

# TRANSBORDAMENTOS DO CINEMA PERNAMBUCANO

IOMANA ROCHA<sup>1</sup>

**RESUMO** Apresento aqui um recorte de pesquisa, com observações de algumas experiências do cinema pernambucano que transbordam as margens delimitativas da forma cinema tradicional e que experimentam outras linguagens. Para isso, proponho um recorte panorâmico, em três períodos distintos, observando os filmes e os contextos históricos e artísticos que atravessam estas obras no campo das artes visuais e do cinema. Desse modo, trago as obras: *Poema: O filme é a ponta e a ponta é o filme* (1979) de Paulo Bruscky, *Resgate Cultural* (2001) do coletivo Telephone Colorido e *Estás vendo coisas* (2016) de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. Observo também, no campo do cinema, filmes que se impregnam de conceitos da arte contemporânea: *Viajo por que preciso, volto porque te amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karin Ainouz, *Pacific* (2010), de Marcelo Pedroso, e *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro. A partir desse recorte, tento apontar alguns atravessamentos, impulsos geradores e impactos dessa produção.

**PALAVRAS-CHAVE** Cinema expandido; artes visuais; cinema pernambucano; experimentação; panorama.

**ABSTRACT** I present a research section, with observations of some experiences in Pernambuco cinema that go beyond the delimiting margins of the traditional cinema form and that experiment with other languages. To do this, I propose a panoramic view, in three distinct periods, observing the films and the historical and artistic contexts that permeate these works in the field of visual arts and cinema. To this end, I bring the works: *Poem: The film is the tip and the tip is the film* (1979) by Paulo Bruscky, *Resgate Cultural* (2001) by the collective Telephone Colorido and *Estás seeing things* (2016) by Bárbara Wagner and Benjamin de Burca. I also observe, in the field of cinema, films that are imbued with concepts of contemporary art: *Pacific* (2010), by Marcelo Pedroso, *I travel because I need to, I come back because I love you* (2009), by Marcelo Gomes and Karin Ainouz and *Doméstica* (2012), by Gabriel Mascaro. From this section, I try to point out some crossings, generating impulses and impacts of this production.

**KEYWORDS** Film Analysis; Space; Character; Japanese Cinema; Little Forrest.

1. Professora Adjunta do Núcleo de Design e Comunicação UFPE/ CAA. Doutorado e mestrado em Comunicação pelo PPGCOM UFPE. Pesquisa sobre hibridações entre cinema e artes e sobre a direção de arte no cinema brasileiro.

## OUTROS CINEMAS PERNAMBUCANOS

A produção cinematográfica do estado de Pernambuco está presente com destaque em diversas fases da história do cinema brasileiro. Desde o ciclo do Recife<sup>2</sup> nos anos 1920, passando pelo período da retomada, até a produção contemporânea. Diversos aspectos dessa produção vêm sendo observados, mas, para além das inúmeras questões formais e estéticas relacionadas ao cinema pernambucano, há um outro fenômeno, que não é necessariamente recente, mas que adensa ainda mais a importância e multiplicidade desta cena. São obras audiovisuais que surgem nos transbordamentos de linguagens, obras que se contaminam de conceitos e formas que ultrapassam seus campos de origem, se mesclam, se fundem em interessantes hibridações que refletem um profícuo campo de experimentação artística no estado.

Diante desse fenômeno, tomando como base conceitos como: Cinema expandido (Youngblood, 1970), Efeito cinema (Dubois, 2003), o Quase-Cinema de Hélio Oiticica (Canongia, 1981), Transcinema (Maciel, 2009), Entre-imagens (Bellour, 1997), Cinemas fluidos (Bouquet, 2005), me debruço sobre este cenário múltiplo e instigante da experimentação audiovisual pernambucana, a fim de compreender algumas dinâmicas, analisar alguns contextos históricos dessas produções, problematizar questões pertinentes a esta cena que foge de alguma maneira do dispositivo cinematográfico hegemônico, cena que aqui denomino “outros cinemas pernambucanos”.

2. É comum o uso do termo “ciclos regionais” em focos de produção que ocorreram fora do eixo Rio de Janeiro e São Paulo nas décadas de 1910 e 1920. O termo “Ciclo do Recife” é como a historiografia do cinema brasileiro passou a denominar a produção pernambucana da segunda metade dos anos 1920. A produção cinematográfica pernambucana vivenciou um período de efervescência na segunda metade daquela década, com cerca de quarenta títulos produzidos, dentre ficções e documentários, curtas e longas-metragens, todos exibidos comercialmente em salas de cinema, e muitos deles ainda preservados.

Apresento neste texto um recorte da pesquisa realizada por mim, na cidade do Recife - PE, no período de 2014 a 2017, com suporte da UFPE e apoio financeiro do FUNCULTURA. A pesquisa buscou traçar um panorama histórico da produção e da cena do que chamo de “transbordamentos do cinema pernambucano”, observando os filmes e os contextos históricos e artísticos que atravessam essas obras. Nesse processo foram realizadas diversas entrevistas com artistas, curadores, pesquisadores, buscando identificar alguns atravessamentos, impulsos geradores e impactos dessa produção pernambucana.

Trago aqui um recorte da pesquisa, com algumas observações e apontamentos sobre essas experiências artísticas advindas desses transbordamentos. Observo, por um lado, uma fervilhante produção que surge em grande parte dentro do campo das artes visuais, que se apropria de recursos do cinema e do vídeo, propondo diversas maneiras de se trabalhar essas linguagens, ampliando-a para além do espaço da tela, jogando com as margens do cinema, da fotografia, do vídeo e da performance. Para tanto, trago as obras/filmes: *Poema: O filme é a ponta e a ponta é o filme* (1979) de Paulo Bruscky, *Resgate Cultural* (2001) do coletivo Telephone Colorido e *Estás vendo*

*coisas* (2016) de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. Por outro lado, observo no campo do cinema uma produção que se contamina pela arte contemporânea, que cria formas alternativas de produção, propondo quebras e dialogando com outras formas e redes de distribuição. São filmes por vezes realizados de forma colaborativa, artesanal, que se distanciam dos modos de fazer do cinema comercial, que se impregnam de conceitos da arte contemporânea: *Viajo por que preciso, volto porque te amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karin Ainouz, *Pacífic* (2010), de Marcelo Pedroso, e *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro.

Diante dessa consistente produção, propõe-se uma observação sobre esses cinemas pernambucanos que transbordam as margens delimitativas da forma cinema tradicional, institucionalizada, padronizada (Parente, 2009), e que se conecta com outros modos de fazer, outros suportes, experimentam linguagens e técnicas, propondo assim outras formas de fruição cinematográfica.

## QUANDO AS ARTES VISUAIS ENCONTRAM O CINEMA: ALGUMAS OBSERVAÇÕES

Ao olhar para as hibridações entre artes visuais e cinema no estado de Pernambuco, primeiramente enfatizo o fato de não se tratar de algo recente, a exemplo do artista Paulo Bruscky que realizou, no período entre 1979 e 1982, mais de 30 trabalhos<sup>3</sup> envolvendo diversas linguagens e plataformas audiovisuais, como filmes de artistas, videoartes, videoinstalações, além de ter criado técnicas próprias como o xerox-filme<sup>4</sup> (sequências de animações compostas de imagens xerográficas). Seguindo esse caminho de experimentação audiovisual, se destaca no Recife, nos anos 1970 e 1980 o movimento superoitista e as performances anárquicas de Jomard Muniz de Brito, com obras como *O palhaço degolado* (1977)<sup>5</sup> e *Noturno em Ré-cife Maior* (1981), marcadas pelas transgressões e ousadia. Nos anos 1990 e 2000 são marcantes as experiências videoinstalativas de vários artistas como o coletivo Camelo e as polêmicas produções do coletivo Telephone Colorido. Chegando à produção contemporânea de artistas como Jonathas de Andrade, Marcelo Coutinho, Bárbara Wagner, e artistas-cineastas como Gabriel Mascaro, Marcelo Gomes, Marcelo Pedroso, Coletivo Surto Deslumbramento, entre outros tantos.

Com intuito de percorrer o percurso histórico dessa produção artística pernambucana, enfatizo aqui momentos marcantes apontando algumas obras e os contextos culturais em que foram geradas. O primeiro momento observado se insere em meados das décadas de 1970 e 1980.

3. Alguns trabalhos de Paulo Bruscky: *Arte pare* (1973) <https://x.gd/nHh93>, *O meu cérebro desenha assim* (1979) <https://x.gd/u6fnP>, *Reflexion* (1982) <https://x.gd/uZ3tw>.

4. *Xeroperformance* (1980), de Paulo Bruscky, disponível para visualização em: <https://x.gd/333sJ>.

5. O filme *O palhaço degolado* (1977), de Jomard Muniz de Brito pode ser visualizado em: <https://x.gd/YTB91>.

Nesse período, ocorre no Recife o importante movimento superoitista, que vai abarcar as experimentações de artistas-cineastas como Jomard Muniz de Brito e de cineastas como Geneton Moraes Neto e Paulo Cunha. Jomard, em especial, é responsável por uma vasta produção na qual mistura performance, ativismo político, experimentação artística e conceitos tropicalistas, produzindo filmes célebres como *O palhaço degolado* (1977). Geneton e Paulo Cunha encabeçaram este movimento superoitista de pernambuco, no qual produziram diversos filmes explorando um *modus operandi* focado no acaso e na livre experimentação.

Alexandre Figueroa afirma que, no Recife, o cinema superoitista emerge como uma resposta à homogeneização das narrativas cinematográficas, proporcionando uma renovação no cinema brasileiro e ampliando os horizontes da produção audiovisual (Figueroa, 2021). O movimento superoitista de Recife apresenta uma vasta produção que resulta em filmes de diversos gêneros e formatos, realizados por contextos diversos, sendo no contexto experimental e das artes visuais onde encontramos maior repercussão.

Assim, diante dessa pluralidade, destaco aqui a produção superoitista ligada ao campo das artes visuais, especialmente a produzida por artistas visuais como Paulo Bruscky e Daniel Santiago, ambos responsáveis por grande parte da produção pernambucana do período voltada a este cinema que transborda os limites de sua forma tradicional.

A plasticidade da imagem em movimento, a possibilidade de explorar proposições de obras artísticas que se adequassem ao meio audiovisual, a dinâmica que a plataforma audiovisual poderia trazer para a interação dos artistas com a cidade e com suas performances e *happenings*, constituem o interesse principal de Bruscky e Santiago. Observo que o contexto histórico e cultural desta época é marcado como um período no qual a produção de filmes de artista estaria atrelada mundialmente a um ímpeto de livre experimentação artística, uma geração que via na mídia cinema um impulso criativo, um meio plástico a ser explorado pela criatividade do artista.

É importante que se diga, para esclarecimento de possíveis equívocos, que o filme de artista não é caracterizado pela transferência mecânica, ou passiva, de elementos da pesquisa visual, mas que ele compreende uma extensão da pesquisa à constituição e à definição mesma do filme. [...] O cinema de artista trabalha exaltando as características perceptivas da imagem cinematográfica e opondo ao tempo narrativo novos critérios de ordenamento e orientação (Canongia, 1981, p. 14).

Os experimentos pernambucanos desta época seguem essa tendência internacional de produção de filmes de artista,<sup>6</sup> conceito crescente desde a década de 1960. Assim como são influenciados por aspectos do movimento *underground* americano, da contracultura e das experiências artísticas do grupo Fluxus (com o qual Bruscky contribuiu diretamente). Ligia Canongia afirma que, no Brasil, o trabalho com cinema sempre acompanhou de perto as experimentações da vanguarda dos grandes centros culturais:

Simultaneamente aos movimentos que se desenvolviam na Europa e nos EUA, também os artistas contemporâneos brasileiros dedicavam parte de suas pesquisas ao cinema de artista. Aqui também havia a urgência de revitalizar os problemas que cercavam o nosso próprio meio visual. As questões eram as mesmas: a discussão da relação arte/objeto, a tentativa de se desvincular dos suportes tradicionais, a necessidade de se fazer experiências que lançassem mão de novos veículos (Canongia, 1981, p. 18).

Para falar sobre este momento da experimentação do cinema pernambucano, observo a obra *Poema: O filme é a ponta e a ponta é o filme*<sup>7</sup> (1979) de Paulo Bruscky. A obra é um poema visual, um filme de artista, no qual se enfatiza seu processo de criação e a manipulação do suporte. No processo criativo desta obra o artista guardou, durante alguns anos, as pontas brancas de filmes, ou seja, as partes que vinham antes de começar a parte projetável de filmes super 8. Sobre estas pontas, Bruscky realizou intervenções plásticas e posteriormente as juntou, de forma a se tornarem um filme; ao mesmo tempo, velou trechos “utilizáveis” de películas para se tornarem as pontas destes filmes, invertendo a lógica tradicional do suporte.

Na obra/filme *Filme Poema*, aqui evidenciado, é interessante observar o protagonismo da plasticidade do “material fílmico”, uma materialidade tátil e modelável, com a qual o artista poderia intervir, propondo transgressões formais e funcionais dos materiais cinematográficos, nesse caso, a película Super 8. Assim como trabalha enfatizando a ausência de narrativa tradicional, substituída aqui por uma abstração visual e poética.

Sobre a produção cinematográfica de Bruscky e de outros artistas visuais pernambucanos nesse período, é importante ressaltar os universos em que estavam inseridos. Os filmes eram realizados no campo das artes visuais, exibidos e vivenciados neste mesmo contexto. Essas obras não eram vistas, na época, como “filmes de cinema”, não participavam, em sua maioria, dos circuitos de exibição do cinema tradicional (festivals, mostras, cineclubes). Suas exibições estavam restritas às exposições e eventos de artes visuais. Essa dinâmica marca o que seria uma resistência dos espaços expositivos tradicionais do cinema em absorver esse tipo de produção.

6. Conceito normalmente associado a filmes produzidos dentro do âmbito das artes visuais, com exibições em galerias e museus.

7. O filme *Poema*, de Paulo Bruscky pode ser visualizado em: <https://x.gd/SnnC1>.

Nas décadas, seguintes vemos essa produção experimental pernambucana deixar frutos, ao mesmo tempo que novas influências culturais proporcionam novas possibilidades. Toda essa experiência de vivência e produção artística associada ao movimento Super8 se torna uma influência direta também para as manifestações que ocorreram posteriormente nas décadas de 1990 e 2000, como é o caso do filme *Resgate Cultural* (2001)<sup>8</sup> do coletivo Telephone Colorido. Trata-se de um curta-metragem, de autoria coletiva, *modus operandi* anárquico e montagem fragmentada e não linear. O filme usa como mote central o sequestro fictício do escritor Ariano Suassuna, como um artifício lúdico para apontar algumas questões sobre a tradição artística pernambucana e sua indústria cultural.

O Telephone colorido surgiu em 1997, fundado pelos artistas Grilo e Ricardo Brandão. Posteriormente, tornou-se um coletivo, integrado também por Fernando Peres, Jura Capela e Ernesto Teodósio. Em momentos diversos vários outros artistas colaboraram no coletivo: Lourival Cuquinha; Juliana Freitas; Raoni Valle; Ernesto Teodósio; Fernando Peres; Jura; Rodrigo Habitantes; Pajé limpeza; Lia Letícia; Flávia Giroflai; Creche dos Papudinhos; Basement Shaman; Theo Gatis; Quéops Negão; Calazans Callou; Quinta Bolha do Inferno; Menor Casa de Olinda; Gnomos da Metrôpole; Thelmo Cristovam; Nino Burito; Dez Cavernas; Petrônio de Lorena; La Ursa; Paulo do Amparo; César da Água; Galetos; Mongus; Otto Mendes; Mezozóico; Jowny Brown do Hamburger; Ângelo Bueno; Enaile Lima, dentre outros.

A produção do coletivo possui certa influência do movimento Mangubeat,<sup>9</sup> ocorrido na década de 1990, da cultura *pop* mundial, do cinema marginal brasileiro, trazendo em seus filmes, principalmente em *O resgate Cultural*, performances exageradas, anarquia, *modus operandi* independente, escracho. Os realizadores do coletivo não se preocupam com formalismo, com requinte estético, aproveitam-se de performances orgânicas e do acaso em suas experimentações. O coletivo produziu diversos curtas em diferentes formatos, principalmente imagens digitais, VHS, por vezes 16mm.

Durante sua existência o coletivo produziu obras bastante diversas: videoarte, videoclipes de bandas locais, documentários etnográficos, cobertura de eventos de arte contemporânea, curtas de ficção, videoperformances. Em todas essas produções é possível encontrar uma marca recorrente, que seria uma tensão entre estética e política, marcada tanto pelo visual *underground*, proporcionado por equipamentos de baixo custo, como pelas postura crítica e escolha de temas questionadores.

8. O filme *O resgate cultural* pode ser visualizado em: <https://x.gd/TRKh3>.

9. Mangubeat, movimento cultural que surge em 1991, na cidade do Recife, pautado pela contracultura, se destaca por combinar cultura popular e música regional a ritmos como rock, música eletrônica e outros aspectos da cultura pop mundial, tendo como maiores expoentes Chico Science e Nação Zumbi. O movimento defendia a valorização de um senso de identidade local evidenciado pela cultura nordestina. Além da revolução estética, a produção do movimento mangubeat enfatiza a crítica social e o posicionamento político dos artistas.

A produção do coletivo Telephone colorido se concentra na década de 2000. Nesse período, enfatiza-se a revolução tecnológica do vídeo no contexto da produção audiovisual mundial. O cinema em película, mesmo em suas bitolas mais simples, como o super 8 e 16mm, não eram (e não são) economicamente populares, o que restringia a produção. Com o advento e consequente popularização da tecnologia do vídeo, que ocorreu no Recife nas décadas de 1990 e 2000, a produção da imagem em movimento tornou-se mais acessível.

Além disso, o vídeo tecnicamente possibilita uma outra liberdade de experimentação. Segundo Dubois (2004), no que diz respeito ao uso da tecnologia do vídeo, os artistas contemporâneos, na medida em que experimentam os recursos visuais próprios dessa mídia, desenvolvem uma linguagem específica dentro das artes visuais. Esta popularização do vídeo proporciona o surgimento de experiências tanto no contexto das artes visuais como no contexto do cinema. Esse processo também pode ser observado no contexto brasileiro. As artes visuais pernambucanas, seguindo um movimento mundial, foram gradativamente absorvendo as possibilidades do vídeo e o associando a performances, videoarte, videoinstalação, dentre outras experimentações.

Os filmes do coletivo Telephone Colorido eram feitos em formatos de captação variados, com modos de produção anárquicos, experimentais e descompromissados. Destaca-se *O Resgate Cultural*, filmado em película 16mm e vídeo, posteriormente finalizado em 16mm. Dirigido de forma coletiva e sem hierarquias formais na equipe, o roteiro era adaptado diante dos eventos do acaso, um modo de produção propício à improvisação, no qual as próprias funcionalidades do aparato tecnológico eram experimentadas no calor da performance coletiva.

A conduta desviante no campo das artes audiovisuais funciona como importante operador para pensar outras formas de engajamentos político e estético, e o Telephone Colorido conjuga da cartilha glauberiana em despertar manifestações artísticas que contestem as práticas estabelecidas, na tentativa de realizar produtos divergentes e propulsores da liberdade crítico-criativa audiovisual (Maia Jr. 2011).

Enfatizo, ao observar este filme e seu contexto gerador, que a amizade se configura como potência criativa, fortalecedora dos laços de permanência, de solidariedade e agenciamentos de artistas. No campo das artes visuais, bem como no do cinema, a presença de coletivos é uma constante em diferentes momentos históricos, com propostas de experimentações e criações colaborativas e inventivas.

O filme é puro ato, ele se pensa no momento mesmo em que se cria, apesar de ter um argumento, a priori, fechado, é por meio de uma articulação instável e precária de vozes, de personagens e de pequenos experimentos narrativos que o *Telephone Colorido* desloca o contexto habitual da cultura pernambucana em relações e significações insólitas. E é em meio a esse impulso de contestar os métodos e regras que o *Resgate Cultural* ironiza as instituições e as personalidades estabelecidas. Tendo o campo em disputa da arte como foco do discurso audiovisual (Maia Jr., 2011).

Ao contrário do que acontece com a produção de Bruscky, que ficou mais restrita aos meios expositivos das artes visuais, o filme *Resgate cultural* tem, na época, uma exibição mais flexível, que vai percorrer tanto as reuniões e eventos das artes visuais, principalmente o universo mais *underground* do qual o grupo de artistas do *Telephone colorido* fez parte, como um tímido circuito de festivais de cinema, participando de festivais de cinema universitários e alguns festivais nacionais, dentre eles o festival de Goiás e o Curta cinema no Rio de Janeiro.

Atualmente, numa dimensão mundial, os circuitos de museus, galerias, mostras de arte contemporânea e centros dedicados à arte mídia borbulham uma crescente e fervilhante produção audiovisual das artes visuais, originada da apropriação das linguagens, materiais e técnicas próprias do cinema.

Tal produção, advinda do campo das artes, apresenta variadas propostas de projeção, difusão e recepção das imagens em movimento. Englobam muitas maneiras de se trabalhar a linguagem audiovisual. Com a popularização tecnológica são infindáveis as referências, os recursos técnicos de produção e projeção das imagens são muito mais acessíveis e múltiplos, e o que se observa é uma produção, em grande parte, menos experimental e mais sofisticada.

Como reflexo desse cenário contemporâneo na produção pernambucana desse cinema que transborda suas formas tradicionais, observo o filme *Estás vendo coisas* (2016)<sup>10</sup> de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. Trata-se de um filme produzido para a 32ª Bienal de Arte de São Paulo, projetado em um ambiente instalativo juntamente com fotos da artista. Após a Bienal, *Estás vendo coisas* se insere no circuito dos festivais de cinema, em especial festivais que possuem curadorias que absorvem e valorizam produções híbridas, como é o caso do Festival de Berlim e o Janela de Cinema.

O universo brega recifense<sup>11</sup> é apresentado no filme por meio de uma mistura entre técnicas documentais e ficcionais, construindo uma experiência visual onírica e quase surrealista, com influência da linguagem dos cliques

10. O filme *Estás vendo coisas*, de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca está disponível na íntegra no MUBI. Pode ser visualizado um teaser em: <https://x.gd/tM7AO>.

11. O Recife possui uma antiga e importante cena cultural ligada à música Brega. Desta cena advém aspectos estéticos que emergem marcados por cores vibrantes, materiais sintéticos, gambiarras, exageros, pastiches e elementos kitsch, associados a uma cultura periférica vibrante e romântica.



da indústria pop. *Estás vendo coisas* acompanha dois personagens “reais” que se deslocam entre os universos de seus empregos comuns (cabeleireiro/ bombeira) e seus trabalhos de cantores de brega, imergindo no universo de shows das bandas que participam.

O filme transita entre o musical e o experimental, apresentando um universo que se constrói marcado por uma estética do artifício. O cenário principal é o interior de uma casa noturna, preparada cenograficamente para o filme de forma a evidenciar os elementos da estética brega recifense, ao mesmo tempo que cria um universo onírico refinado e imersivo, no qual os dois personagens performam. O universo brega recifense é descontextualizado e apropriado pelo universo da arte contemporânea.

A construção das imagens é pensada por seus autores levando em consideração uma plasticidade própria das artes visuais, principalmente no que diz respeito às temporalidades das cenas; composição dos quadros; relação entre os corpos e os espaços; disposição dos objetos na cena; plasticidade da luz sobre os elementos de cena. Um refino visual que marca os trabalhos da artista pernambucana Barbara Wagner.

Uma diferença marcante comparada aos períodos anteriores é que se trata de um filme (e de realizadores) que possui consciência da via de mão dupla entre artes visuais e cinema. O filme flui entre os dois campos, é exibido em plataformas diversas, com diferentes formas de fruição e interação. Atualmente, a arte contemporânea aceita, pensa e legitima esses filmes de artistas bem como essa produção que demonstra essa tendência de passear entre artes visuais e cinema. Evidencia-se também as dinâmicas de exibição e circulação desse tipo de obra, sendo exibidos tanto em bienais e galerias como em festivais de cinema tradicionais, como é o caso de *Estás vendo coisas*.

#### **QUANDO O CINEMA ENCONTRA A ARTE CONTEMPORÂNEA: CINEMA, PROPOSIÇÃO DE OBRA E ARTE PROCESSUAL**

Em outro campo, agora o do cinema propriamente dito, esse encontro com as artes visuais também é observado, principalmente no contexto contemporâneo da produção pernambucana. É o caso do trabalho de cineastas como Gabriel Mascaro, Marcelo Gomes e Marcelo Pedroso, que, ao mesmo tempo que estão ligados à forma cinema tradicional propõem outras experiências estéticas, da ordem das artes visuais, com obras que são desdobramentos de seus filmes.

Também observo, na cena contemporânea do cinema pernambucano que flerta com as artes visuais, o trabalho de cineastas/artistas que experimentam uma dinâmica de produção autônoma e libertária frente aos moldes tradicionais do cinema, propondo quebras formais, críticas diversas, mas principalmente dialogando com outras formas de redes de distribuição para seus trabalhos. O coletivo de realizadores Surto e Deslumbramento e as artistas Biarritz e Lia Leticia são exemplos de profissionais que se lançam a essa proposta.

Aqui meu recorte vai evidenciar uma relação entre o cinema pernambucano e alguns aspectos e conceitos da arte contemporânea por meio dos filmes *Pacific* (2010), de Marcelo Pedroso, *Viajo por que preciso, volto porque te amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karin Ainouz e *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro.

*Pacific* (2010) é um filme que possui um dispositivo gerador, que promove um interessante processo de criação, esse se dá a partir da montagem de imagens de viagens cedidas por participantes de um cruzeiro que partia de Recife com destino à ilha de Fernando de Noronha. Inicialmente, a equipe de produção do filme abordava os turistas e pedia para que cedessem seus registros, com o devido contrato de cessão de imagem.

Ao fim dessas viagens, juntou-se uma grande quantidade de material bruto, gravado sem interferência da equipe, e sem nenhum direcionamento por parte do diretor. Trata-se de imagens corriqueiras do que seriam as férias dessas pessoas: festas, aniversários infantis, brincadeiras entre casais, conversas familiares, momentos íntimos, gracejos e certa ânsia coletiva pelo “ser visto”. A etapa de montagem se deu a partir de aproximadamente 60 horas de material bruto, na qual o diretor, sem nenhum roteiro prévio, absorvendo os elementos do acaso, passou a decupar e montar, trazendo significação para tais imagens.

No início de *Pacific*, intercalado com as primeiras imagens, aparece um letreiro no qual são explicitadas as origens daquelas imagens e o processo gerador. No decorrer do filme, observa-se uma engenhosa montagem de imagens de arquivos, de registros subjetivos. Na presença das câmeras, as pessoas-personagens se apresentam da maneira que querem, ou melhor, transparecem valores estéticos e culturais que gostariam que fossem atrelados a suas imagens, ocorrendo assim o que poderíamos chamar de autoficcionalização das imagens, por parte dos personagens.

O resultado de *Pacific* é um misto de documentário, ficção e experimentação. Um filme que gera estranhamento e muita reflexão sobre a imagem contemporânea. Por seu caráter fluido, sem classificações e formas definidas,

participou do circuito de festivais de cinema, mas também foi exibido em Bienal<sup>12</sup> e em galerias de arte, um filme-dispositivo-instalativo que se desloca por diversos espaços e formas de fruição.

No filme *Doméstica* (2012), o diretor Gabriel Mascaro entrega para sete adolescentes de diferentes regiões do Brasil uma câmera digital portátil com o pedido de que, por uma semana, seja registrado o dia a dia de suas relações com suas empregadas domésticas, acompanhando suas rotinas, apresentando a relativa intimidade que a relação de trabalho doméstico faz surgir no decorrer dos anos, e suas impressões acerca daqueles “personagens”, criando assim o que seria um retrato afetivo de suas relações com esses empregados.

Posteriormente, esse material é enviado para a produção do filme, e, a partir do material bruto, o diretor observou os personagens e construiu um direcionamento crítico acerca dessa relação de trabalho tão popular no nosso país. O diretor Gabriel Mascaro não participa ativamente de nenhuma das filmagens, sua participação ativa diz respeito à idealização do dispositivo, bem como seu olhar crítico sobre o direcionamento na edição desse material.

Gabriel deixa claro, no filme, os múltiplos olhares, as variadas formas como cada “patrão” se relaciona com seu “empregado”, bem como um algo que permeia todos os casos expostos e que leva o espectador a refletir sobre as fragilidades e sutilezas dessas relações que geram nesses personagens uma enganosa sensação de intimidade e pertencimento junto a seus patrões.

É importante observar aqui, tanto no filme de Mascaro como no filme de Pedroso, a presença de um dispositivo que norteia os processos de criação. É importante ressaltar também que estes deslocamentos e a presença dos dispositivos nestas obras pernambucanas segue uma tendência geral do documentário produzido no decorrer dos anos 2000, como são exemplos os trabalhos de Sandra Kogut, Eder Santos, Lucas Bambozzi, Kiko Goiffman, Cao Guimarães, entre outros. Teóricos como Jean-Claude Bernardet (2005), Consuelo Lins (2007) e Cezar Migliorin (2008) associaram essa estratégia criativa ao conceito de *filme dispositivo*.

A escolha da estratégia do filme dispositivo nesses documentários desloca a noção de autoria do realizador, enfatizando um processo baseado no acaso enquanto potência criadora, as obras se tornam processos. O olhar da pesquisadora Consuelo Lins para os trabalhos de Cao Guimarães contextualiza bem essas ditas interligações e transbordamentos do cinema documentário relacionado com a arte contemporânea:

12. *Pacific* foi exibido na 29ª Bienal de São Paulo. Marcelo Pedroso foi um dos artistas-cineastas convidados. Nesta mesma Bienal estavam Pedro Costa, Chantal Akerman, Apichatpong Weerasethakul, Jean Luc Godard, com trabalhos que, igualmente a *Pacific*, transitam entre os campos das artes e do cinema. (ver catálogo em [www.bienal.org.br/publicacoes/7057](http://www.bienal.org.br/publicacoes/7057)).

Os filmes de Cao Guimarães expressam de forma exemplar um cruzamento e uma circulação cada vez mais intensos entre documentário e arte contemporânea, domínios até pouco tempo distantes e mesmo hostis entre si. Cineastas que trabalham prioritariamente no documentário criam instalações para serem expostas em museus e galerias ao mesmo tempo em que artistas expandem suas criações para o campo das imagens documentais. (Lins, 2007, p. 62).

Na linha desses cruzamentos, aponto também a produção pernambucana *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Karin Ainouz e Marcelo Gomes. O filme é produzido a partir de um processo de captura de imagens que decorre cerca de dez anos. Nesse período os diretores captaram, em diversos suportes audiovisuais (película, 16mm, VHS, mini DVD e outros formatos de vídeo), poderosas e delicadas imagens.

Não havia roteiro prévio, nem um direcionamento específico na captação das imagens. Filmavam o que os emocionavam. A princípio, trata-se de imagens que simbolizam o imaginário e a relação pessoal que cada um dos diretores tem com o sertão (ambos nordestinos, que deixaram suas regiões em algum momento de suas vidas).

No filme, o que se nota é um quebra-cabeça de imagens poéticas, com tom documental, interligadas a partir de um fio condutor que é a narração de um personagem que não aparece em cena em nenhum momento, contando suas impressões durante a viagem que faz pelo sertão.

A “narrativa” mostra a trajetória de José Renato, um geólogo, que é enviado para o interior do Nordeste a fim de realizar uma pesquisa de campo. No caminho percorrido, o personagem se vê em meio a devaneios que envolvem seus afetos e memórias. Sabemos de seus pensamentos e de sua história pregressa conforme ele os vai lembrando. O espectador é, assim, convidado a embarcar nessa jornada, contextualizada por imagens que nos dão um panorama bastante poético e realista do Nordeste brasileiro.

Durante seu processo de desenvolvimento, essas imagens foram montadas e remontadas, passando anos como obra em construção. Num primeiro momento, esse aglomerado de imagens originou uma obra que transitava entre o conceito de curta documentário e videoinstalação, intitulado *Sertão de acrílico azul piscina*. Essa obra fez parte do projeto Brasil 3 x 4 do Itaú Cultural.<sup>13</sup> Posteriormente, os diretores retomaram o material bruto e se dedicaram a montar essas imagens focando no projeto de longa-metragem.

13. Em 2004, *Sertão de Acrílico Azul Piscina* foi apresentado na 26ª Bienal de São Paulo. Os dois fizeram juntos ainda outra instalação: *Ah, Se Tudo Fosse Sempre Assim*, também em 2004.

*Viajo porque preciso, volto porque te amo* é um filme cujos limites entre documentário e ficção encontram-se borrados. Tem como ponto forte a construção poética, não só imagética, mas sonora. É, ao mesmo tempo, uma experimentação de linguagem e um filme homenagem ao sertão nordestino e a tudo aquilo que foi responsável pela construção do imaginário dos diretores.

A partir da observação de *Pacific*, *Doméstica* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, aponto a relação desses filmes com alguns conceitos da arte contemporânea. Como no uso do acaso como experimentação, a evidência do aspecto conceitual das obras, o descentramento do sujeito criador e a maior ênfase dada ao aspecto processual em si. Destaco também certa indeterminação dos limites classificatórios destas obras, que ora são projetadas em salas de cinema, ora são expostas em espaços de galerias e Bienais.

Sobre essa potência conceitual, relaciono essas obras ao termo arte conceitual cunhado pelo artista Henry Flynt, em texto escrito em 1961, em meio a sua vivência junto ao Grupo Fluxus. Nesse texto, o artista defende que os conceitos são a matéria da arte e por isso ela estaria vinculada à linguagem (Wood, 2002).

Na arte conceitual predomina a relevância da ideia, mais que a execução da obra em si. O fazer da obra, seu material e aspectos técnicos ficam em segundo plano. Além disso, obras conceituais não precisam necessariamente ser construídas pelas mãos do artista, ele pode muitas vezes terceirizar o trabalho físico a uma pessoa que tenha habilidade técnica. Na arte conceitual o que importa é a invenção da obra, o conceito, que é elaborado antes de sua materialização.

Enfatizo, nos filmes *Pacific* e *Doméstica*, seus dispositivos de proposição de obra, ou seja, as imagens não são realizadas pela intervenção de seus diretores, estes propõem o dispositivo e são surpreendidos pelo material bruto advindo de suas proposições. Surge dos diretores a ideia da proposição, o conceito que deve ser seguido.

Na arte conceitual o projeto passa a ser o elemento primordial, a ênfase da força criativa está na proposição, chegando a extremos de a obra não necessitar de uma concretização física. A arte deixa de ser primordialmente visual, passa a operar não com objetos ou formas, mas com ideias e conceitos, problematizando a própria arte e seus sistemas de legitimação.

A ligação entre arte conceitual e os filmes aqui observados se dá diante do fato de as imagens não serem produzidas por ação direta dos diretores, bem como pelo fato de não haver preocupações estéticas quanto a sua

forma (trata-se de imagens amadoras, feitas com câmeras caseiras). Além disso, observa-se que a fruição dessas obras se diferencia, uma vez que o foco não é necessariamente o filme finalizado, mas o potencial conceitual e filosófico que ele levanta.

Outro aspecto observado nesses filmes diz respeito à marcante evidência do processo. Faz-se necessário ressaltar que em todo e qualquer filme, assim como em toda e qualquer obra de arte, existe um processo. Levando-se em consideração todas as suas fases de produção (pré, produção e pós), o cinema é, por si, uma forma artística que se constitui processual. Todavia, quando falo aqui de “obra processual”, refiro-me especificamente àquela ligada aos princípios da arte conceitual.

No que diz respeito à arte processual, esta pode ser definida como aquelas obras ou momentos artísticos que deixam aspectos processuais em maior destaque ou proeminência. Esses aspectos são incorporados como um dos princípios direcionadores dos projetos em construção. Trata-se de obras que tomam, muitas vezes, o acaso por método (Salles, 2006).

As obras consideradas processuais são construídas a partir de especificidades, acasos e características determinadas que surgem a partir da manipulação da matéria-prima em questão. Algumas dessas características adquirem maior consistência que outras, são as linhas de força da obra que ganham sustentação. No ambiente de vagueza e incerteza o artista, ao longo do processo, passa a conhecer o que quer (Salles, 2006).

O que diferenciaria os filmes aqui apontados do processo comum a qualquer outro filme são exatamente as peculiaridades de seu processo de gênese e de obtenção e ressignificação do material bruto. No filme *Pacífic* existe uma enunciação clara da existência deste processo. O processo é anunciado para o espectador. Esta enunciação se dá em um letreiro inicial explicativo no início do filme. Uma espécie de prólogo para o que vem a seguir.

No decorrer do processo de desenvolvimento do filme, após assistir a todo material bruto adquirido através dos passageiros, o diretor foi moldando as imagens. Processo semelhante ocorre em *Domésticas*, o olhar da câmera não é do diretor, mas dos jovens que aceitaram gravar suas empregadas domésticas. É a partir desses olhares que Mascaro observa e sugere uma montagem que dramatiza essas imagens, problematizando essas relações sociais e suas sutilezas políticas. O processo, no caso de *Pacífic* e *Doméstica*, se torna um elemento constitutivo

da obra e é evidenciado, ao contrário do que ocorre costumeiramente no cinema mais tradicional, que preza pelo apagamento do processo.

Já no filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, também se mostra latente esse aspecto processual, porém de forma mais subjetiva. No filme nada é dito sobre o processo, essas informações foram disponibilizadas em entrevistas, debates em festivais de cinema, textos de exposições, informações essas que nem sempre são acessadas pelos espectadores. Todavia, é claramente visível neste filme a presença do acaso no processo criativo, assim como o protagonismo de uma visão poética transformadora, atravessada pelas trocas dos diretores com os lugares visitados, com a cultura vivenciada, com os sujeitos, com o tempo próprio do sertão.

Para montar o filme, foram utilizadas imagens captadas no decorrer de dez anos, nas mais diversas situações e nos mais diversos formatos. Essas imagens foram a princípio captadas e arquivadas. Quando os diretores decidiram por editar tais imagens, essas foram retomadas e revividas. Mesmo que essas imagens tenham sido geradas pelos próprios realizadores, o distanciamento histórico e a generalidade dessas imagens de certa forma as tornam imagens de arquivo.

Partindo desse denso arquivo de imagens afetivas, os realizadores buscaram construir uma obra que unisse a poesia presente tanto nas imagens como em seus imaginários particulares. A escolha foi pela narração *off* de um personagem sem rosto, um recurso em que o espectador iria se identificar mais com a experiência sensorial do que com o personagem em si. O mais relevante neste filme é talvez o acaso, presente como elemento participante do processo e indispensável para costurar todo esse tecido de vivências e memórias que os diretores carregam. A montagem do filme tenta apresentar sutilmente todas as referências e ligações que foram traçadas pelos realizadores no decorrer desses anos de convivência com o sertão.

Nos filmes observados neste trabalho nota-se que as imagens não são usadas como mero registro de situações ou cenas pré-concebidas, mas como processos que impulsionam diferentes formas de representação do mundo, questionando inclusive a posição do realizador como produtor exclusivo de sentido. Assim, ocorre nesses filmes observados um certo descentramento do sujeito criador. Algo inerente aos processos de criação, segundo afirma Cecília Almeida Salles: “não faz mais sentido localizar a criatividade no sujeito, que é, na realidade, constituído e situado. Constituído por seus engajamentos, dificuldades, conflitos, e é situado, espacialmente, temporalmente, historicamente” (2006, p. 151).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio do recorte de filmes apresentados neste texto, na tentativa de traçar um panorama dos transbordamentos do cinema pernambucano, busquei apontar peculiaridades estéticas e contextuais relacionadas a diferentes momentos históricos e culturais desta produção que foge à forma cinema hegemônica.

Evidenciando os processos artísticos, as recorrências estéticas, as redes de criação que se estabeleceram no estado, olhei para este outro lado do cinema pernambucano, na tentativa de compreender algumas dinâmicas e expressões.

Observei que as influências de movimentos artísticos mundiais e nacionais foram muito presentes nesta produção, impulsionando os artistas do estado a produzirem às margens de uma rede maior, mas criando suas próprias redes e evidenciando em suas poéticas especificidades culturais e pessoais.

Outro aspecto que se evidencia diz respeito às evoluções tecnológicas dos aparatos cinematográficos e ao acesso dos artistas a essas tecnologias. Esses acessos interferem diretamente nas dinâmicas de produção e exibição dessas obras. Também observei como os espaços ocupados por essas obras se modificam e se adaptam significativamente nos diferentes momentos históricos e culturais.

Na relação direta entre cinema e arte contemporânea, para além das quebras formais, para além do apagamento das fronteiras dos campos artísticos e cinematográficos, essa relação faz surgir elementos sensíveis que reconfiguram a estética cinematográfica do cinema produzido em Pernambuco. O espectador se vê diante de uma experiência em que suas reações e questionamentos diante das imagens constituem, por vezes, parte da proposição fílmica.

Diante do processo da pesquisa Outros Cinemas, posso dizer que um dos maiores ganhos foi observar o quão múltiplo, diverso e heterogêneo em linguagem e técnicas são esses transbordamentos do cinema pernambucano. Assim como evidenciar a potência dessa produção, fluida, energética, atravessada em sua rica história por um elã transgressivo, por redes afetivas, por uma inventividade ao mesmo tempo sofisticada e marcada pelo imprevisto e pelo acaso.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELLOUR, Raymond. *Entre imagens*. Campinas. São Paulo: Papirus, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. "O documentário de busca: 33 e Passaporte Húngaro". In. MOURAO, Dora; LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BOUQUET, Stéphane. "De maneira que todo comunica". In. BAECQUE, Antoine de (org.). *Teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- CANONGIA, Ligia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_, Philippe. *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.
- FIGUEROA, Alexandre. *Cinema Superoitista: Uma Nova Estética para o Audiovisual Pernambucano*. Recife: Editora Universitária, 2021.
- LINS, Consuelo. *O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.
- MACIEL, Kátia (org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- MAIA JR. Ricardo César Campos. O discurso audiovisual outsider em Resgate Cultural. *Devires*, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, jul.-dez. 2011, p. 70-93. Disponível em: <https://x.gd/76BTK>. Acesso em: 10 de outubro de 2024.
- MIGLIORIN, Cezar Avila. *Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo*. Tese de Doutorado em Comunicação, UFRJ, CFCH/ECO, 2008.
- \_\_\_\_\_, Cezar Avila. "O dispositivo como estratégia Narrativa". *Revista acadêmica de cinema Digitagrama*, n. 3, 2005. Disponível em: <https://x.gd/xxUZR>. Acesso em: 15 de outubro de 2020.
- PARENTE, André. "A forma cinema: variações e rupturas". In. MACIEL, Katia (org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.
- SALLES, Cecília Almeida. *Redes de criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.
- WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. New York: A Dutton Paperback, 1970.