigo Breitner, o verdadeiro dono do “quarto”, que eu não via há tempos por ter ido professorar em Alagoas (assim como o companheiro Elder). Começamos a conversar. Botando o assunto em dia, descobri que ele estava envolvido na produção de Dias de Greve³⁰, filme de Adirley que participava do festival. Curioso com minha volta para Brasília – O que te traz de volta a Brasília, o que te traz à Antropologia? Tá estudando o que, Tiago? – Bom, Breitner, tô trabalhando com uns filmes de um grupo de Duque de Caxias... o nome é Mate com Angu – Aragão? Alguém gritava atrás de mim – Cabral! Não acreditava, Igor Cabral, híbrido de parceiro e integrante, principal fotógrafo dos filmes do Mate, escutara o nome do cineclub e ecoar em suas costas e notara minha presença. A conversa com Breitner incorporaria o amigo carioca, que logo depois me apresentaria a Muriel, que eu só conhecia dos créditos de Direção de Produção de Salomé e Queimado – Ele é o Tiago de Aragão, que fez o vídeo sobre o Mate. Eu não sabia da presença dos dois na cidade, a passagem era devido à realização de algumas filmagens para um programa televisivo. Aproveitavam a noite para ir ao festival e encontrar alguns amigos. Interessante encontro que o acaso tratara de aprontar. A conversa prorrogaria até a quase-festa se tornar insustentável. Além da falta de bebidas, alguns precisavam dormir.

Antes da 43ª edição do Festival, alguns eventos marcariam o Mate com Angu, tempos corridos que não dão muito espaço para grandes tomadas de ansiedade. O primeiro deles foi a realização da Mostra Angu à Francesa de Filmes Nutritivos, que aconteceria a partir de uma parceria com produtores da periferia parisiense. “Ideologia, eu quero uma pra filmar”, seria um dos acirrados debates dessa mostra, que, brindado pelas atitudes e adventos da tecnologia, seria mais uma das transmissões do Buraco Cavernoso, realizado pelo AnguTV, uma espécie de braço armado do Mate responsável por transmissões simultâneas via internet, que, assim como a minha apreciação em Brasília, possibilitavam o acompanhamento de João Xavi direto da Alemanha.

³⁰ “Uma greve de metalúrgicos tem início em uma cidade nos arredores de Brasília. Muito mais do que o despertar para uma consciência de classe, os grevistas redescobrem uma cidade que já não lhes pertence”, sinopse do curta-metragem.



Quem é o dono da informação? Qual a diferença entre fato e notícia? Quando uma notícia se torna uma arma política? Como a SUA notícia pode chegar até as pessoas? A AnguTv quer falar sobre isso e muito mais. Um programa de webTv, feito com equipamentos encontrados em qualquer esquina e muita vontade de discutir a informação, do ponto de vista de quem está de olho nas entrelinhas. Entrevistas com pessoas que têm o que dizer, mas não aonde.

Com picardia e muita parcialidade, a AnguTv transmite ao vivo pela internet nos lugares onde não chegam (ou não querem chegar) os caros transmissores de micro-ondas. A Televisão caseira para quem quer ouvir o que ELES não querem dizer.

Release Buraco Cavernoso

A festa de encerramento do Angu à Francesa aconteceria juntamente com a Sessão Angu de Ouro, onde se premia os melhores filmes exibidos no cineclube durante o ano. Esse seria um segundo evento que marcaria a prévia da exibição de Queimado no 43º FBCB, que foi afetado por uma

onda que passava pelo estado do Rio de Janeiro. *“Pois bem, o encerramento infelizmente não aconteceu devido à surrealidade dos acontecimentos ligados à violência no estado, sendo o dia 27 uma espécie de macabro feriado, uma suspensão kafkiana do dia a dia das cidades – tudo fechou ou foi cancelado. Sinistro.”*, relatava posteriormente uma nota do sitio da mostra. Resistentes que são, fizeram o encerramento mesmo sem convidados, mesmo com o estado de sítio instaurado; em uma laje em Duque de Caxias seria transmitida uma sessão de encerramento alternativa, onde não se conseguiria falar sobre o evento devido à tal onda de apreensão, angústia e violência que passava pelo Rio. E eu, no marasmo inerte de Brasília.

Em uma rara ocasião, onde um evento mateano tinha mais presenças virtuais do que físicas, Márcio Bertoni era o responsável pelo tom da sessão. Sujeito de boa, animada e humorada retórica, é comum vê-lo intrépido em suas entrevistas, nessa sessão refletia em alto e bom tom suas inquietações com a nuvem de tensão que pairava sobre Caxias e o Rio de Janeiro. Um iluminado se faz nos arredores do QG do AnguTV. Bertoni busca junto com as câmeras ver o que acontecia. A uma rua dali, ateara-se fogo em um automóvel na esquina. Caxias iria pelos ares? Estaríamos a caminho de Lá No Fim do Mundo...? A sessão que resistira aos acontecimentos se fazia vidente de uma mostra dos atos que havia três dias monopolizavam as notícias sobre o estado fluminense.

Lembranças como essa compõem em minha mente um certo devir mateano, uma certa ética ao estar no mundo, ética que é sempre bem-vinda como estética, seja na dor ou no prazer de existir, resistir. Resistir é sempre uma questão.

Logo após esse tempo conturbado, Igor e Sabrina desembarcariam em Brasília. Chegavam já com uma agenda em plena montagem. Adirley Queiroz, sabendo da participação mateana no festival: – Tiago, seus amigos do Mate com Angu tão chegando aí, não tão? Convida eles pra ir tomar um caldo e uma cerveja lá em Ceilândia – Seu pedido é uma ordem, Adirley. O convite era uma grande oportunidade para um interessante encontro e uma potencial conexão Ceilândia-Caxias. No domingo de festival, nós três, acompanhados da amiga Camila Machado, tomamos rumo à maior cidade do Distrito Federal – Nossa, Tiago, Ceilândia parece Caxias.



Foto de divulgação de Dias de Greve

Alguns poucos meses depois, para ser exato, na primeira quarta-feira do mês de março, Dias de Greve seria exibido na sessão mateana Carnavalmã. Ao final desse mesmo mês, Igor retornaria a Ceilândia para participar do seminário Cinema na Placa, por meio de um convite de Adirley. Sabrina, no almoço de novembro, na Feira da Ceilândia, estava certa em sua previsão – Tiago, esse encontro não ficará só por aqui não, ainda terá muito o que render.

Suspender a escrita dessa dissertação para acompanhar os amigos no festival valeria à pena. No Teatro Nacional, sala Martins Pena, arena lotada, Queimado era exibido no festival na hoje extinta Mostra Digital. Um forte abraço de Sabrina em Igor após a exibição pontuaria essa passagem de Queimado por Brasília. Conversas e tragos dariam o tom desse re-encontro em uma capital de dias festivos, Kubitschek Plaza Hotel, Cine Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, Feira da Ceilândia, Distribuidora Piauí, Pizzaria Dom Bosco seriam alguns dos espaços de circulação, dessa que, de certa forma, era a minha vez de compartilhar e apresentar um espaço um pouco meu para eles.

Retomando a dissertação, era hora de tentar focar e colocar um ponto final no que parece difícil terminar. Mesmo sabendo que a relação com o Mate não acabará com o termino dessa dissertação, o que poderia sugerir um temor que antecede a nostalgia, finalizar um projeto é

sempre difícil, vê-lo independente de ti, arremessado no mundo para que possa simplesmente existir... Já, já não é seu. Como os filmes mateanos, possibilitando leituras, apreciações, conexões, provocações, ilusões e encantamentos.

Uma coisa existe e ponto

Existir basta

A vida é simples (e ponto)

Quando se arrasta

HB

Esse capítulo tentou a difícil missão de versar como fui tomado por esse encanto, destacando alguns fluxos e extrapolações que influenciaram minha jornada e a edificação dessa dissertação.

Fim que continua

P.S.: Palavras enviadas no intervalo de um almoço, como estímulo criativo de HB, na quarta-feira 12 de janeiro, versos recém-saídos do forno. Palavras que, por acaso casavam, com o que tinha destacado e tomado nota da apresentação do seu Engenharia de Aviãozinho: de Bob Dylan, “a melhor coisa que você pode fazer por uma pessoa é inspirá-la”.

MISSÃO

só com lápis e caderno

organizava expedições

pra resgatar do inferno

tantas boas intenções

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

- AQUINO, Marçal de. Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios. Ed Companhia das Letras.2005
- BATESON, Gregory. "An Analysis of the Nazi Film Hitler junte Quex" in Mead, Margaret & Rhoda Metraux (eds.).The Study of a Culture at a Distance. Chicago: Univ. of Chicago Press. 1953
- BERNARDET, Jean Claude. O modelo sociológico ou a voz do dono. En: Cineastas e Imagens do Povo. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985
- BERNARDET, Jean-Claude. Caminhos de Kiarostami. São Paulo, Companhia das Letras, 2004
- BEY, Hakim. TAZ, Zona Autônoma Temporária. Digitalização: Coletivo Sabotagem: Contra-Cultura (www.sabotagem.cjb.net)
- BUÑUEL, Luis (1991) "Cinema: instrumento de poesia", in Xavier, Ismail (org.) A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Graal, pp. 333-337.
- CASTRO, Gustavo de. O Aberto como Fundamento da Comunicação, Em: DRAVET, Florence et alli; Os Saberes da Comunicação. Brasília: Casa das Musas, 2007.
- COMOLLI, Jean-Louis.Ver e Poder .Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008
- CORRÊA, Mariza. Notas de Conclusão em João de Pina Cabral e Susana de Matos Viegas, orgs. Nomes: Gênero, Etnicidade e Família. Coimbra: Edições Almedina, 2007.
- COSTA, Pedro. Uma porta fechada que nos deixa imaginar. In O Cinema de Pedro Costa
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Anti-edipo: Capitalismo e esquizofrenia(o). Rio de janeiro: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles. A Imagem-movimento(a). Sao paulo: Brasiliense, 1983.
- DELEUZE, Gilles. A Imagem-tempo. Sao paulo: Brasiliense, 2007.
- EISENSTEIN, Sergei. Forma do filme(a). Rio de janeiro: J Zahar, 2002a

- EISENSTEIN, Sergei. O sentido do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.
- GEERTZ, Clifford. La Interpretación de las Culturas. Editorial Gedisa, Duodécima reimpresión: septiembre, 2003.
- GOUVÊA, Maria José Motta. Com a Palavra Mate com Angu: uma intervenção estética no município de Duque de Caxias(2007).
- HB, Heraldo Botocudo. Engenharia de Aviãzinho. 2009
- HIKJI, Rose. S. G. Imagem-violência: mimesis e reflexividade em alguns filmes recentes. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social USP. São Paulo, 1998
- MACHADO, :Arlindo. Filme ensaio. Em: Chris Marker – Bricoleur Multimídia, Brasília: Centro Cultural Branco do Brasil, 2009
- MARCUS, George. 1994. "The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage". In: Lucien Taylor (ed.), Visualizing theory, selected essays from V.A.R. 1990-1994. New York e London: Routledge.
- MARCUS, George & FISCHER, Michael. 2000. La antropología como crítica cultural, un momento experimental en las ciencias humanas. Buenos Aires: Amorrortu, 2000.
- MEAD, Margaret & METRAUX, Rhoda (eds.). The Study of a Culture at a Distance. Chicago: Univ. of Chicago Press. 1953.
- MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. Publicado na Revista Acadêmica de Cinema – Digitagrama, nº 3, primeiro semestre de 2005, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro.
- MORIN, Edgar. Cinema, ou, o homem imaginário: Ensaio de antropologia(o). Lisboa: Moraes, 1977.
- OLIVEIRA, Danilo Roberto Silva de. “Daniel Krepe's Boys: Contos etnográficos e vinhetas literárias contra trajetória e reprodução social”(2010)
- PIRES, Pedro Stoeckli. Sobre mestres e encantados: a jurema como expressão sentimental – Dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília – 2011

- SIMMEL, G. 1973 A metrópole e a vida mental. In: O.G. VELHO (org.),
O fenômeno urbano. Rio de Janeiro, Zahar
- TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o tempo. 2. ed. Sao paulo: M Fontes, 1998.
- VANOYE, Francis. Ensaio sobre a analise filmica. Campinas: Papyrus, 1994
- VASCONCELLOS, Jorge. Deleuze e o cinema. Coleção “Arte & Filosofia”. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.
- XAVIER, Ismail. O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- WAGNER, R. (2001) “The consumer consumed”. An anthropology of the subject. Holographic worldview in New Guinea and its meaning and significance for the World of Anthropology. Berkeley: University of California Press.
- WAGNER, R. (2001) “Where Is the Meaning in a Trope”. An anthropology of the subject. Holographic worldview in New Guinea and its meaning and significance for the World of Anthropology. Berkeley: University of California Press.
- WEAKLAN, John Hast. An analysis of seven Cantonese films” em Mead, Margaret & Rhoda Metraux (eds.).The Study of a Culture at a Distance. Chicago: Univ. of Chicago Press. 1953
- WEAKLAND, John Hast. Feature Films as cultural document. Em Hockings, Paul (Ed.) Principles of Visual Anthropology. NY, Mouton, 2003. (texto expandido da versão de 1974).
- WIRTH, Louis.O urbanismo como forma de vida. apud: VELHO, O.G. (Org.).Em: O fenômeno urbano. 2ª ed Zahar : Rio de janeiro, 1973.
- VIANNA, Hermano. Ternura e atitude blasé na Lisboa de Pessoa e na metrópole de Simmel. Em: VELHO, Otávio Gilberto (Org.).Antropologia Urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. p.109-120.
- ZOURABICHVILI, François. O Vocabulário de Deleuze. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.

REFERENCIAL FILMOGRÁFICO

A ESTRADA, de Márcio Bertoni Um filme saboroso e intencional, sobre Amor, poesia e amizade (com um toque de salsa desidratada)... Elenco: Igor Barradas, Bia Pimenta e Sabrina Bitencourt. Fotografia de Igor Cabral e edição de Rafael Costa. Produção Mate Com Angu. 2006 – Digital.

BICHO LAMPARÃO, de Rodrigo Folhes e Rafael Mazza

20', cor, Doc, Mini-DV, Shutter 8, 2009 – RJ

A filosofia metafísica do Bicho Lamparão e seu “belo discernimento” numa performatização transcendente em que enaltece a natureza e os limites do conhecimento.

LÁ NO FIM DO MUNDO, um filme Mate Com Angu A jornada de um homem rumo. Sobre CPF e Capa Preta. Um filme catástrofe épico em curta-metragem. Um documentário-mentira. Dallas City na veia. Uma singela demonização das grandes corporações de comunicação deste país. Produção de Set: Bia Pimenta, Flávia Oliveira e Sabrina Bitencourt. Imagens: Igor Barradas, Marcio Bertoni, Igor Cabral e Rafael da Costa. Som: Mic Shure. Trilha Sonora: Indústrias Purpose, Marcelo Peregrino e Manoel Filho. Concepção e Trama: Igor Barradas. Estrelando HB e DMC. Produção Mate Com Angu - Co-produção: Cabra Bom Filmes. Duque de Caxias, 19min. HI-8 Digital.

PREFÁCIO, de Fabíola Trinca, Igor Cabral, Sabrina Bitencourt Livro aberto: o princípio explorado pelo contato. 2006 - 6 min

QUEIMADO, Sinopse: O cotidiano embotado, ruidoso e solitário de Grande será invadido pela expressão visceral da natureza. Janaína virou mulher. Com Isabela Meirelles, DMC, Claudete Farias, Eve Penha, Madeline Oliveira, Letícia Paredes, Tâmires Zêra e Juliane Araújo. Ficha Técnica: Fotografia: Igor Cabral e Bia Marques. Arte: Bia Pimenta. Figurino: Fabíola Trinca. Som

direto: Rafael Mazza e Flávio Maravilha. Desenho de Som: Damião Lopes. Trilha: Sofiapop, Zackarias Nepomuceno e Arnaldo Baptista. Assistência de direção: Sabrina Bitencourt e Paulo Mainhard. Produção: Muriel Alves. Uma produção Mate Com Angu; Co-produção: Fevereiro Filmes e Abaeté Filmes. 16mm; ficção; 18min; 2010.