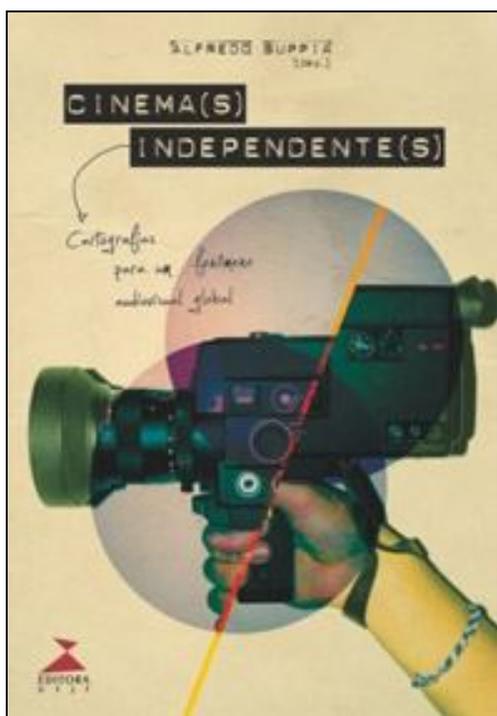


Sobre Suppia, Alfredo (org). *Cinema(s) independente(s): cartografias para um fenômeno audiovisual global*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013, 308 pp., ISBN 978-85-7672-165-9

por Thiago S. Venanzoni*



Abordar o tema *cinema independente* em uma escala mundial de cadeia produtiva é, sempre, adentrar em terrenos pouco convidativos que incluem debate sobre gêneros e catalogações fílmicas –até certo ponto, comuns aos estudos de cinema–. Há, por exemplo, uma premissa, já abordada em sobejo em nosso meio teórico de pesquisa, de que o cinema independente só existe nos EUA, onde há uma contraposição clara entre o *mainstream*, ou seja, filmes da indústria, e o *indie*, filmes de baixo orçamento. Essa ideia persiste em

teóricos como Roberta Pearson e Philip Simpson, autores de um dicionário crítico sobre a teoria fílmica, e ainda ganha lastro nos estudos de cinema.

O livro *Cinema(s) independente(s): cartografias para um fenômeno audiovisual global*, organizado por Alfredo Suppia, busca uma outra compreensão, com uma dialogia possível aos conceitos estabelecidos, e lança uma cartografia, ou uma trajetória, desse fenômeno em todo mundo. A ideia que tangencia todos os artigos aqui apresentados é a de uma contraposição estética, narrativa, discursiva ao que é abordado em filmes de grande escala, altas bilheterias, como as comédias brasileiras neste momento da produção nacional. Uma das hipóteses recai, justamente, em relação à força da Globo Filmes e em como há

um circuito “independente” à parte da maior produtora do país. Ao se colocar nesse limite estético, como realiza o livro em debate, é possível contrapor não apenas as produções cinematográficas, mas produções audiovisuais de forma mais ampla. Ou, como o proposto cinema independente brasileiro se aloca em oposição à produção de telenovelas no país, por exemplo.

A hipótese, portanto, se estrutura em três eixos que dialogam entre si. O primeiro eixo debate o cinema independente nos EUA, já definido em premissa como algo fluente, aceito. A partir da apreciação desse cenário estabelecido no campo teórico, a narrativa do livro se encaminha ao Brasil e suas possibilidades na independência criativa. No terceiro e último eixo, os artigos abordam as extremidades da criação cinematográfica, revelando uma fotografia dos cinemas de regiões pouco conhecidas em sua produção, como o dos Balcãs. Aqui temos, portanto, a cartografia de um fenômeno, dito de outro lugar fenomenológico.

O primeiro artigo, “Panorama do cinema independente americano”, de autoria do próprio organizador, Alfredo Suppia, visa traçar um panorama norte-americano do cinema independente, talvez na tentativa de elencá-lo como um estado larvar desse paradigma na produção e nos estudos do audiovisual. Só podemos supor, afinal, já que essa hipótese não se mostra explicitamente em sua apresentação. Suppia tenta esboçar a independência como uma característica do próprio cinema dos Estados Unidos, que teve sua virada criativa nos experimentos de Maya Deren e Kenneth Anger, nos anos 1940, e no grupo de realizadores conhecidos como “New American Cinema”, ocupado por nomes como Jonas Mekas e John Cassavetes, nas décadas de 1950 e 1960. O devir dessa liberdade criativa, mostra o autor, dará início a uma fileira de cineastas que usarão dos espaços criados por essa dialética negativa, iniciada em meados do século XX, atribuindo ao próprio cinema norte-americano um engendramento dessa dinâmica.

Um desses cineastas, certamente, é David Lynch, objeto do segundo artigo, assinado por Rogério Ferraraz, “Meditações sobre o cinema limítrofe de David Lynch”. Ferraraz relaciona o cineasta não apenas dentro dessa premissa externa do cinema de autor, do segundo grau da realização, mas num laço profundo entre Lynch e o sujeito para psicanálise. E apresenta isso a partir de conceitos como *unheimlich* em Freud –ou, aquilo que é estranho, sinistro–, e elementos como o discurso onírico e o surrealismo, caros à psicologia e à psicanálise. Dessa forma, o autor apresenta um duplo traço característico à liberdade do independente: a de ultrapassar os canônicos e os gêneros –isso já um reducionismo da linguagem–, e a de investigar um processo criativo do realizador, uma ontologia nesse processo.

O terceiro artigo desse primeiro eixo apresenta um outro momento de criação do cinema independente dos Estados Unidos, o *sexploitation*, intitulado “Ascensão e queda do *sexploitation*: como um bando de aventureiros independentes tornou o sexo um negócio rentável nas telas norte-americanas”, de Lúcio Reis. O texto apresenta uma genealogia do termo e de seus realizadores, iniciado na década de 1920 com filmes que apresentavam temas segregados na indústria cinematográfica e ficaram conhecidos como *exploitation*. Nas décadas seguintes, o sexo e a nudez em cena ganham protagonismo nessas produções, dando origem à terminologia mais conhecida. Lúcio Reis mostra como, ao longo dos anos, o gênero apresentou mudanças a partir de interdições, alocando-se em outro espaço e tendo um relativo sucesso, até seu declínio.

Outro representante desse cinema independente delineado nessa cartografia é George Romero, objeto do artigo de Lúcio Reis Filho “George Romero: muito além do padrinho de todos os zumbis”. Cineasta do horror, Romero tem o seu rótulo desmistificado nesse texto, ampliando a percepção sobre o seu cinema, na construção de uma cronologia lógica de sua produção.

A partir do sexto artigo, o segundo eixo se apresenta e o cinema independente brasileiro aparece como o grande tema em defesa da tese primária deste livro. Como primeiro representante desse caminho aqui no Brasil apresenta-se o artigo sobre Moacyr Fenelon, escrito por Luís Alberto Rocha Mello: “Moacyr Fenelon e o cinema independente”. Ele debate o contato do cineasta com uma produção mais independente. Vindo da parte técnica do cinema, Moacyr foi inventivo ao sincronizar, nas décadas de 1920 e 1930, a imagem projetada na tela com trilhas sonoras executadas em alto-falantes na sala. Mais tarde, o cineasta ajudou na construção da ideia de produção da Atlântida, que tinha alguma pretensão no país. O artigo caminha na crise da indústria incipiente brasileira e como Moacyr Fenelon se desprende desses estúdios e busca alocar o cinema brasileiro em uma independência de produção.

O segundo e o terceiro artigo desse eixo sobre o cinema no Brasil debatem experiências e prognósticos ao dito cinema independente brasileiro. Em “Cinema brasileiro e produção de baixo orçamento: experiências e reflexões”, de Alessandra Brum e Sérgio Puccini, há um debate de institucionalização do cinema independente após a retomada. Esse processo é contemplado por dois momentos, segundo relatam os autores: em 1999, pesquisadores-docentes dos cursos de cinema e audiovisual promoveram uma mesa de debate ocorrida no III Encontro Anual da SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. A ideia que sustentava todos os embates girava em torno de uma proposta inicial: o cinema brasileiro pós-retomada não se sustenta sem os filmes de baixo orçamento.

O segundo momento vem um ano depois, quando o Ministério da Cultura cria o edital de apoio a filmes de baixo orçamento, que tinha como condicionante apoiar obras cinematográficas que buscassem inovações em níveis estéticos. Até 2010, foram contemplados 66 projetos que resultaram em diversos filmes premiados. O artigo debate, dentro desse universo, o filme *Invasor*, de 2001, terceiro longa-metragem de Beto Brant, contemplado pelo edital. Ao longo

desse estudo de caso, não só itens estéticos entram no contexto, mas práticas de produção e um debate sobre o papel da internet, que ajudam a pensar a independência do cinema brasileiro.

O terceiro artigo do eixo debate o porvir desse cenário criado no texto de Alessandra Brum e Sérgio Puccini. Intitulado “Novas tendências no cinema contemporâneo brasileiro e o Coletivo Alumbramento”, foi escrito por Marcelo Ikeda. Se o outro artigo parou em 2010, esse se inicia em tal ano, descrevendo uma certa pujança criativa e renovadora do cinema brasileiro. Ainda, o autor faz uma reconstrução histórica que deu bases para esse momento contemporâneo, como o avanço tecnológico, a facilidade no acesso a equipamentos de melhor qualidade, a não-dependência de financiamentos de outras naturezas e a divulgação por meio de plataformas online, como YouTube e Vimeo. Um exemplo trazido pelo artigo é o do Coletivo Alumbramento, que apresenta certo olhar ao cinema cearense, a realizadores que atuam em conjunto, nisso justificado o conceito de coletivo. O artigo percorre todo o contexto de criação e desenvolvimento do Alumbramento e traça um paralelo a isso na descrição crítica do primeiro longa-metragem da produtora homônima, o filme *Praia do Futuro*, de 2008. O longa experimental traz 15 episódios e 18 realizadores, como uma apresentação a esse método de produção e criação de um percurso independente brasileiro. O artigo ainda debate o amadurecimento deste modelo com o filme *Estrada para Ythaca* (2010), outro filme colaborativo do coletivo.

No quarto artigo desse terceiro eixo, o debate recai sobre algo bastante frequente nesses embates sobre independência em nosso país: a comparação entre a realização cinematográfica independente e a televisão brasileira, meio hegemônico de produção audiovisual. Escrito por Karla Holanda, intitulado “A produção independente e a televisão brasileira”, o artigo inicia a discussão sobre a regulamentação da televisão no Brasil, comparando o nosso modelo ao de outras partes do mundo, como Inglaterra, França e a recente lei aprovada

na Argentina. Em um segundo momento, o artigo apresenta alguns exemplos externos à regulamentação que demonstram uma potência em nosso país, sobretudo nos documentários. Mostra certo cenário construído no final da década de 1960 com a Caravana Farkas e a compilação intitulada *Brasil Verdade* que levou Farkas à tevê francesa. O sucesso abriu espaços na tevê brasileira, com documentários produzidos pela TV Cultura e o Globo Repórter com Eduardo Coutinho, Gregório Bacic e outros cineastas do Cinema Novo.

Finalizando esse eixo e abrindo o caminho para o último momento do livro, o artigo de Rosa E. Rocha fixará um olhar sobre o cinema do estado do Piauí, esse já independente dos outros estados, de alguma forma. É a mesma lógica estruturada nos artigos sobre os cinemas dos Balcãs que virão a seguir. A autora faz um histórico, emergido no final da década de 1960, e mostra o cinema do Estado como um capital simbólico na década de 1970: com a contracultura sendo representada no cinema e uma independência frente a outras produções audiovisuais. O exemplo principal apresentado é o filme *Terror da Vermelha*, de 1972, dirigido por Torquato Neto. O curta-metragem apresenta uma narrativa inovadora, um mundo caótico, e debate a falta da Razão. O artigo também refunda a importância dos cineclubes na região, na exibição e debate dos filmes do Piauí.

No quarto e último eixo, o cinema independente ganha esse caráter principal de cartografia, debatendo outros cinemas, outros hábitos cognitivos de apreciação da imagem e da produção. No primeiro artigo, de Bruce Williams, o assunto é Kujtim Çashku, um pioneiro no cinema albanês. Intitulado “Kujtim Çashku e a emergência do cinema independente albanês”, o texto apresenta a criação desse cenário frente a dificuldades políticas. Por isso, o artigo sempre apresenta um conflito entre o cinema e as escolhas do país, e aí reside a sua independência, que abriu novos caminhos à produção da Albânia, como discute o artigo.

O segundo, “Želimir Žilnik e o cinema independente do Leste Europeu”, escrito por Ewa Mazierska, debate o cineasta iugoslavo e, igualmente, seu contexto político, sempre colocando em crise essas duas instâncias culturais. O artigo, em primeiro momento, traça o caráter de independência e esse debate no cinema mundial, chamando a atenção por sempre vir de bibliografias norte-americanas. Após, apresenta-nos o cineasta em questão e seu desenvolvimento, a censura de seus filmes e sua mudança para Alemanha em plena ascensão do neoliberalismo, o que o caracteriza com um trabalho bastante diverso, conclui o artigo, pelos diferentes países e regimes políticos e econômicos que presenciou e experimentou.

No último texto do livro, a Iugoslávia ganha destaque mais uma vez, talvez por sempre proclamar um caráter independente: como assumir uma autogestão frente à URSS. “Contexto e política estética da Black Wave do cinema iugoslavo”, de Gal Kirn, debate a arte e seu papel dentro da matéria e memória do país. O artigo percorre o caminho da estética e política e a genealogia do termo Black Wave, movimento do cinema iugoslavo, apresentando a sua importância, ainda hoje, no cinema independente e no país.

A partir dessa cartografia, como sugere o título do livro, o pensamento sobre a produção independente ganha fôlego e permite novas brechas paradigmáticas aos futuros estudos, e uma mudança na percepção estética a essas obras à margem e de quais margens são ditas.

* Thiago S. Venanzoni é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo), na linha de Cultura Audiovisual e Comunicação. Possui graduação em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/Bauru). Membro do MidiAto – Grupo de Estudos de Linguagem e Prática Midiática e do grupo de pesquisa Crítica de Mídias e Práticas Culturais. Atua na área de Comunicação, com ênfase nos seguintes temas: discurso, linguagem, mídia, cultura, Real, estética, fenomenologia e percepção.
E-mail: thiago.venanzoni@gmail.com