

UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES E TECNOLOGIAS
DEPARTAMENTO DE CINEMA E ARTES DOS MEDIA

Sofia Lemos do Egito

SURTO & DESLUMBRAMENTO: UM ESTUDO DE CASO

Orientador: Professor Doutor Edmundo Cordeiro

Recife / Lisboa, 2018

Sofia Lemos do Egito

SURTO & DESLUMBRAMENTO: UM ESTUDO DE CASO

Dissertação defendida em provas públicas na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias em 19/09/2018, perante o júri, nomeado pelo Despacho de Nomeação n.o: 275/2018, de 27 de agosto de 2018, com a seguinte composição:

Presidente – Prof. Doutor Manuel José Carvalho Almeida Damásio

Arguente – Prof. Doutor José António Domingues

Orientador – Prof. Doutor Edmundo José Neves Cordeiro

Vogal – Prof. Doutor Luís Cláudio dos Santos Ribeiro

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Escola de Comunicação, Arquitectura, Artes e Tecnologias da Informação

Departamento de Cinema e Artes dos Media

Lisboa
2018

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador, Professor Doutor Edmundo Cordeiro, por toda a paciência, empenho e sentido prático com que me orientou neste trabalho.

Agradeço também ao Professor Gonçalo Galvão Teles, por ser capaz de inspirar-nos profundamente através do seu amor imensurável pelo cinema. Aos funcionários do Departamento de Cinema e Artes dos Media, em especial à Inês Santa, por ter me ajudado com dedicação em cada procedimento de minha vida acadêmica.

Quero agradecer à minha família e amigos pelo apoio incondicional que me deram, especialmente à minha mãe, Iramaia, ao meu pai, Everton, e ao meu marido, João, que me auxiliaram como puderam desde a inscrição no curso até o último ponto final.

Por último, agradeço aos integrantes do Surto & Deslumbramento, pela disponibilidade em sanar dúvidas e por compartilharem comigo o rico material da trajetória cinematográfica do coletivo, com ênfase em Chico, pela prontidão em repassar os arquivos de vídeo, e Rodrigo, pelas revisões incansáveis ao longo da elaboração deste trabalho.

RESUMO

O cinema pernambucano, realizado na região nordeste do Brasil, nas suas mais diversas vertentes, tornou-se uma das referências da produção latino-americana no mundo, unindo criatividade e experimentalismo em iniciativas marcadas pelo baixo orçamento. Dentro desse contexto, surgiu em 2012 o coletivo Surto & Deslumbramento, formado por André Antônio, Chico Lacerda, Fábio Ramalho e Rodrigo Almeida, uma proposta que desbravou de maneira bem-humorada caminhos pouco explorados ou subestimados pelos realizadores locais anteriores, a saber: o universo *queer*, o diálogo com a cultura de massa, a representatividade LGBTQI, a autorreferencialidade, a defesa da artificialidade, a quebra entre alta e baixa cultura, a discussão política através do sarcasmo, do humor e da irreverência. Partindo de um olhar reflexivo e panorâmico sobre a história recente da cinematografia pernambucana, o presente trabalho se firma como um estudo de caso que analisa as obras e a trajetória do coletivo, desde alguns projetos originários até os mais recentes lançamentos, culminando em um vídeo que passeia por sua cronologia, pinçando os elementos mais transformadores. De alguma forma, o Surto & Deslumbramento está implicado numa mudança na cadeia cinematográfica do estado, isto é, na incorporação de novos sujeitos, novas perspectivas e uma maior diversidade de olhares.

Palavras-Chave: 1. Surto & Deslumbramento; 2. Cinema Pernambucano; 3. Estética *Queer*

ABSTRACT

The cinema made in Pernambuco, in the northeastern region of Brazil, in its most diverse aspects, has become one of the references of Latin American production in the world, uniting creativity and experimentalism while handling a low budget. Within this context, the Surto & Deslumbramento collective arises, formed by André Antônio, Chico Lacerda, Fábio Ramalho and Rodrigo Almeida. They add humor to ideas that were little explored or even underestimated by previous local directors, namely: the queer universe, the connection with mass culture, the LGBTQI representativeness, the self-referentiality, the defense of artificiality, the break between high and low culture, political discussion through sarcasm, humor and irreverence. Starting from a reflective and panoramic look at the recent history of Pernambuco's cinematography, the present project is a case study that analyzes the works and the trajectory of the collective, from some originating projects to the most recent releases, culminating in an video that goes through the chronology of the collective pinching its most transforming elements. Somehow, Surto & Deslumbramento is implicated in a change in Pernambuco's film network, that is, in the incorporation of new subjects, new perspectives and a greater diversity of looks.

Keywords: 1. Surto & Deslumbramento; 2. Pernambuco's cinema; 3. Queer aesthetic

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO.....	6
1.1. COLETIVO <i>QUEER</i> PERNAMBUCANO: SURTO & DESLUMBRAMENTO.....	9
1.2. METODOLOGIA E PROPOSTA HISTÓRICO-PRÁTICA.....	13
2. PANORAMA DO CINEMA PERNAMBUCANO CONTEMPORÂNEO.....	16
2.1 <i>BAILE PERFUMADO, MANGUEBEAT, ÁRIDO MOVIE</i>	16
2.2. O CONTEXTO DA RETOMADA.....	19
2.3. PRODUTORAS PERNAMBUCANAS E SUAS PRINCIPAIS OBRAS.....	23
2.4. O CINEMA OCUPA A CIDADE, A CIDADE OCUPA O CINEMA.....	27
3. COLETIVO SURTO & DESLUMBRAMENTO.....	30
3.1 O DÂNDI, O KITSCH E O ROMPIMENTO ENTRE ALTA E BAIXA CULTURA.....	33
3.2 APROXIMAÇÕES ESTÉTICAS COM OUTROS ARTISTAS PERNAMBUCANOS...	40
3.3 POLÍTICA COM IRREVERÊNCIA.....	45
3.4 MELANCOLIA, MEMÓRIA E FUTURO NOSTÁLGICO.....	52
4. CONCLUSÃO.....	62
5. BIBLIOGRAFIA.....	66

1. INTRODUÇÃO

Ao longo dos últimos vinte anos, o cinema produzido no estado de Pernambuco, no Nordeste do Brasil, na periferia do “terceiro mundo”, deixou de ser uma iniciativa quase inexistente para ocupar uma posição de destaque na produção autoral independente do país. Não apenas pela quantidade de filmes, eventos e cineastas que despontaram nesse período, mas especialmente pela inventividade das realizações: por um lado, elas se tornaram uma referência, um paradigma na produção de baixo e baixíssimo orçamento com resultados criativos inegáveis; por outro, reforçaram um forte estilo local, marcado pelo experimentalismo, pela diversidade cultural e pelo firme direcionamento político-social. Autora da dissertação de mestrado *O novo ciclo do cinema em Pernambuco: a questão do estilo* (2009) e da tese de doutorado *A brodagem no cinema pernambucano* (2014), a pesquisadora Amanda Mansur Nogueira aponta a existência de um grupo cultural no estado, cuja formação foi autodidata, constituído de profissionais multifacetados, que estavam partilhando de “uma estrutura de sentimento do fazer cinema à margem, colhendo experiências e práticas comuns diante da própria condição/limitação técnica e histórica” (NOGUEIRA, 2009, p. 119). Mesmo que o subdesenvolvimento se mostrasse como um imperativo categórico na região, uma chave de leitura do chamado “Terceiro Cinema”, os cineastas batalhavam no sentido de esculpir um estilo próprio, aliando qualidade estética com densidade sociopolítica. Abriu-se, assim, o caminho para diálogos com muitas referências vindas de outros lugares do mundo, ao mesmo tempo, uma necessidade de fraturar as lacunas nacionais de um cenário mercadológico fechado e completamente conservador.

A constante necessidade de encontrar saídas baratas para superar os entraves de uma produção cinematográfica amadureceu uma geração inteira tanto em termos de gestão cultural, como em termos artísticos. Se em 1996/1997, o estado lançou apenas um único longa-metragem, *O Baile Perfumado*, de Paulo Caldas e Lírío Ferreira, se naquela época existia apenas um único festival de cinema na capital pernambucana, o Cine-PE; estima-se que atualmente aconteçam mais de trinta festivais e/ou mostras na região, muitas das quais no interior, e no biênio 2018/2019 serão lançados cerca de 50 novos títulos. Tal profusão se tornou possível graças a uma série de motivações, da ascensão da tecnologia digital ao fortalecimento das políticas públicas de cultura, do agrupamento autônomo coletivo ao crescente contato com obras de todo o mundo, gerando uma gradual profissionalização do

circuito cinematográfico local em diversos âmbitos. Podemos dizer que o cinema pernambucano da retomada (1996 – atual) passou de um primeiro estágio em que todos os envolvidos nas realizações estavam Tateando, “aprendendo fazendo”, para um segundo momento, após dez anos, em que efetivamente já haviam excelentes técnicos e artistas formados pela própria experiência, repassando seus conhecimentos e resultando num efeito em cadeia.

O entusiasmo em resgatar a potência produtiva de ciclos cinematográficos anteriores do estado, muitas vezes lembrados com certa nostalgia, como o Movimento Super 8 na década de 1970 ou o Ciclo do Recife na década de 1920¹, estimulou reciprocamente a existência e crescimento de “espaços de formação”, tais como salas de exibição, cineclubes, festivais, cursos universitários, debates, mesas de diálogo, oficinas. Em pouco tempo, a produção emergente foi assimilada pelos mais renomados festivais brasileiros e do mundo, angariando visibilidade e premiações diversas. Nacionalmente, foram algumas dezenas de prêmios para curtas e longas nos Festivais de Paulínia, Brasília, Tiradentes, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Gramado e vários outros. Internacionalmente, o caminho foi aberto pelo longa *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna, selecionado para o Festival de Veneza; em seguida, *Amarelo Manga* (2002), de Cláudio Assis foi exibido no Festival de Berlim e o curta *Vinil Verde* (2005), de Kleber Mendonça Filho, participou da *Quinzena dos Realizadores* enquanto o longa *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes, competiu na mostra *Un Certain Regard*, ambos no Festival de Cannes. Depois disso, o curta *Muro* (2008), de Tião, recebeu o prêmio de melhor filme na *Quinzena* e *O Som ao Redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho, estreou no Festival de Roterdã, onde recebeu o prêmio da crítica, foi o escolhido pelo Ministério da Cultura para representar o Brasil no Oscar e se destacou em importantes listas de melhores do ano (como no jornal *The New York Times*).

¹ Como é possível apreender nos escritos dos pesquisadores Paulo Cunha (2006; 2010; 2014) e Alexandre Figueirôa (1994; 2000), o cinema pernambucano até a década de 1990 se desenvolveu através de ciclos pontuais que surgiam, duravam alguns anos bastante produtivos, viviam seu apogeu e desapareciam. Foi assim com o chamado *Ciclo do Recife* (1923 a 1931), responsável pela produção de treze longas-metragens de ficção, além de algumas dezenas de curtas naturais, cujo maior sucesso foi *A Filha do Advogado* (1926), de Jota Soares. O ciclo foi interrompido por uma série de problemas econômicos enfrentados, mas especialmente pela incapacidade do cinema local de se adequar às demandas trazidas pelo cinema sonoro. O segundo ciclo só viria se desenvolver quarenta anos depois graças a bitola *Super 8*, que facilitou o acesso cinematográfico aos jovens artistas da região, que passaram de registros banais do cotidiano para realizar centenas de obras filosóficas e experimentais de curta-metragem, com destaque para *Viva o Outro Mundo* (1972), de Kátia Mesel, *O Palhaço Degolado* (1977), de Jomard Muniz de Britto e *Funeral para uma Década de Brancas Nuvens* (1979), de Geneton Moraes Neto. Com a ascensão do vídeo na década de 1980, o movimento se desarticulou até deixar de existir. Entre esses espaços de tempo, produções pontuais foram desenvolvidas, algumas de caráter etnográfico, financiadas por institutos de pesquisa, como a Fundação Joaquim Nabuco, outras contaram com a presença de cineastas de fora, como *O Canto do Mar* (1952), de Alberto Cavalcanti.

Desde então, Pernambuco entrou em definitivo no mapa cinematográfico do mundo, inclusive abrindo portas para coproduções internacionais e para receber também produções voltadas para o mercado televisivo. Vale destacar que, só nos últimos anos, *Boi Neon* (2015), de Gabriel Mascaro, levou 35 mil espectadores aos cinemas nacionais e encantou a crítica internacional ao participar de mais de 80 festivais, recebendo vinte e cinco premiações, dentre as quais o Prêmio Especial do Júri da *Mostra Orrizonti*, no Festival de Veneza. *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho, por sua vez, se tornou um dos maiores sucessos da produção brasileira dos últimos tempos, inegavelmente o filme mais repercutido da recente safra pernambucana. O longa-metragem estreou na badalada mostra principal do Festival de Cannes, onde a equipe técnica e elenco protestaram contra o recente impeachment da então presidente Dilma Rousseff (figura 1). O longa colecionou prêmios por onde passou, especialmente para a protagonista Sônia Braga, além de contar com um público de 360 mil espectadores no Brasil e estreias comerciais com relativo sucesso em diversos países europeus. O caso mais recente é de *Azougue Nazaré* (2018), filme de estreia de Tiago Melo, que foi eleito o melhor filme da mostra *Bright Future*, do Festival de Roterdã, composta por uma seleção de descobertas para o futuro, com ênfase em talentos emergentes com temáticas originais e estilos individuais.



Figura 1 – Equipe do filme 'Aquarius' protesta no Festival de Cannes em 2016 (Valery Hache/AFP)

1.1 COLETIVO *QUEER* PERNAMBUCANO: SURTO & DESLUMBRAMENTO

É dentro desse contexto cultural efervescente que, no final de 2012, surgiu o coletivo *queer* de produção audiovisual **Surto & Deslumbramento** (www.deslumbramento.com), composto pelos cineastas abertamente gays e doutores em comunicação André Antônio, Chico Lacerda, Fábio Ramalho e Rodrigo Almeida. De lá para cá, o coletivo produziu 12 curtas- metragens (todos completamente independentes) e o longa *A seita* (2015), de André Antônio, que contou com financiamento do Fundo de Apoio à Cultura do Estado de Pernambuco, o Funcultura. Suas produções circularam e foram premiadas em diferentes festivais nacionais e internacionais, reverberando em debates e até na reflexão acadêmica em algumas universidades pelo mundo. Podemos dizer que o coletivo se constituiu como um porto para desbravar de maneira bem-humorada novos horizontes estéticos e políticos dos apresentados pelo cinema pernambucano, um cinema que, mesmo bastante aclamado, refletia nas narrativas e personagens, o imaginário de homens brancos heterossexuais de classe média. Assim, a iniciativa surgiu como um contraponto para defender o seu espaço e seus desejos criativos, recuperando um humor ácido e a quebra de um padrão de qualidade com vistas em Hollywood, a partir de uma proposta *queer*, palavra que vem do inglês e que originalmente era usada em tom pejorativo aos gays associando-os ao que era *estranho*. No entanto, como é de praxe dentro da comunidade LGBTQI, basta ver as expressões brasileiras *viado* ou *bicha*, a palavra *queer* logo deixou de ser uma expressão negativa para ser socialmente positivada. A ideia de *Queer* no cinema ganhou força no final dos anos 1980, início dos anos 1990, com a ascensão de cineastas que exploravam a sexualidade, o corpo e o erotismo em seus filmes, tais como Todd Haynes, Bruce LaBruce e Gus Van Sant.

Seguindo essa tendência, o coletivo Surto & Deslumbramento segue a importante luta pela defesa da representatividade dos corpos e identidades sexuais dissonantes para, então, extrapolar essa dimensão do conteúdo pela forma, dialogando com a paródia e o pastiche, adentrando categorias cinematográficas e narrativas que sejam elas mesmas *queer*, isto é, debochadas, originais, mescladas, diferentes, excessivas, artificiais, coloridas e estranhas. Há uma necessidade de se distanciar e ao mesmo tempo ironizar uma produção e fruição cinematográfica baseada no olhar do homem branco heterossexual, bastante problematizada por várias vertentes do feminismo, mas também não se alinhar com os LGBTs que se deixam assimilar pelos padrões normativos ou pelo consumo em troca de uma suposta ideia de igualdade, cidadania e aceitação. O coletivo se firma como uma busca pelo direito à diferença

e pela confluência de alteridades como espaço de imanência. Segundo o integrante/cineasta/pesquisador André Antônio, dentro dessa visão, o *queer* caminha ao lado dos que

por um lado, incomodam tudo que é “padrão”, mas ao mesmo tempo, por outro, também incomodam as lutas esperançosas dos LGBTs que afirmam que “somos todos iguais”. A palavra *queer* ainda parece aglutinar aqueles que, com um riso sarcástico, afirmam: *não somos iguais nem jamais seremos* (BARBOSA In ALMEIDA; MOURA, 2017, p. 103).

O coletivo se afasta de uma centralidade do cinema como referência única e hegemônica para a produção de seu próprio cinema, expandido uma noção de cultura visual híbrida, contaminada, heterogênea e heterodoxa, onde filmes se equalizam e se misturam a imagens e sons difundidos em outras mídias, como virais, GIFs e memes na internet, programas de entretenimento da televisão, novelas, reality shows, vídeos caseiros, videocliques de funk ou brega, vinhetas, etc. No entanto, para além desse interesse pela cultura de massa, é notável a presença de uma tradição do cinema underground, experimental, subversivo, de nomes como Andy Warhol, Stan Brakhage e Paul Morrissey, tanto pela forma como se conduz a produção sem praticamente qualquer financiamento, mas especialmente pelo uso nada convencional da linguagem cinematográfica, isto é, pelo uso de uma linguagem menos narrativa, mais provocativa, onde se conta menos uma história e busca-se atingir mais sensações e emoções, seja por meio da reflexão sobre a nudez, fetiche, memórias, ruínas; seja através de um tom ensaístico afiado e irônico; seja pela montagem não linear em que elementos de sentido são colocados em conflito, não em consonância; seja pelo hedonismo que parece guiar grande parte dos personagens (tais personagens, eles próprios, figuras de dissonância). No seu livro *Film as Subversive Art*, o autor Amos Vogel comenta que na tradição de um cinema que rompe com tabus de uma sociedade conservadora, da qual certamente o Surto & Deslumbramento faz parte e inscreve seu nome, a “permissividade sexual – certamente destrutiva dos costumes estabelecidos – tem sido um aspecto da ideologia da vanguarda desde sempre, e para este movimento é sempre tempo de estar em guerra contra a sociedade e seus valores” (VOGEL, 1974, p. 389).

Seguindo esse pressuposto, o Surto & Deslumbramento vem atuando em distintas frentes criativas: na produção de filmes, vinhetas, fotos e intervenções, em geral, abraçando elementos caros ao grupo, como eles próprios definem em seu site, “o artificialismo, o lúdico, a paródia, o deboche, a viadagem, a pinta, o pop e a cultura de massa”. Essa sensibilidade permeada de elementos pós-modernos os afasta de boa parte das características que davam a

tônica da produção cinematográfica nacional independente e contemporânea, marcada por um desejo de realismo e naturalismo, com forte apego ao debate social e político sério e denunciante. Uma linhagem que sobrevive desde antes de Glauber Rocha, da Estética da Fome e do Cinema Novo, encontrando novos totens para depositar seus velhos discursos salvacionistas sobre a miséria humana, reiterando a datada postura da burguesia esclarecida que assume a defesa e toma a voz das classes menos favorecidas. Os próprios termos que compõem o nome do coletivo surgiram como uma contraposição bem-humorada a projetos e produtoras que se pautavam por certo *modus corrente* de atuação política do qual os integrantes buscavam se distanciar; uma atuação cuja existência se alinhava a uma fórmula institucionalmente legitimada por décadas no Brasil. Além disso, a logomarca do grupo, um unicórnio de crina e cauda coloridas (figura 2), que lembra o unicórnio da *She-Ra*, famoso desenho animado da década de 1980, carregava consigo um “que” de “mau gosto”, além de ser uma figura mitológica que contemporaneamente representa o universo da frivolidade e da superficialidade, visto com maus olhos pelos politicamente mais engajados.



Figura 2 – Logomarcas que aparecem no início dos filmes do coletivo Surto & Deslumbramento (2014 - 2017)

O nome Surto ironizava a iniciativa pernambucana Vurto (<https://vurto.com.br>), dos documentaristas Marcelo Pedroso e Felipe Peres Calheiros, que produziram uma série de vídeos curtos refletindo didática e dramaticamente os “problemas” e os “absurdos” da cidade e da sociedade, uma inquietação de ambos a partir do contexto político e social sob uma perspectiva da macropolítica. Um caso emblemático é o vídeo *Engravatados* (2011) em que criticam o auxílio-paletó que os políticos brasileiros recebem, uma premissa ingênua típica de uma ação de esquerda engessada em velhas formas de pensar. Já Deslumbramento brincava com Alumbramento (www.alumbramento.com), produtora do Ceará, responsável pela realização de filmes como *Estrada para Ythaca* (2010), uma jornada de quatro jovens para

superar a morte prematura de um amigo, e *Os Monstros* (2011), um cansativo ensaio sobre a relação entre amizade e fracasso. Em *Ythaca*, há uma cena em que os rapazes (também diretores) encontram uma encruzilhada e dois caminhos possíveis: um, pela direita, que leva ao cinema comercial de aventura; o outro, pela esquerda, que conduz ao cinema do terceiro mundo. É fácil notar como para o coletivo Surto & Deslumbramento, tal encruzilhada não faz sentido algum, pois cria um falso antagonismo simplista entre o “alternativo bom” e o “*mainstream* mal”. Para o integrante Chico Lacerda, “os filmes da produtora Alumbramento nos incomodavam porque eram sempre sobre quatro amigos numa situação de realismo lacônico, uma coisa hétero sofrido e supostamente militante que não nos representava em nada. Então dissemos: vamos marcar a diferença” (In STEFFEN, 2016, p. 260). Com o tempo, a brincadeira perdeu sua força e sentido, mas os nomes permaneceram vivos.

Diferente de outras artes que podem ser exercitadas solitariamente, como a literatura e a pintura, o cinema carrega consigo o pressuposto de ser uma arte coletiva, feita por muitas pessoas juntas, ainda que existam exceções que só confirmam a regra. No cinema pernambucano, esse trabalho coletivo que atravessa as diversas fases de produção de um filme, da pré-produção à distribuição, vem sendo chamada carinhosamente de “brodagem”, uma apropriação local a partir da palavra inglesa *brother*. Isto é, um cinema produzido entre amigos, revelando-se uma estratégia eficiente para superar as dificuldades técnicas e financeiras numa realização que, pela falta de equipamentos e dinheiro, enfrenta obstáculos das mais distintas ordens. Irônico é que, como lembra Rodrigo Almeida, “brodagem também é o termo para se referir à categoria de vídeos pornôis homossexuais geralmente envolvendo masturbação mútua entre homens aparentemente ou socialmente heterossexuais” (In STEFFEN, 2016, p. 267). O caso é que na prática, num país que tem uma dificuldade enorme de entender os artistas como trabalhadores da cultura e cujos equipamentos técnicos estão basicamente nas mãos da classe burguesa, o gradual processo de profissionalização do circuito de cinema foi importante para que as pessoas fossem devidamente pagas pelos seus serviços. No entanto, como há uma fragilidade nesse campo que repercute enquanto opressão, a mesma lógica da brodagem que inicialmente possibilitava a realização de filmes com pouco dinheiro passou a ser usada como maneira de velar a precariedade das relações entre contratante e contratado, disseminando casos de cachês abaixo do valor de mercado, horas extras não pagas, falta de auxílio pra transporte e alimentação, além de várias outras situações claramente abusivas. É como se a amizade velasse uma maneira de exploração.

1.2 METODOLOGIA E PROPOSTA HISTÓRICO-PRÁTICA

Enquanto iniciativa independente, o Surto & Deslumbramento nunca foi pensado como uma empresa ou uma fonte de renda, inclusive o coletivo é formado por integrantes que possuem uma relativa independência financeira, pois são atualmente professores em diferentes universidades públicas do Brasil (Chico e André na UFPE, Fábio na UNILA, Rodrigo na UFRN²). O coletivo organizou-se desde os primeiros projetos segundo uma dinâmica marcada pela mobilidade de funções de direção, produção, fotografia, atuação, arte, montagem; pela discussão compartilhada dos processos, roteiros e cortes levando em conta a particularidade de cada proposta; passando pela parceria com outros artistas e pela diversidade dos modos de divulgação, com muitos dos diálogos sendo conduzidos através de grupos na internet (inclusive, porque em muitos momentos, os integrantes estavam distantes geograficamente). Assim, nasceram alguns dos títulos mais emblemáticos, como *Estudo em Vermelho* (2013) e *Virgindade* (2015), de Chico Lacerda; *Casa Forte* (2013) e *Como Era Gostoso Meu Cafuzu* (2015), de Rodrigo Almeida; *Mama* (2012), *Canto de Outono* (2014) e *A Seita* (2015), de André Antônio e *Primavera* (2017), de Fábio Ramalho. Além de parcerias que renderam os curtas *Metrópole* (2013), de Sócrates Alexandre; *Eternamente Elza* (2013) e *Kibe Lanches* (2017), de Alexandre Figueiroa e *Leona 4 – Atrack em Paris* (2017), de André Antônio e Paulo Colucci.

Escolhemos como metodologia de investigação no presente trabalho, a pesquisa através de um estudo de caso, a fim de responder os seguintes questionamentos: “como” e “por que” surgiu o coletivo Surto & Deslumbramento e “quais” elementos estéticos foram desbravados pelo grupo, apontando novos horizontes diante do que vinha acontecendo e sendo produzido em Pernambuco. O estudo de caso comumente se foca num “fenômeno contemporâneo em seu contexto real, especialmente quando as fronteiras entre o fenômeno e o contexto não estão claramente evidentes” (YIN, 2014, p. 23). Desse modo, pretendemos compreender o lugar dessas produções que evocam características estéticas e narrativas inéditas e até negadas ou subestimadas por seus predecessores. Utilizamos como procedimento informativo algumas entrevistas previamente concedidas pelos integrantes do coletivo para os meios de comunicação de massa; contatos informais para sanar dúvidas; consultamos toda fortuna crítica existente, desde matérias de jornais e críticas, passando por ensaios em livros e duas séries de televisão, além dos trabalhos acadêmicos escritos por autores brasileiros, como a já citada Amanda Mansur Nogueira, Alexandre Figueiroa,

2 UFPE: Universidade Federal de Pernambuco; UNILA: Universidade Federal da Integração Latino-Americana; UFRN: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Fernando Mendonça e Fernanda Ximenes, ou pelos próprios integrantes sobre e a partir da história e a estética de seus filmes. Portanto, nossa análise parte de uma perspectiva histórica, com fontes diversas, para seguir num enfrentamento direto com os filmes, analisando cada obra e suas provocações estéticas e políticas.

O presente projeto é composto de uma parte textual e uma parte filmica. Na parte textual, desenvolvemos um estudo de caso sobre o coletivo Surto & Deslumbramento dividido em duas partes. Na primeira, traçaremos um breve panorama do cinema pernambucano dos últimos vinte anos a fim de entender com mais detalhes o contexto de transformação local, algo que possibilitou um estado brasileiro onde inexistia uma produção cinematográfica relevante se tornar o principal polo criativo do país. Também é fundamental entender que tipo de cinema era produzido, que temáticas eram abordadas, que formas de contar histórias defendidas, apontando alguns títulos mais relevantes. A partir disso, na segunda parte, abordaremos a história do coletivo, desde alguns projetos que antecederam propriamente a sua criação até chegar numa análise de temas como a quebra das fronteiras entre alta e baixa cultura, a defesa da artificialidade, o desejo de representatividade, a crítica pós-colonial, a irreverência como método de discussão política, a forte influência da cultura de massa, entre tantos outros. Por fim, encerraremos com um esboço da cadeia cinematográfica atual no estado, incluindo as principais diferenças surgidas desde 2012, como a incorporação de novos sujeitos na produção local (mais mulheres, mais negros, mais LGBTQIs), além do nascimento de eventos com direcionamentos curatoriais mais específicos.

Já na parte filmica, desenvolvemos o vídeo "Surto & Deslumbramento: uma Colagem" em que procuramos pinçar os elementos mais inovadores do coletivo, através do uso de trechos da sua cronologia audiovisual, a fim de realçar uma recorrente e irreverente transgressão estética e política de suas obras. Estes elementos, quando dialogam dentro dos próprios filmes, criam a identidade do discurso construído pelos componentes do coletivo, objeto de nosso estudo. Por outro lado, quando dispostos consecutivamente, se evidenciam, por isso optamos pela técnica da colagem, ou seja, da justaposição de cenas, na tentativa de apontá-los e discutir acerca dos mesmos. Vale salientar que a colagem é um procedimento utilizado pelo Surto & Deslumbramento em seus filmes para se apropriar e recontextualizar semântica e espacialmente suas referências estéticas. Usamos de comentários textuais impressos graficamente sobre as imagens para intervir no conteúdo selecionado. A personagem do comentador é um espectador fictício do coletivo, um alter ego da autora deste trabalho, que passeia pela cronologia do Surto & Deslumbramento como se estivesse em um

brainstorm, um fluxo de ideias, uma linha de memória, com olhar crítico, ora citando – por vezes caricaturando as próprias falas dos personagens ao destacar graficamente algumas delas – ora explicando, ora debochando, ora reiterando o discurso estético de que trata(m) aquele(s) trecho(s). Fizemos a opção por esta postura do comentador para adotar uma metalinguagem através da autorreferência, pois, ao fazer uso de deboche, ironia, irreverência, gírias do universo gay (especificamente o recifense), etc., estamos nos referindo à própria estética do coletivo. Buscamos com o vídeo analisar empiricamente o discurso que está promovendo mudanças no cenário cinematográfico pernambucano e gerando o êxito de público e crítica que a obra do coletivo Surto & Deslumbramento tem conquistado na internet e nos festivais nacionais e internacionais.

2. PANORAMA DO CINEMA PERNAMBUCANO CONTEMPORÂNEO

2.1 BAILE PERFUMADO, MANGUEBEAT, ÁRIDO MOVIE

O ano de 1996 foi bastante importante para o chamado processo de retomada do cinema pernambucano, pois marcou a exibição no Festival de Brasília do longa-metragem *Baile Perfumado* (1996), com direção de Lírío Ferreira e Paulo Caldas, e roteiro coescrito com Hilton Lacerda. Na ocasião, a produção recebeu os prêmios de melhor filme, melhor cenografia e melhor ator coadjuvante, direcionando os olhares e expectativas do cinema nacional para o Nordeste do país. Afinal, quem eram esses jovens que estavam “se atrevendo” a fazer cinema em Pernambuco? O estado passava por um momento de evidência nacional e internacional graças ao *Manguebeat*, movimento musical que promoveu um encontro entre gêneros da cultura popular local, como o maracatu, a sambada e o frevo, e gêneros internacionais, como o hip hop e a música eletrônica. A iniciativa contava com diferentes artistas e sonoridades, provindos de diversas classes sociais, mas era basicamente liderada pelas bandas Mundo Livre S/A e Nação Zumbi. O cantor e compositor Chico Science (vocalista da Nação Zumbi), até então tido como uma espécie de líder e figura emblemática desse movimento, considerado o mais importante no Brasil desde a Tropicália, teve sua trajetória interrompida tragicamente pelo seu precoce falecimento no início de 1997, num acidente de carro quando fazia o trajeto entre Olinda e Recife. O *Manguebeat* tinha como símbolo, além do caranguejo, uma antena parabólica enfiada na lama do manguezal (ecossistema típico da região), criando tanto uma analogia como um anseio de conexão entre Pernambuco, suas desigualdades e o mundo.

Dentro dessa lógica, muitos dos futuros cineastas na década de 1990 e 2000 começaram suas incursões pelo cinema dialogando diretamente com a estética do *Manguebeat*, imprimindo colagens e um ritmo acelerado, inclusive produzindo videoclipes para as bandas locais, enquanto que as bandas locais produziam as trilhas sonoras dos filmes. Nascia aí uma parceria de influências mútuas, entre a música e o cinema, que chegou a ser absorvida pela MTV Brasil e que segue funcionando até hoje com novos artistas. A banda Nação Zumbi, além de Fred 04 (vocalista da Mundo Livre S/A) e Siba (virtuosi de um instrumento chamado rabeca), por exemplo, foram responsáveis pela trilha sonora de *Baile Perfumado*, filme que marcou uma quebra na instabilidade da produção audiovisual no estado para instituir uma continuidade que permanece firme e crescente. Essa relação inicial entre os

sons e as imagens fez com que o cinema local tivesse uma relação profunda com a música, seja como elemento dramático, seja como tema central, além de dialogar diretamente com preceitos introduzidos pelo *Manguebeat*, isto é, com um certo sentimento simultâneo cosmopolita e periférico, uma vontade de aproximar o urbano e o rural, o popular e o moderno. Tal gênero cinematográfico, que logo ficou conhecido como *Árido Movie*, encontrava no Sertão, para além da pobreza, um espaço poético de afetos e descobertas, investigando a diversidade e a alteridade por meio das contradições presentes em cidades do interior. Os filmes esboçavam um discurso sobre a identidade regional, a partir de registros de comunidades, manifestações artísticas, relações com a terra, dramas humanos, migrações para o Sudeste e/ou o resgate de personagens históricos.



Figura 3 – Lampião (Luís Cláudio Vasconcelos) em cena do filme 'Baile Perfumado' (Divulgação/1996)

O filme *Baile Perfumado* (figura 3) representa bem essa proposta ao recriar ficcionalmente a jornada pelo sertão nordestino do fotógrafo libanês Benjamin Abrahão, amigo íntimo de Padre Cícero e responsável pelas únicas filmagens de Virgulino Ferreira, o Lampião³. Essa atualização moderna da imagem do cangaceiro, passando de criminoso para uma espécie de anti-herói popular, vaidoso e um tanto aburguesado, aficionado por música e amante das artes, mudança promovida já por Chico Science em suas canções, casava

³ Lampião, conhecido como o rei do cangaço, foi o líder de um grupo de cangaceiros brasileiros que entre 1921 e 1938 atuou cometendo diversos crimes no Nordeste, aterrorizando a região enquanto se autointitulava como o Governador do Sertão. O bando foi cercado no Estado de Alagoas, todos os integrantes foram mortos e decapitados. Suas cabeças foram exibidas como aviso aos rebeldes em diversas cidades até estarem num estado limite de decomposição.

perfeitamente com a ideia de *Árido Movie*⁴, termo cunhado pelo “profeta do cinema” Amin Stepple, um antigo cineasta do Movimento Super 8 nas décadas 1970 e 1980, que rapidamente se tornou uma espécie de guru dessa nova geração da década de 1990:

Árido Movie é o Maguebeat em forma de cinema e pode ser definido por algumas premissas estéticas bem precisas. Primeiro pela vontade de superar a inexistência do cinema no Nordeste. Depois, reciclar a cultura nordestina numa linguagem moderna. Isto é, ser regional sem cair no regionalismo: fugir à vocação miserabilista, fugir da apologia da pobreza, usar do encontro entre a cultura popular e a cinefilia mundial como uma potência (STEPPLE In NOGUEIRA, 2009, p. 58).

O filme de Lirio Ferreira e Paulo Caldas demonstra uma qualidade técnica que se acentuaria nas produções seguintes, com vários planos sequências rebuscados, imagens aéreas da vasta paisagem sertaneja, uma paisagem verdejante e não seca, cenas embaladas pelas batidas de alfaia (um tambor local típico do Maracatu) e acordes de guitarra, unindo o misticismo religioso e a vontade de modernidade; a crueldade de cangaceiros e justiceiros e a hospitalidade das pessoas mais simples. Havia dentro do grupo o forte desejo de emular na caatinga pernambucana gestos cinematográficos, como movimentos de câmera ou tiques de encenação, vistos em clássicos do cinema mundial. A produção, que entrou no circuito comercial em 1997, seguiu a efervescência cultural de sua época e foi resultado da união dos esforços de várias pessoas que estavam produzindo independentemente curtas-metragens no início da década de 1990, quando a produção nacional estava quase parada por conta do fechamento da Embrafilme, com títulos como *Maracatu*, *Maracatus* (1995), de Marcelo Gomes; *Cachaça* (1995), de Adelina Pontual, *Soneto do Desmantelo Blue* (1993) e *Viva o Cinema* (1996), de Cláudio Assis ou *That's Lero Lero* (1994), de Lirio Ferreira. O fato é que depois de *O Baile Perfumado*, muitos filmes foram produzidos nos dez anos seguintes, como *Simião Martiniano – O Camelô do Cinema* (1998), *Clandestina Felicidade* (1999), *Texas Hotel* (1999), *Amarelo Manga* (2002), *Árido Movie* (2006) e *Deserto Feliz* (2007), abarcando o trabalho de cineastas, roteiristas e produtores como João Vieira Jr., Cecília Araújo, Camilo Cavalcante e os já citados Cláudio Assis, Paulo Caldas, Lirio Ferreira, Adelina Pontual, Marcelo Gomes e Hilton Lacerda. Já nos anos 2000, esse primeiro empenho fortaleceu a entrada de uma nova geração de realizadores, formada por Kleber Mendonça Filho, Renata Pinheiro, Gabriel Mascaro, Leonardo Lacca, Marcelo Pedroso, Tião e Marcelo Lordello.

Antes disso, no entanto, como aponta Amanda Mansur Nogueira (2009), é fundamental lembrar que ainda na década de 1980, vários desses nomes formavam o grupo

⁴ Em 2006, Lirio Ferreira fez um filme chamado *Árido Movie*, que traduz perfeitamente a expressão através de uma narrativa, com a volta de um jovem nordestino imigrado para enterrar um ente querido, mas encontrando em sua jornada um Sertão não apenas moderno, mas efervescente, libertário e lisérgico.

Vanretrô – contração com as palavras “vanguarda retrógrada” – uma iniciativa bem-humorada para trabalhar na produção de filmes, organização de festas, peças teatrais, intervenções, todo tipo de “agitação cultural”. Esse grupo conseguiu um prêmio para produzir o curta *Padre Henrique – Um crime político* (1989), de Cláudio Assis, mas apesar de frequentarem sessões de arte e de terem um bom repertório cinematográfico, nenhum deles havia trabalhado antes com cinema. Ou seja, eles não sabiam coisa alguma sobre realização cinematográfica na prática. Assim, Cláudio usou o dinheiro do prêmio para trazer técnicos especializados do eixo Rio-São Paulo para assumir todas as funções técnicas da produção, colocando os amigos como assistentes diretos, no intuito de que eles aprendessem essas mesmas funções ao longo das filmagens e da pós-produção. Esse primeiro movimento de formação se intensificou profundamente nos anos seguintes, com outros curtas, culminando no longa *Baile Perfumado* em que já não era necessária a presença de técnicos “vindos de fora”. Com essa geração já formada, a quantidade de cursos oferecidos aumentou exponencialmente na cidade do Recife, em especial oferecidos pela Fundação Joaquim Nabuco, mas também organizadas autonomamente por alunos dos cursos de comunicação, culminando com a abertura da graduação em cinema na Universidade Federal de Pernambuco em 2008.

2.2. O CONTEXTO DA RETOMADA

Seguindo os passos dos pesquisadores Fernando Mendonça e Rodrigo Almeida (também integrante do Surto & Deslumbramento), autores do artigo *O cinema pernambucano entre gerações*, publicado no livro *Cinema de Garagem* (2012), é importante fazer uma contextualização mais ampla de como se constituiu as bases materiais que possibilitaram a existência dessa cinematografia contemporânea tão festejada. O primeiro ponto é que praticamente todos os cineastas até aqui citados passaram por uma formação profundamente cineclubista, num movimento que se fortaleceu com a criação da Federação de Cineclubes de Pernambuco em julho de 2008, mas cuja história transcorre décadas, atravessando iniciativas como: o *Jurando Vingar* no início da década de 1990, organizado por Marcelo Gomes e Kleber Mendonça Filho, o *Barravento* em meados dos anos 2000, organizado por Marcelo Pedroso e Gabriel Mascaro, e o *Dissenso* que funcionou regularmente com sessões semanais ou quinzenais até 2014, organizado pelos próprios pesquisadores anteriormente citados e que veremos no próximo capítulo mais detalhadamente por sua relação direta com o coletivo Surto & Deslumbramento. Hoje, o estado conta oficialmente com 40 cineclubes em funcionamento, iniciativas que abrem uma alternativa à programação limitada e custosa dos

cinemas comerciais, além de em muitas cidades do interior serem os únicos espaços de exibição coletiva de cinema. Os cineclubes são ambientes que conectam as pessoas com outras cinematografias, estimulando e promovendo o encontro entre interessados pela sétima arte, fazendo circular uma espécie de pensamento sobre e a partir de imagens e sons.

Essa formação cineclubista se associa à abertura e funcionamento de alguns cinemas com perfil alternativo, como o Cinema do Apolo e o Cinema do Parque (ambos atualmente fechados), mas em especial o Cinema da Fundação que começou a funcionar em 1998 sob curadoria de Kleber Mendonça Filho e Luiz Joaquim e que atualmente conta com duas salas de exibição. O Cinema da Fundação ao longo dos anos 2000 se fortaleceu como um reduto da cinefilia na cidade do Recife e o lugar preferido dos realizadores pernambucanos para lançarem seus filmes, além de promover mostras, conferências, cursos e oficinas. Em 2008, o imponente Cinema São Luiz (figuras 4, 5 e 6), originalmente inaugurado em 1952 e espaço tombado pelo IPHAN, foi adquirido pelo Governo do Estado, passou por um processo de restauração completa, reabriu em 2009 e está atualmente equipado com projeções de ponta, tanto em película, como digital (aliás, talvez seja o cinema melhor equipado da cidade). Pouco a pouco, com uma programação diversificada conduzida por Geraldo Pinho e por receber basicamente todos os eventos cinematográficos da cidade, o São Luiz se tornou o farol da exibição cinematográfica pernambucana, sempre contando com um público cativo e sessões memoráveis, incentivando a restauração de outros espaços similares em cidades do interior, como Goiana, Palmares e Triunfo.



Figura 4 – Exibição de Ventos de Agosto, de Gabriel Mascaro no Cinema São Luiz (Victor Jucá/2014)



Figura 5 – Cinema São Luiz lotado durante uma sessão do Janela de Cinema em 2012 (Victor Jucá/2012)



Figura 6 – Reinauguração do São Luiz com exibição especial de Baile Perfumado (Beto Figueiroa/2009)

A criação e/ou manutenção desses espaços foram fundamentais para manter viva uma cultura cinematográfica coletiva na cidade, algo que se tornou ao mesmo tempo mais intenso e mais individualista com o acesso a filmes através da internet. Naturalmente, o repertório cinematográfico da geração mais nova, carinhosamente apelidada de *digital kids*, “está

condicionado pelo acesso a filmes de diferentes lugares e épocas através da internet, fortalecido por meio da criação de comunidades virtuais em nível global, da ascensão da crítica cultural nesse meio e do visível aumento da velocidade de transferência de dados” (ALMEIDA, MENDONÇA, 2012, online). Essa relação trouxe também outras referências para a experiência formativa num cinema de baixíssimo orçamento, com os olhos atentos para onde poderiam enxugar gastos de produção, igualmente ampliando vislumbres estéticos, um desejo de transformar limitação em inventividade. O resultado foi que alguns cineastas ganharam editais para desenvolverem curtas-metragens, podendo simular condições quase ideais de filmagem. Porém, como estavam acostumados a realizar sem dinheiro algum, muitos voltavam ao fim do processo com um média ou até mesmo com um longa prontos, financiados com o dinheiro de um curta.

O ano de 2008 também marcou o nascimento de um novo festival na cidade do Recife, algo bastante emblemático para pensar uma distinção entre as gerações: se a primeira edição do Cine PE aconteceu em 1997, ano do lançamento comercial de *Baile Perfumado*, o Janela Internacional de Cinema do Recife “suruiu com ênfase na curadoria de curtas-metragens, estimulando jovens no desenvolvimento de um pensamento crítico, trazendo trabalhos de ímpar qualidade a nível mundial e com olhar aguçado para o escoamento da própria produção marginal do país” (ALMEIDA, MENDONÇA, 2012, online). O investimento em mostras cada vez mais raras e exibição de clássicos, além da crescente presença de realizadores de fora na cidade ao longo das edições deste e de outros festivais também proporcionou o nascimento de parcerias, intercâmbios e experiências sobre as inúmeras fragilidades do circuito alternativo e independente. Desse modo, Recife se constituiu como um cenário produtivo bastante peculiar, o maior forte fora do eixo Rio-São Paulo e logo se transformou numa das cidades com maior concorrência no curso de graduação de cinema, sendo vista como uma espécie de oásis da formação cinematográfica no contexto nacional, ainda que, em termos práticos, continue existindo um abismo entre a novíssima geração formada na universidade e a geração anterior que consolidou o cinema de retomada.

Por fim, houve nesses últimos vinte anos a afirmação de uma política pública no estado e no país, que mudou as condições materiais do cinema pernambucano e nacional de uma forma ampla. Tal situação foi consequência de um processo iniciado ainda em 1991 com a criação federal da Lei Rouanet e dois anos depois com a Lei do Audiovisual, permitindo a captação de recursos para projetos de cinema através de renúncia fiscal. O Governo do Estado, por sua vez, criou alguns concursos de roteiro e vídeo que se consolidaram até se

transformarem em 2008 no Funcultura Audiovisual, um edital mantido em parceria com a Prefeitura do Recife e com o Governo Federal, modelo de inspiração para propostas de fundos semelhantes em vários outros estados do País. Na sua mais recente edição em 2018, o fundo destinou 48 milhões para várias categorias da produção cinematográfica, tais como longas-metragens, curtas, produtos para televisão, oficinas, festivais, mostras e até incentivo ao cineclubismo. O Funcultura atualmente é uma lei aprovada a partir da pressão de anos por parte da classe cinematográfica e do diálogo com as gestoras Carla Francine e Milena Evangelista, no intuito de manter vivo o fundo independentemente da pessoa que estiver atuando como gestor(a). Há, no entanto, uma contradição no ar:

Se por um lado, o edital pode terminar gerando uma dependência entre cineastas e poder público, condicionando a realização a partir do incentivo financeiro e apagando uma experiência histórica, por outro tornou a produção do estado mais robusta, perene, profissional; cineastas, produtores e atores estão conseguindo viver de seus trabalhos e ainda assim continuam envolvidos em iniciativas, digamos, mais ideológicas, propostas com um caráter efetivo de garagem e de luta cidadã, na promoção de conteúdos livres para internet, especialmente refletindo sobre o assombroso desenvolvimento urbano da cidade (ALMEIDA, MENDONÇA, 2012, online).

2.3 PRODUTORAS PERNAMBUCANAS E SUAS PRINCIPAIS OBRAS

Durante esse longo e persistente processo de profissionalização do cinema pernambucano, naturalmente começaram a surgir no Recife em meados dos anos 2000, uma série de produtoras que seguiram o caminho de sucesso aberto pela REC Produtores Associados, empresa fundada em 1998 por João Viera Jr. e Chico Ribeiro (e que conta atualmente também com a sócia Nara Aragão). A REC aproveitou o impulso da crescente safra local para abrir um espaço lucrativo no mercado audiovisual para além das telas grandes, envolvendo televisão, publicidade, videoinstalação, videoarte, entre outros. No cinema, a produtora se manteve alinhada ao estilo *Árido Movie*, com olhares para a periferia e símbolos regionais, sendo responsável por alguns importantes longas, tais como: 1. *O Rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna, documentário que acompanha as histórias de um justiceiro condenado pela morte de 65 bandidos e um músico da banda de rap *Faces do Subúrbio*, personagens de uma mesma guerra silenciosa que se desenrolava em Camaragibe, um dos subúrbios até então mais violentos da Região Metropolitana do Recife; 2. *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005) (figura 7), de Marcelo Gomes, ficção que segue a tocante jornada de um alemão, fugido da Segunda Guerra Mundial, vendendo aspirinas pelo interior do estado de Pernambuco, e do encontro até a forte

relação de amizade nutrida com um rapaz sertanejo, que está fugindo da seca; e 3. *Baixio das Bestas* (2007), de Cláudio Assis, um retrato violento das relações patriarcais e machistas, protagonizado por uma adolescente de dezesseis anos, que é explorada pelo avô como prostituta para trabalhadores rurais e caminhoneiros, numa região de canaviais na Zona da Mata Norte do estado.



Figura 7 – Cena do filme 'Cinema, aspirinas e urubus', de Marcelo Gomes (Divulgação/2005)

A Cinemascópio Produções, produtora de Kleber Mendonça Filho e Emilie Lesclaux, começou produzindo alguns curtas ao longo dos anos 2000, mas logo se tornou a maior empresa do ramo no estado. Entre suas produções, além do festival Janela Internacional de Cinema do Recife, destacamos: 1. *O Som ao Redor* (2012) e 2. *Aquarius* (2016), ambos dirigidos por Kleber Mendonça Filho, que trazem ardilosos e sarcásticos panoramas das contradições de uma classe média brasileira contemporânea, marcada por conflitos sociais sutis e pelos ecos de uma sociedade ainda embasada numa estrutura colonial. Já a produtora Trincheira, com quem a Cinemascópio costuma firmar parcerias, foi formada por amigos que se conheceram no ambiente universitário e é responsável por algumas premiadas produções. São elas: 1. *Eles Voltam* (2014), de Marcelo Lordello, que acompanha o caminho para casa de dois adolescentes abandonados na beira de uma estrada pelos seus próprios pais, como castigo por terem brigado muito durante um fim de semana na praia 2. *Permanência* (2015), de

Leonado Lacca, história de um jovem fotógrafo que parte para São Paulo para montar sua primeira exposição individual e fica hospedado na casa de uma ex-namorada, agora casada com outro homem; e 3. *Animal Político* (2016), de Tião, obra experimental que trabalha com diversas técnicas, enquanto acompanha uma vaca – sim, uma vaca – em crise existencial e seu caminho a fim de encontrar um sentido na vida. Enquanto a Cinemascópio tem esse caráter de crítica social através de crônicas urbanas, a Trincheira adentra dilemas políticos por meio de relações afetivas.

Seguindo esse caminho, a produtora de caráter mais engajado e militante do estado é a Símio Filmes, que assim como a Trincheira, surgiu num ambiente universitário de amizade e especialmente durante a organização do Cineclube Barravento, tendo na sua cartela de produções os seguintes filmes: 1. *Amigos de Risco* (2007), de Daniel Bandeira, uma jornada noturna de três amigos, depois que um deles tem uma overdose, através de uma cidade do Recife feia e suja, distante dos cartões-postais comumente divulgados; 2. *KFZ 1348* (2008), de Marcelo Pedroso e Gabriel Mascaro, documentário que resgata a história do País a partir de um fusca com a placa homônima ao título, durante sua passagem por diferentes donos ao longo de quatro décadas; 3. *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso, filme-dispositivo montado a partir das filmagens realizadas por turistas num cruzeiro de luxo, que revela uma realidade deslumbrada em que o tempo do registro se mistura e até suplanta o tempo da experiência de vida; 4. *Um Lugar ao Sol* (2009), de Gabriel Mascaro, um documentário que usa de não tão ingênuas entrevistas com moradores de coberturas de prédios de luxo em três capitais do país para tecer uma dura crítica sobre o imaginário da elite brasileira; e 5. *Avenida Brasília Formosa* (2010), também de Gabriel Mascaro, que no limite entre o documentário e a ficção, revela os sonhos, medos e desejos dos moradores do bairro de Brasília Teimosa, periferia do Recife, alvo de uma violenta especulação imobiliária.

Gabriel Mascaro, depois desse filme, fundou sua própria produtora, a Desvia, ao lado de sua esposa Rachel Ellis, com a qual produziu os filmes *Doméstica* (2012), que através dos registros de adolescentes em suas próprias casas, investiga as relações complexas entre patrões e seus empregados; *Ventos de Agosto* (2014), onde a chegada de um misterioso pesquisador branco abala a rotina de um jovem casal negro numa pacata vila de pescadores; e *Boi Neon* (2015), uma atualização do *árido movie*, que por meio do cenário das vaquejadas, traça um retrato inovador das novas faces do sertão. Gabriel logo se tornou o cineasta local com mais diálogos com certo cinema do fluxo contemporâneo, trabalhando inclusive com equipes internacionais nas áreas de direção de fotografia e montagem. Fora os nomes aqui

citados, vale ainda mencionar os realizadores Mariana Lacerda, Leo Sette, Felipe Peres Calheiros, Sérgio de Oliveira, Renata Pinheiro, Daniel Aragão, Nara Normande, Pedro Sotero, Chico Lacerda (integrante do Surto & Deslumbramento), Mariana Porto, entre outros. Eles foram responsáveis por títulos, entre curtas, médias e longas, como *Garotas do Ponto de Venda* (2007), *Solidão Pública* (2008), *Ocidente* (2008), *O Menino Aranha* (2008), *O Incrível Trem que Alçou Voo* (2008), *Superbarroco* (2009), *Confessionário* (2009), *Não me Deixe em Casa* (2009), *Acercadacana* (2010), *A Banda* (2010), *Faço de Mim o Que quero* (2010), *Dia Estrelado* (2011), *Zenaide* (2011), *Praça Walt Disney* (2011), *Porcos Raivosos* (2012), *Amor, Plástico e Barulho* (2013), *Prometo um dia deixar essa cidade* (2014). Amanda Mansur Nogueira arremata:

Verificamos uma transformação na maneira de se relacionar com o cinema, tanto do ponto de vista da espectralidade, como do ponto de vista da produção. A geração da Retomada assistiu aos grandes filmes da história do cinema em salas de cinema. Os cineastas da nova geração tiveram sua formação autodidata, alugando DVDs nas locadoras cults da cidade e assistindo aos filmes na tela 184 de um computador. O Grupo da Retomada começou a fazer cinema, quando só havia, como bitola, a película cinematográfica, que demandava a necessidade de grandes equipes. Os cineastas do novo cinema realizaram as suas primeiras experiências audiovisuais com câmeras digitais de MiniDV, se alternando entre diferentes funções a cada novo projeto. Diante do exposto, nos deparamos com uma diversidade de propostas estéticas autorais, com uma inquietude audiovisual e um apurado uso da linguagem cinematográfica. Há, sim, diferenças muito evidentes no cinema de uma geração para a outra: a afetação, como vimos, dá lugar ao afeto; a imitação dá lugar à contenção na encenação; as manifestações relativas à cultura pernambucana dão lugar às questões urbanas; o fixo dá lugar ao transitório (NOGUEIRA, 2014, 184).

Antes de prosseguir, porém, destacamos a existência seminal do *Vídeo nas Aldeias*, projeto único criado em Olinda em 1986 pelo francês radicado no Brasil Vincent Carelli, iniciativa precursora na área de produção audiovisual indígena no país, cujo objetivo sempre foi apoiar as lutas dos povos originários para fortalecer suas identidades, seus imaginários e seus patrimônios territoriais e culturais. Através de oficinas de produção e montagem, dezenas de filmes foram realizados pelos próprios índios de diversas etnias em todas as regiões do país, transformando lembranças de uma cultura oral em cultura audiovisual. A iniciativa adensa a construção de um imaginário partilhado e bastante diverso, aproximando símbolos culturais, resgatando trajetórias, contando histórias, proposta fundamental dentro de um histórico de séculos de opressão e resistência, onde os vídeos reforçam a história dos oprimidos como uma descontinuidade dentro do continuum que é a história dos opressores. Além dos curtas realizados pelos próprios índios, os longas-metragens *Corumbiara* (2009), de

Vicent Carelli e *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tita denunciam o sistemático massacre pelo qual passaram e passam os indígenas no Brasil, onde comunidades inteiras são até hoje literalmente dizimadas por bandos contratados por latifundiários ou mesmo pela polícia a favor do Governo, vivendo em condições cada vez mais precárias, tendo suas terras roubadas, suas famílias assassinadas, precisando assim defender suas necessidades mais básicas.

2.4 – O CINEMA OCUPA A CIDADE, A CIDADE OCUPA O CINEMA

A partir de 2008, uma certa política de representatividade começou a se afirmar no cinema pernambucano, a diversidade de sujeitos e da posição geográfica deles no estado foi ampliada, de modo que essa relação quase fetichista dos jovens burgueses brancos da cidade grande para com o sertão foi se desfazendo, perdendo sua força até praticamente desaparecer. O *Árido Movie* passou de gênero almejado, defendido para objeto de duras críticas e problematizações. Por um lado, isso aconteceu porque os próprios sertanejos começaram a produzir seus filmes, não precisavam mais que os recifenses fossem até lá fazer os filmes por eles, especialmente desde que o Funcultura abriu linhas de financiamento voltadas especificamente para projetos do interior; e, por outro, porque a nova geração de realizadores da capital entendeu que precisava lidar de forma mais direta e incisiva com as transformações urbanas violentas pelo qual passava a sua própria cidade. Como apontam os pesquisadores Rodrigo Almeida e Fernando Mendonça foi um momento em que a cidade passou a ocupar o cinema, o cinema ocupar a cidade:

Se pensarmos em termos comparativos, alguns centros urbanos subalternos da América Latina modificaram realmente o aspecto de sua paisagem no período entre 2001 e 2011, apostando numa conduta da verticalização conduzida por grandes construtoras, cuja lógica é transformar espaços públicos em espaços privados, não convivendo com o patrimônio cultural, mas destruindo brutalmente a história e a memória das cidades. Esse é o caso do Recife, que atualmente ocupa o posto de 21^a cidade mais vertical do mundo (no Brasil, fica atrás apenas de São Paulo e do Rio de Janeiro), um lugar cujos vinte maiores arranha-céus foram todos construídos nos últimos dez anos e que vem vivendo sucessivos confrontos entre sociedade civil organizada, administradores das empresas e gestores públicos. Diante desse cenário de transformação abusiva disfarçado de modelo de desenvolvimento, intensificado a partir da construção arbitrária das Torres Gêmeas — dois edifícios residenciais com 40 pisos cada um — no bairro histórico de São José, a cidade passou a protagonizar inúmeros filmes produzidos em Pernambuco. Recife ocupa o cinema e o cinema ocupa o Recife. Dispostos a repensarem a forma como o projeto de desenvolvimento urbano vem sendo conduzido, apontando contradições e propondo alternativas aos empreendimentos, cineastas vêm se reunindo, inclusive com diversos segmentos da sociedade, de maneira sistemática, todos acusando a própria prefeitura de ter se transformado num mero balcão imobiliário. Não é

novidade para ninguém que a lógica de verticalização é uma solução que segrega as pessoas nos condomínios, eliminando completamente qualquer capacidade de circulação, de mobilidade ou de acesso direto às mais banais necessidades. O cinema pernambucano está prontamente mobilizado contra a construção desenfreada de edifícios, muitos dos quais sem estudos de impacto ambiental e que anotam efeitos ampliados na vida coletiva, formulando uma urbanização — ou desurbanização — que desumaniza o espaço compartilhado da cidade (ALMEIDA, MENDONÇA, 2012, online).

O resultado dessa lógica de transferir o poder público para o poder privado, que vem se arrastando por anos e não sem protestos da população, pode ser sentido por qualquer indivíduo da cidade do Recife em 2018. O fato é que a capital pernambucana está colapsada em termos de serviço, deslocamento, qualidade de vida. Recife possui um dos piores trânsitos não apenas do Brasil, mas do mundo, com transporte público precário e altas taxas de desigualdade social e violência, além de reger suas relações de poder, seus afetos e políticas de maneira ainda bastante vinculada com uma tradição colonial, patriarcal e patrimonialista. Diante desse contexto caótico, o curta-metragem [*projetotorresgêmeas*] (2011), com direção coletiva assinada por mais de cinquenta colaboradores, talvez seja a obra mais emblemática no sentido de articulação da classe cinematográfica em relação aos rumos da sua própria cidade. O filme reuniu durante dois anos inúmeros cineastas, direta ou indiretamente envolvidos, conglomerando através de vinte e um minutos distintas visões sobre os rumos e transformações experimentadas na cidade, tomando como objeto de crítica dois prédios residenciais de luxo encravados no centro histórico do Recife. A mudança na paisagem produzida pela construtora Moura Dubeux e a discrepância com o estilo arquitetônico foram tamanhas que o centro do Recife perdeu qualquer possibilidade de, como Olinda, se tornar um espaço tombado como patrimônio da humanidade.

O modo de produção do filme foi bastante incomum, com abertura de inscrições para que as pessoas interessadas em participar enviassem vídeos, fotografias, áudios, ilustrações, trilhas sonoras, poesias ou qualquer tipo de colaboração possível. Todo material bruto na sua variedade de linguagens, formatos e possibilidades de roteiro foi entregue na mão de um grupo de montadores que trabalharam juntos por semanas até chegarem em sucessivos cortes discutidos coletivamente com o grande grupo. O resultado foi um filme que ainda hoje é um objeto estranho na cinematografia pernambucana por conseguir reunir elementos desvinculados entre si num produto único, com diversas visões e opiniões, elevando a um novo nível a discussão sobre a experiência urbana enquanto experiência estética e sobre a defesa da paisagem como ato político. O filme (figura 8) passa da videoarte para o

documentário de entrevista, do documentário observacional à provocação erótica e foi lançado simultaneamente no IV Janela Internacional de Cinema do Recife e disponibilizado na internet, legendado em diversas línguas, a fim de firmar um diálogo que ultrapassasse a realidade local para atingir outros espaços.



Figura 8 – Cena do filme [projetotorresgêmeas], com direção coletiva (2011)

Havia a intenção de dialogar com novos públicos, partindo da ideia que demandas colocadas hoje num determinado lugar poderiam ser solucionadas por experiências colhidas do outro lado do mundo (em especial, quando o tema é global como a especulação imobiliária). O filme também marca o encontro dos mais diferentes realizadores que nunca haviam colaborado entre si, ainda que seja sentida a falta dos pioneiros do cinema da retomada como Lírío Ferreira, Cláudio Assis, Marcelo Gomes, Paulo Caldas e Hilton Lacerda. De certa forma, é como se essa geração anterior, cuja luta esteve muito ligada ao fazer um cinema de “qualidade” técnica, pensasse: “cinema não se faz assim de qualquer jeito”! Contudo, se compararmos as duas gerações postuladas, percebemos que elas estão intimamente ligadas, pois uma preparou o terreno para outra: se os primeiros postulavam uma juventude tardia do *manguebeat* encurralada entre tradição, rebeldia e modernidade, muitas vezes obcecados por um primor visual, a produção entre 2007 e 2012 atua justamente numa dispersão de projeto único como projeto, incorporando propostas mais inventivas e menos narrativas, desconstruindo a ideia de qualidade técnica e com um teor cada vez mais político.

3. COLETIVO SURTO & DESLUMBRAMENTO

Foi diante de um terreno cultural bem estabelecido que nasceu o coletivo Surto & Deslumbramento em 2012, no Recife, quando os quatro integrantes decidiram criar artisticamente a partir da sensibilidade que partilhavam, uma aproximação que só foi possível por conta do encontro e amizade configurados em basicamente dois espaços, a universidade e um cineclube, onde puderam estreitar as relações e trocar referências. Cada um dos integrantes possuía uma prévia história com o campo cinematográfico, partindo de diferentes vertentes. Chico Lacerda era o mais experiente do grupo em termos de realização, já havia produzido *making of* de eventos e longas-metragens, além de produzir alguns curtas autorais, como *Doce e Salgado* (2007), um experimento poético em 16mm sobre o despertar do desejo entre dois jovens garotos, e *A banda* (2010), um documentário observacional e misterioso filmado de cima de um trio elétrico durante a parada da diversidade sexual do ano anterior. Chico chegou a participar de festivais nacionais e internacionais, mantendo sozinho por algum tempo a produtora Sunab Filmes. André Antônio, por sua vez, havia estagiado na produtora Símio Filmes onde aprendeu o ofício da montagem, especificamente com Marcelo Pedroso, tanto no média *Balsa* (2009), como durante o processo de concepção até finalização do longa *Pacific* (2009). André circulou com ambas as produções, que tiveram uma ação diferenciada de distribuição, com exhibições e debates em espaços alternativos e na rede de educação pública do estado.

Ainda que formado em administração, Fábio Ramalho trilhava sua relação com o cinema como pesquisador da produção audiovisual latino-americana na pós-graduação em Comunicação da UFPE, onde todos os integrantes fizeram alguma parte de sua formação (graduação, mestrado ou doutorado) sob a orientação da Professora Dra. Angela Prysthon. Fábio escreveu artigos e ensaios para várias revistas e catálogos de mostras e festivais. Por fim, com um perfil mais de crítico e curador, Rodrigo Almeida estagiou na Massangana, produtora de documentários da Fundação Joaquim Nabuco, onde trabalhou ao lado de Hilton Lacerda, mas seu vínculo principal com o cinema se deu através da curadoria, da escrita e da reflexão, aprofundando essa relação com a criação do Cineclube Dissenso (ao lado de André e mais outros seis rapazes). O projeto funcionou ativamente entre 2008 e 2014, apresentando curtas, médias e longas considerados raros, baixados da internet, em DCP, 16mm ou 35mm; além de promover lançamentos; pequenas mostras; estabelecer parcerias com embaixadas,

festivais, cineastas. Todas as quase 200 sessões foram gratuitas, acontecendo semanalmente ou quinzenalmente, e seguidas de debate. Em resumo, os quatro viviam se encontrando nos corredores universitários, frequentavam regularmente essas sessões e se tornaram amigos através dos filmes que viram juntos e das cervejas que bebiam depois.

Antes de propriamente criarem o coletivo, Chico e Rodrigo fizeram um primeiro trabalho juntos, produzindo material para o filme *[projetotorresgêmeas]* (2011), analisado no capítulo anterior. Dentre outras imagens captadas em cima de um prédio e dentro de um carro, os dois foram responsáveis pela sequência mais polêmica da produção, que inclusive resultou em discussões acaloradas dentro do grupo, porque algumas pessoas não aceitavam que aquele material fizesse parte do corte final: trata-se de um plano (figura 9) em que dois rapazes nus, deitados e enquadrados do pescoço aos pés, se masturbam e quando ficam completamente excitados, surge um cenário que compara os pênis de ambos com as torres gêmeas. A ideia de ambos era estabelecer uma relação de poder, direta e imagética, entre uma cidade verticalizada com uma sociedade falocêntrica, algo que Kleber Mendonça Filho já havia apresentado de forma mais discreta em seu curta *Recife Frio* (2009) (figura 10), um falso documentário que registra os efeitos de uma repentina mudança climática na tropical capital pernambucana, influenciando no comportamento e na cultura de um lugar acostumado a viver sob o calor.



Figura 9 – Cena filmada por Chico Lacerda e Rodrigo Almeida para o filme *[projetotorresgêmeas]*, com direção coletiva (2011)



Figura 10 – Cena do filme Recife Frio (2009), de Kleber Mendonça Filho

Ao final de alguns dias de discussão, houve uma votação entre os colaboradores presentes e a maioria decidiu não só por manter a cena, como incorporá-la para fechar a obra e receber o título. Houve, após a decisão, por parte de alguns realizadores, especificamente homens heterossexuais, a ameaça de retirada de suas cenas e de seu material bruto da produção, pois não queriam ter os seus nomes vinculados a tal provocação fállica ou por considerarem que a inclusão da cena estragaria o filme e a reflexão. Quando o curta foi lançado, a mesma discussão/divisão foi ampliada para o espaço público. Por um lado, alguns dizendo que a cena final é grotesca, desnecessária e redundante, que foi um tiro no pé, que não acrescentava nada, que as pessoas não compartilhariam por causa disso; que perdia a possibilidade de ser exibido em escolas; que não era didático, que era chocante. Por outro, alguns apontavam como o choque deveria estar na realidade da construção das torres e não no uso de dois pênis para representá-las; que a cena ilustrava com potência o exercício de poder das empreiteiras sobre uma cidade que não encontrava os meios de refletir sobre seu próprio crescimento. Essa situação e embate foram decisivos para a criação do coletivo, não só por expor uma tensão de natureza estética e política, mas porque estimulou um olhar crítico dos quatro sobre a realidade cinematográfica pernambucana e nacional, refém de uma sensibilidade heterossexual, séria e com parâmetros técnicos do bem-feito como sinônimo do bom; um olhar que muitas vezes era traduzido entre eles por meio de brincadeiras e possíveis

paródias imaginadas enquanto obras cinematográficas, que nunca chegaram a ser efetivamente realizadas. A criação do coletivo foi uma forma de firmar: ok, agora vamos parar de falar e também vamos fazer!

3.1 – O DÂNDI, O KITSCH E O ROMPIMENTO ENTRE ALTA E BAIXA CULTURA

Menos de um ano depois, o coletivo Surto & Deslumbramento nasceu a partir da ideia de produzir um videoclipe não oficial para a música *Mama*, dos cantores de funk Valesca Popozuda e Mr. Catra. Em maio de 2012, Chico, André e Rodrigo estavam dividindo um quarto num hostel em Buenos Aires e aproveitaram a ida ao congresso da ASAECA – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual – em Córdoba, para passar alguns dias na capital do país. “Foi onde ouvimos a música pela primeira vez, que nos arrebatou pela relação sofisticada entre melodias e vocais românticos e letra despudorada e debochada. Durante meses fantasiamos videoclipes os mais absurdos, que tentassem fazer um mínimo de justiça à potência da música” (STEFFEN, 2016, p. 262), afirma Chico, cuja experiência na realização o fez insistir na ideia de concretizar esse projeto. Fábio, mesmo não estando em Buenos Aires na época, juntou-se rapidamente à obsessão e aos esforços dos outros três. *Mama* ficou pronto no final de 2012 e foi dirigido por André, não vingou como o tão idealizado videoclipe não oficial da música de mesmo nome, mas se tornou uma espécie de registro da própria relação obsessiva com a obra através da encenação de uma discussão analítica e crítica a respeito da mesma. No curta, Chico e Rodrigo são dois dandies⁵ de ressaca e estão sentados num canto de um jardim decadente, tomando vinho. Chico explica melhor:

Emulando os tiques de nosso próprio discurso acadêmico, exaltamos a música: sua ironia fina; seu palavreado desbocado; suas práticas sexuais não normativas, defende Chico. Os dois personagens (figura 11) passam a tarde criticando: a rejeição esnobe à música por parte de certa intelligentsia de nosso convívio; a divisão equivocada entre alta e baixa cultura; a associação problemática entre cultura de massa e alienação; as pessoas sem senso de humor. Falam ainda de “pinta”, deboche e da cultura gay. Aviões que passam ininterruptamente pelo céu do jardim encobrem os sons do subúrbio bucólico e encham o debate de ruído. Entre um trecho e outro da discussão, temos planos de Pedro Neves (figura 12), amigo dos integrantes e muso do coletivo: ele bebe vinho encostado numa parede de azulejos portugueses; recosta-se languidamente numa almofada de estampa viva; olha-se num espelho emulando o Narciso de Caravaggio; queda-se ausente

⁵ O Dândi é uma figura humana criada no século XIX, em especial a partir da literatura e do estilo de vida de autores como Oscar Wilde e Charles Baudelaire, referindo-se aos homens boêmios com apurado e sofisticado gosto estético, sempre bem-vestidos, vaidosos, fúteis e maquiados, amantes dos vinhos e das artes, mas que não necessariamente pertenciam à nobreza política (MENEZES, 2009, p. 68-70). Conhecido também pelo culto a si mesmo, pelo desdém com os outros, pelo antinaturalismo e desejo permanente por tudo que é artificial, o Dândi logo se tornou um elemento recorrente da produção do coletivo Surto & Deslumbramento, em especial para André Antônio, surgindo além de *Mama*, nos seus outros filmes *Canto de Outono* e *A Seita*.

num canto *clean* sob fortes luzes fluorescentes brancas, tudo banhado por uma trilha onírica setentista do tecladista Klaus Schulze. Ao final, os dândis estão caídos bêbados em seu canto de jardim. A luz do crepúsculo chega ao fim, junto com a música *Mama* e o próprio filme. *Mama* foi colocado no Youtube nos primeiros dias de 2013 e o link foi divulgado nas redes sociais e, nas semanas seguintes, Rodrigo começou a colher reações. Em geral, o vídeo foi considerado longo – 22 minutos – e com ritmo – lento – pouco apropriado para a internet. Porém, a abordagem mais oblíqua e menos politicamente correta de questões do universo gay – especialmente nas figuras da “pinta”, do deboche e da paródia – gerou bastante interesse no público. Esta resposta nos mostrou que havia uma audiência interessada nesse olhar específico sobre obsessões pessoais e nos estimulou a continuar produzindo (STEFFEN, 2016, p. 263).



Figura 11 – Dândis sentados na grama em *Mama*, de André Antônio (2012/2013)



Figura 12 – Pedro Neves emula o Narciso de Caravaggio em *Mama*, de André Antônio (2012/2013)

Há em *Mama* uma série de questões que são caras ao grupo, de forma que, enquanto primeiro filme, funciona quase como um manifesto apontando as diretrizes estéticas e políticas principais do coletivo, algo que se ramificaria para diversos lados nas produções posteriores. Primeiro, o curta foi lançado diretamente na internet, gesto que era e ainda é inconcebível para os realizadores pernambucanos, preocupados com a carreira em festivais e legitimando uma lógica de protecionismo da obra, afinal muitos dos eventos de exibição exigem ineditismo. O filme passa por um circuito restrito, para depois ser lançado em canais de televisão e somente dois ou três (ou nunca) serem colocados na internet. A quebra do ritual já começa na escolha de colocar a internet como plataforma primeira. Fora isso, a própria discussão de “filme para internet”, como algo menor, e “filme para o cinema”, como algo maior, é incorporada pelos personagens do curta, defendendo o fim de uma distinção hierárquica que leve em conta o meio como elemento de legitimação, a ponto de comentarem que eles dois sentados na grama falando besteira deve ser considerado tão cinematográfico quanto os macacos no início épico de *2001 – Uma Odisseia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick. O rompimento dessa divisão entre alta e baixa cultura nas imagens se mostrava importante no pensamento do coletivo, por conta de certa cultura supostamente refinada defendida pelos diretores pernambucanos, uma forma de autoglorificação do ofício, colocando, dentro do audiovisual, o cinema como objeto de culto em contraponto da televisão, objeto de crítica, defendendo os grandes autores mundiais como suas influências diretas em contraponto aos desconhecidos que trabalhavam com novos formatos, nascidos e divulgados diretamente na internet.

Aliás, dentro de uma classe cinematográfica hegemônica, a própria produção musical de Valesca e Mr. Catra era desconsiderada como um objeto estético capaz de produzir reflexão, tida como algo de baixo valor cultural, desprezível, reiterando o preconceito sofrido pelo funk entre as classes mais abastadas do país. As trilhas sonoras dos filmes locais mais conhecidos confirmam uma defesa da Música Popular Brasileira e Pernambucana legitimada socialmente como de “qualidade”, como canções de protesto, canções que nos fazem sentir e pensar. O curioso e a sofisticação no caso de *Mama* é que a música não é exatamente um funk, mas uma espécie híbrida de pagode romântico com *backing vocals* de coral de igreja, com uma letra que anuncia logo no início que não vai ter palavrão para na sequência todos os versos surgirem com palavras extremamente chulas e que reforçam um papel ativo da mulher durante o ato sexual. De certo modo, é como se a música já viesse com a sua autocrítica e autoironia junto: é uma música de trabalho, mas também é a piada sobre si mesma, uma

espécie de autorreferencialidade que também se mostraria uma marca nos filmes do coletivo. Nesse pêndulo entre sobriedade culta, que seria muito próxima do Cinema Novo, e a “avacalhação”, fruto de um chamado Cinema Marginal, os nomes “Surto” e “Deslumbramento” ganhavam uma nova dimensão, mesmo perdendo o seu contexto inicial de brincar com o projeto “Vurto” e com a produtora “Alumbramento”, reconfigurando-se por meio da defesa de figuras fora do padrão, transtornadas, efusivas e desbocadas, figuras excessivas, artificialistas, desmedidas, distantes da vontade de equilíbrio e ponderação. Por todos os caminhos possíveis, a vontade dos quatro integrantes era se afastar de uma envergadura minimalista para encontrar no excesso, o caminho de suas intenções.

Ainda em *Mama*, é importante notar a junção das imagens dos dandies sentados na grama, numa situação despojada, com comentários improvisados, sem uma mise-en-scène decupada, algo que remete ao quadro *Almoço na Relva*, de Manet, com os planos milimetricamente enquadrados do jovem melancólico segurando um jarro, olhando o espelho, algo que remete ao quadro *Narciso* (1599), de Caravaggio. Ao mesmo tempo, se fala sobre: piscar o cu, encharcar a xota, dar duas cuspidas para o pau entrar, numa aproximação de referências tão distantes de imagem, discurso, música, cujo resultado abaliza uma quebra de todas as hierarquias do que pode ser dito e do que não pode ser dito, do que pode ser mostrado e do que não pode ser mostrado. Essa quebra hierárquica viria a se adensar em *Estudo em Vermelho* (2013), curta de Chico Lacerda, que surgiu em primeiro lugar por sua obsessão pelo videoclipe *Wuthering Heights*, de Kate Bush. Nessa época, no entanto, houve uma espécie de levante da classe cinematográfica pernambucana hegemônica contra a exibição do último capítulo da novela *Avenida Brasil* no Cinema São Luiz, com comentários preconceituosos em relação à televisão, às novelas e à cultura de massa como um todo, ao mesmo tempo reforçando uma defesa anacrônica da sétima arte, do grande cinema, do templo sagrado do audiovisual. No site “Novela no Cinema” (<http://novelanocinema.tumblr.com/>), Chico reuniu anonimamente comentários colhidos na internet, alguns que beiram o cômico, como “Avenida Brasil é um lixo que não terá mais nenhuma importância na semana que vem. Nunca vi, mas é um lixo, eu sei. Nem TV, eu tenho” ou “lugar de novela é na TV. Não confundam cálices com latrinas, por favor”.

Portanto, o curta terminou se deslocando no intuito de tecer uma crítica sobre o glamour do cinema através da metalinguagem, rompendo as fronteiras entre o sério e o frívolo, ampliando a rede de amor e deboche pelas referências para além do cinema, incorporando músicas pop, pinturas cafonas, cenas de filmes consagrados (como *2001 – Uma*

Odisseia no Espaço), memes e vídeos virais da internet (como *Leona – Assassina Vingativa*, que veremos melhor mais a frente). Além, claro, da própria performance realizada pelo diretor vestido a caráter, num cenário bucólico, emulando passo a passo a complexa dança do videoclipe de Kate Bush (figura 13). Logo no início, após uma sequência de zoom out de um garoto caído no banheiro, sangrando, aparece o título do filme e a cartela: “Estudo em Vermelho: um filme em um prólogo, dois atos e um número musical”, sentença que já prepara o público para o caráter mais experimental da obra. Surge, então, novamente num lugar entre o sério e o cômico, Fábio Ramalho como o personagem de um pesquisador/professor universitário (figura 14), que usa um figurino afetado enquanto lê uma série de textos de diferentes manuais de comportamento, desde como se portar numa festa de trabalho, passando por como estancar uma hemorragia até a forma correta de praticar meditação. As falas são entrecortadas por rápidas imagens do diretor vestido de Kate Bush dançando em pé num carro conversível até a interrupção para o número musical completo. Esse personagem tem um caráter sério e claramente patético, enquanto interpela diretamente a câmera e seu texto é desestabilizado pelo ambiente em que está inserido, graças às dezenas de quadros de estéticas completamente diferentes que ocupam toda parede de fundo e dos closes em alguns deles.



Figura 13 – O diretor Chico Lacerda perfoma clipe de Kate Bush no seu curta *Estudo em Vermelho* (2013)



Figura 14 – Fábio Ramalho interpreta o professor afetado em *Estudo em Vermelho* (2013)

Há um apego ao olhar *kitsch* nessa produção, criado por toda situação do professor e do que os quadros evocam, isto é, um diálogo com o gosto pelo mau gosto, “com a réplica, com o souvenir, com a falta de originalidade, com o tosco, com o exagero na visualidade e na verbalidade” (SÊGA, 2008, p. 38). Além do próprio exagero da quantidade de obras na parede e o fato do nome do filme ter sido deslocado de um livro clássico das aventuras de Sherlock Holmes para um experimento cinematográfico contemporâneo *queer*. De alguma forma, o grande antagonismo colocado por *Estudo em Vermelho* está entre o tom dos textos lidos que falam sempre sobre um aprisionamento do corpo e a performance da música feita pelo diretor do filme. É como se o cinema pernambucano fosse essa defesa do corpo contido, essa vontade de afirmação de uma técnica elevada, enquanto que o coletivo Surto & Deslumbramento chegaria para propor a liberação dos corpos e dos referenciais de bom gosto. Sem contar que, em dado momento, ouvimos a voz do diretor dizer “corta” e vemos num plano-sequência os personagens deste e de outros curtas do coletivo aparecerem aglutinados dentro de um apartamento de classe média: há os rapazes de *Casa Forte* sendo entrevistados pelo diretor Rodrigo Almeida, Pedro, que está em *Mama e A Seita*, é também o jovem ensanguentado do início deste filme, assim como João que protagonizaria *Primavera* anos depois. Após mostrar um grupo de mulheres bem-sucedidas e chiques na varanda, como se elas fosse as donas do lugar, a sequência termina literalmente entrando na televisão onde, entre referências da alta e baixa cultura, está passando justamente o clipe protagonizado pelo diretor.

Por fim, o interesse pela relação entre a cultura de massa e a televisão voltou com força total em *Delicate Creatures* (2015), documentário dirigido por André Antônio sobre o processo de criação da exposição *Assim*, do jovem artista plástico e amigo-colaborador do coletivo, Ramonn Vieitez. O filme se estrutura como um (falso) programa de televisão chamado “Arte Hoje”, que busca sua inspiração nos clichês decadentes do gênero televisivo, comumente exibidos na madrugada e marcados por um apresentador que pouco conhece sobre o que está falando e normalmente comete muitas gafes. Há uma vinheta de abertura animada e tosca; uma espécie de “fala povo” com anônimos dando depoimentos claramente debochados sobre o artista; a equipe visita o ateliê onde de fato mostra um pouco do espaço de criação das pinturas, ou seja, o filme se torna temporariamente “sério” e, para finalizar, o curador é entrevistado por um apresentador que se mostra crescentemente mais interessado no próprio curador do que nas coisas que ele está falando (inclusive, há um abraço entre eles sobre o qual repentinamente se ouvem os acordes da música que embala um abraço no curta *Casa Forte*). É notável como o cenário do estúdio (figura 15) é completamente *kitsch*, das poltronas estampadas, passando pelas plantas até os flamingos de plástico cor-de-rosa, reiterando o tom de brincadeira através de um texto irônico e afiado, expressado em tom “sério”, sobre um artista que recusou “o mundo das performances abstratas e dos conceitos mais em voga na arte contemporânea para trabalhar com pintura figurativa a óleo”. O curta termina com imagens documentais do dia de abertura da exposição no Rio de Janeiro, numa colagem que parece de forma ambígua satirizar a relação do público – obcecado por selfies – com as obras.



Figura 15 – Chico Lacerda interpreta o apresentador no cenário kitsch de *Delicate Creatures* (2015)

3.2 APROXIMAÇÕES ESTÉTICAS COM OUTROS ARTISTAS PERNAMBUCANOS

Apesar do direcionamento estético e político muito peculiar em relação à classe cinematográfica pernambucana contemporânea, o coletivo Surto & Deslumbramento não é exatamente pioneiro no estado dentro de um seguimento de produções irônicas e satíricas, dialogando e retomando um caminho traçado por poucos artistas em diferentes momentos. Ainda na década de 1970, durante a Ditadura Militar, o tropicalista Jomard Muniz de Britto, desde então um ferrenho crítico dos conceitos de democracia racial de Gilberto Freyre e opositor direto do Movimento Armorial⁶ comandado por Ariano Suassuna, produziu uma série de filmes em Super 8 ao lado da trupe teatral anárquica Vivencial Diversiones. Entre seus curtas, destacamos *Vivencial I* (1974), registro de performances do grupo em Olinda envolvendo danças, nudez e figurinos religiosos, mesclado com textos que defendem a bissexualidade e debatem a diversidade de identidades sexuais; *Toques* (1975), um estudo do corpo humano desnudo na natureza através dos desejos partilhados entre dois homens e uma mulher, com os créditos finais todos pintados em partes do corpo; *Esses moços, pobres moços* (1975), que mostra o desejo reprimido de dois jovens garotos de classe média numa tarde de domingo na piscina, enquanto que resta à câmera, o olhar de Jomard, realizar o que os personagens não conseguem; e *O Palhaço Degolado* (1977), obra-prima do cinema satírico pernambucano, encenada na antiga Casa de Detenção (hoje Casa de Cultura) em que o próprio diretor vestido de palhaço procura Gilberto Freyre e Ariano Suassuna enquanto ironiza as ideias de ambos, consideradas nostálgicas de um colonialismo e monarquismo, enquanto passeia pelas recém-esvaziadas celas, carregadas de um sentido bruto de horror.

Vinte anos depois, em meados de 1997 e com produção ativa a partir dos anos 2000, o coletivo Telephone Colorido foi formado por um grupo de artistas e agitadores culturais, que viram na ascensão do cinema pernambucano a ascensão também de um certo conservadorismo estético, conjurando como resposta artística uma proposta completamente iconoclasta e transgressora. Destacamos os filmes *Resgate Cultural* (2001), um experimento anárquico e hilário que encena um fictício sequestro do escritor Ariano Suassuna por forças

⁶ O Movimento Armorial foi uma iniciativa nas mais diferentes linguagens artísticas, da música à literatura passando pela pintura, pelo cinema, que buscava fundar uma espécie de arte erudita a partir de elementos da cultura popular, reforçando a noção de alta cultura própria do Nordeste e demonizando toda e qualquer influência cultural estrangeira. Liderado pelo escritor e teatrólogo Ariano Suassuna, o Movimento Armorial bateu de frente com o Movimento Tropicalista, que tinha um caráter antropofágico, que ao invés de negar elementos de fora buscava incorporá-los, mesclá-los, como a máxima de Gilberto Gil, que dizia no final da década de 1960, início da década de 1970, estar buscando aproximar os Beatles da bandinha de pífano de Caruaru. Ariano, por sua vez, criava analogias entre a guitarra elétrica como uma metralhadora que estava dizimando as verdadeiras raízes da cultura local.

rebeldes, que pedem um resgate em forma de objetos e manifestações artísticas defendidas pelo próprio autor como a legítima cultura armorial, e *BBC Olinda* (2009) em que os integrantes do coletivo se fantasiaram de jornalistas da famosa empresa britânica de comunicação para terem acesso a lugares exclusivos durante o carnaval, entrevistando de maneira debochada políticos e artistas locais, numa proposta que misturou a narrativa gonzo, um pouco de cinema verdade e muita irreverência hedonista. Os trabalhos do coletivo eram marcados pela direção coletiva, pela precariedade dos meios, pela improvisação e pela inserção fora de contexto de imagens previamente existentes, gerando um caleidoscópio imagético bastante provocativo. O coletivo chegou a ter alguma repercussão nacional, mas seus integrantes (Grilo, Lourival Cuquinha, Lia Letícia, Paulinho do Amparo) se separaram e seguiram caminhos diferentes.

Alguns anos depois, um artista da periferia viria a se envolver diretamente com o Surto & Deslumbramento a partir da admiração dos integrantes por seu trabalho: trata-se do DJ, pintor, cineasta e performer Sócrates Alexandre (também conhecido como Sosha). Até 2012, ele havia produzido dois filmes que brilhavam aos olhos de André, Chico, Fábio e Rodrigo por sua maneira de mostrar lugares conhecidos do Recife com um olhar completamente alienígena, com personagens que ressaltavam sua estranheza como potência em diálogo com aclamadas músicas pop. São eles: *Lotta love* (2012) e *Eyes without a face no Recife* (2012). Havia nas suas obras, segundo Rodrigo Almeida, “algo entre a performance enquanto defesa e evocação do corpo, além de uma investigação bastante crua (e até perigosa) do universo noturno do Recife (tanto que o realizador precisou sair correndo durante algumas filmagens para não ser vítima de um assalto)” (In STEFFEN, 2016, p. 260). O fascínio pelo trabalho de Sosha logo os aproximou, resultando no curta *Metrópole*, uma parceria com o coletivo Surto & Deslumbramento, realizada logo após o lançamento de *Estudo em Vermelho*. O curta dirigido, roteirizado e estrelado pelo próprio Sosha mostra um ou uma – não há exatamente uma definição de gênero – aspirante de artista que deixa Olinda para tentar a vida no Recife, mas diante das dificuldades começa a se prostituir até que, ajudada por uma amiga, encontra finalmente seu lugar para brilhar.

A/o protagonista (figura 16) vagueia por ruas do centro mais antigo da cidade, passando por casas de papelão, banheiros químicos, ruas escuras e vazias, efetivando encontros fortuitos e efêmeros, numa encenação que varia entre o humorístico, o improvisado e o melancólico. Entre Marli e Connan Mockasin, há em todo o filme uma importância enorme para a trilha sonora, numa construção que coloca abertamente a música como

condutora do tom emocional das cenas, em especial porque quase não há som direto na produção. O filme foi rodado em um único dia e noite, com poucos *takes*, num modo de produção de urgência que foi de extrema importância para os integrantes do coletivo, no sentido de encontrarem não só soluções baratas, como era comum no cinema pernambucano, mas essencialmente soluções rápidas e práticas. A participação do coletivo foi basicamente na área técnica (fotografia, montagem, figuração), enquanto toda parte criativa era trazida por Sosha, que voltaria a trabalhar com o Surto & Deslumbramento atuando como antagonista no longa-metragem *A seita* (2015), de André Antônio (que, individualmente, continuou sendo o montador oficial em alguns dos filmes seguintes de Sosha, como *A Lenda do Galeto Vegano* e *Gif*, ambos de 2015).



Figura 16 – Sosha saindo de um banheiro químico

A ideia de parceria terminou se tornando uma constante ao longo da trajetória do coletivo desde o início até o mais recente trabalho, afinal, mostrou-se como uma forma de expandir a sensibilidade das produções para além do G, B ou Q da sigla LGBTQI. Entre *Mama* e *Estudo em Vermelho*, Chico montou o filme *Eternamente Elza* (2003/2013), dirigido por Alexandre Figueiroa e Paulo Feitosa, um documentário filmado originalmente em 2003, que resgata o cotidiano, a história e as memórias da travesti e cantora Elza Show (que tem a cantora Elza Soares como sua musa inspiradora). O curta possui um caráter afetivo muito forte, alternando entre imagens glamourosas de apresentações com caminhadas, conversas, ao lado do marido, momentos de intimidade em que Elza fala de sua infância, de amores

passados e presentes, de respeito, além das dificuldades e preconceitos enfrentados. Apesar do formato documental mais clássico, o filme é pioneiro no estado a ter como protagonista uma travesti, ressaltando que parte do trabalho do coletivo também reside na defesa e visibilidade de minorias e de identidades sexuais diversas e dissonantes. Com Alexandre Figueiroa, o coletivo também produziu *Kibe Lanches* (2017), também documentário, que resgata a história de uma lanchonete da década de 1980, especializada em pratos árabes, que, nos finais de semana, além de vender kibes, esfihas, charutos de repolho, transformava-se numa casa de espetáculos improvisada, com shows de *gogo boys* e *drag queens*. O estabelecimento era comandado pelo “Barão”, animador que promovia o concurso “as rolinhas do Barão” para um público de “entendidos”, como eram conhecidos os homens homossexuais na época, que são entrevistados atualmente no filme.

A última parceria do coletivo aconteceu em 2017 com Leona e Paulo Colucci, também conhecidos respectivamente por suas personagens “Leona Assassina Vingativa” e “Aleijada Hipócrita”. Contextualizando, Leona “estourou” como um viral na internet com a trilogia *Leona – Assassina Vingativa* em 2009, em que a personagem (na época ainda criança) emulava de maneira caseira, em vídeos gravados em baixa qualidade com o celular, uma vilã inspirada na novela mexicana *A Usurpadora*. Com três vídeos crescentemente mais complexos, a “saga” construiu uma narrativa melodramática calcada no humor, envolvendo assassinatos, traições e fugas, paródias baratas, debochadas, fabuladas, improvisadas e adaptadas para a realidade de uma favela em Belém do Pará. Aquelas imagens transbordavam a influência que as novelas tinham no imaginário daquelas crianças e adolescentes da periferia. Em 2014, já maior de idade, Leona retomou sua carreira com o videoclipe da música *E u quero u m boy*, que se tornou uma espécie de hino extraoficial do evento para a comunidade LGBTQI. Desde então, Leona se tornou uma espécie de celebridade da internet, alternando entre videoclipes, apresentações, performances, entrevistas e todo tipo de material midiático. Em 2017, o diretor Álvaro Andrade, que estava produzindo uma série sobre cinema de baixo e baixíssimo orçamento, convidou o coletivo Surto & Deslumbramento para fazer uma parceria com Leona e Aleijada Hipócrita, a fim de realizar o quarto episódio da saga interrompida em 2009. Foi assim que nasceu *Leona Assassina Vingativa 4 – Atrake em Paris* (2017), com direção de André Antônio e Paulo Colucci, que logo se revelou como a “cabeça” por trás dos vídeos, enquanto Leona assumia o papel de “Diva”.

O filme, que nasceu de um roteiro escrito pelos integrantes do coletivo e discutido ponto a ponto com Leona e Aleijada, mostra Leona oito anos depois em Paris, vivendo bem,

enquanto tenta emplacar uma carreira de modelo, ao lado do fiel assistente e fã, Júlio Valentina (que interpreta um tipo de “bicha” eufórica, lembrando os fãs das grandes divas da música pop internacional). O caso é que a Aleijada Hipócrita, sua antagonista, também está em Paris e começa a assombrar Leona até as duas chegarem num confronto final no alto da Torre Eiffel, filmado num *chroma key* que vaza as bordas (figura 17), dando para perceber que se trata de uma tela verde dentro de um apartamento. Há algo nesse filme que grita: “somos uma brincadeira, se você levou a sério, não entendeu nada”. Lançado na internet e com 230 mil visualizações até o início de junho de 2018, além de exibido em festivais como Janela Internacional de Cinema do Recife e a Mostra de Cinema de Tiradentes, o curta pode ser definido como um acúmulo de paródias: a Paris onde se passa a história, na verdade, é Recife; o Rio Sena é o Rio Capibaribe; a Torre Eiffel surge como uma antena de uma emissora de televisão local; símbolos clichês como turistas, esculturas, a música de acordeon, boinas são inseridos para dar mais humor ao espaço retratado. No ápice do conflito entre as protagonistas, a Aleijada Hipócrita se levanta da cadeira de rodas, dizendo que voltou a andar depois de fazer oito anos de fisioterapia pelo SUS (Sistema Único de Saúde – o sistema brasileiro público e precário de saúde), porém, logo depois cai de uma escada interminável, numa alusão insistentemente repetida a todas as novelas em que as vilãs empurram suas vítimas, perdendo o movimento das pernas novamente. O filme foi rodado em dois dias, montado em um terceiro, e possui um final aberto para uma possível sequência a ser realizada.



Figura 17 – Leona e Júlio no alto da Torre Eiffel em *Leona 4 – Atrack em Paris* (2017)

3.3 POLÍTICA COM IRREVERÊNCIA

O coletivo Surto & Deslumbramento introduziu uma maneira, até então inédita na cidade, de discussão política através das imagens: como falam os personagens de *Mama*, não mais a política com “P” maiúsculo, a “grande” política, a macropolítica, a política dos partidos e arenas tradicionais, a política do Vurto, mas um olhar voltado para as micropolíticas, a biopolítica, a política que se espalha pelos cantos escondidos das relações humanas, culturais, afetivas e sociais. Mais do que isso: os integrantes esboçaram uma espécie de discurso político cujo cerne se baseava na irreverência e na ironia, de colocar como políticos objetos culturais geralmente desprezados nos espaços legitimados de embate, criando tensões e desestabilizando uma forma corrente de palavras, gestos, emoções. Não se trata, no entanto, de uma fuga ou até mesmo negação das ações políticas mais institucionais, mas também uma consequência do desencanto e do descrédito desenvolvidos numa frágil democracia como a brasileira. Para a pesquisadora Fernanda Ximenes, autora da dissertação *Ou Vai ou Racha e Surto & Deslumbramento: Entre Carnavais e Outras Ficções*, a maneira como os integrantes do coletivo tiveram de se expressar politicamente foi através do campo artístico, numa lógica em que “a experiência estética realiza sua promessa construindo as formas de uma vida comum indiferenciada, onde arte e política, trabalho e lazer, vida pública e existência privada se confundem” (XIMENES, 2015, p. 93). Trata-se de uma metapolítica, isto é, de uma discussão e transformação do próprio campo político, “um projeto de realizar realmente aquilo que a política realiza apenas aparentemente: transformar as formas da vida concreta, enquanto a política se limita a mudar as leis e as formas estatais” (IDEM). De certa forma, eles se afastam dos movimentos sociais tradicionais para apontar as contradições não apenas da direita e dos conservadores, dos diferentes, mas especialmente da própria esquerda do qual fazem parte.

A primeira ação nesse sentido aconteceu em abril de 2013 durante o Ocupe Estelita, movimento da sociedade civil organizada que defende um direcionamento diferente do proposto por um consórcio de construtoras, que querem demolir toda uma área histórica para erguer uma dúzia de edifícios de mais de trinta andares, com residenciais e comerciais de luxo, sem qualquer contrapartida para a coletividade urbana. Nessa época, havia uma discussão sobre a militância virtual feita pelos mais tradicionalistas, que apontavam que quem se engajava na internet não participava efetivamente de manifestações na rua. Partindo dessa premissa equivocada, os integrantes do Surto & Deslumbramento criaram a intervenção “Book de Protesto” (<http://bookdeprotesto.tumblr.com/>) (figuras 18 e 19), uma espécie de

estúdio fotográfico a céu aberto com um enorme lambe de um protesto aleatório no Oriente Médio ao fundo, convidando as pessoas para escolherem figurinos, adereços, uma cartela com os dizeres contra alguma coisa (ou criar a sua própria cartela) e, enfim, serem fotografadas para a posterioridade. Na parede, havia a provocação: “não seja mais chamado de ativista de sofá. Faça agora seu ‘book’ de protesto! Você vai BOMBAR nas redes sociais!!!”. A brincadeira foi um sucesso: havia protestos reais, protestos vintage, protestos que remontavam o caso de Avenida Brasil no Cinema São Luiz, estimulando os presentes a tanto usarem os cartazes previamente escritos pelos integrantes, como criarem seus próprios protestos, dos mais sérios contra a especulação imobiliária ou falando sobre 10% do PIB para a educação até os mais jocosos reivindicando que a Disney abrisse mão dos direitos autorais de Star Wars. O resultado foi uma centena de fotos bem-humoradas, que serviram até para dizer aos militantes e engajados que era possível lutar e sorrir, não apenas sustentar feições carrancudas e ressentidas.



Figura 18 – Registro da intervenção Book de Protesto (2013 - <http://bookdeprotesto.tumblr.com/>)



Figura 19 – Rodrigo Almeida durante intervenção Book de Protesto (2013 - <http://bookdeprotesto.tumblr.com/>)

Os dois filmes do coletivo que receberam com mais ênfase a chancela de “políticos”, por vezes gerando uma aproximação com a classe cinematográfica pernambucana, foram os curtas *Casa Forte* (2013) e *Como Era Gostoso Meu Cafuzo* (2015), ambos dirigidos por Rodrigo Almeida, que havia aprendido o ofício da montagem de maneira autodidata, produzindo material de divulgação para o seu bloco de carnaval, o *I Love Travesty*. *Casa Forte* é o nome de um bairro de classe média alta do Recife, onde vive uma elite tradicional e esclarecida, armorial e de “esquerda” (com muitas aspas, pois trata-se de uma esquerda conservadora, pronta a se associar com qualquer segmento social pela garantia do poder), uma elite cultural que foi observada por Rodrigo, enquanto morador de um bairro mais periférico, como o bairro que de maneira mais chocante evidenciava marcas do período colonial. Em particular, pela recorrência de nomes de prédios e estabelecimentos da região que resgatam esse período passado transformando expressões bizarras, meio nostálgicas, como “Triunfo Colonial” ou “Vitória Colonial” (figura 20) em símbolos de *status quo* atual. As fachadas desses prédios são repetidamente, insistentemente, constrangedoramente mostradas na tela, uma atrás da outra, enquanto escutamos em off dois depoimentos ficcionais que revelam a memória inventada de uma relação inter-racial entre dois homens.



Figura 20 – Fachada do edifício Triunfo Colonial no curta *Casa Forte* (2013)

De certa forma, Rodrigo aproxima o fetiche pelo corpo do fetiche pelo passado opressor, através de uma fabulação narrativa com forte caráter documental, colhendo e deslocando evidências de uma cultura colonial que persiste em matizar o contemporâneo. E talvez por conta desse caráter entre o “ficcional” e o “documental” e pela abordagem irônica sem deixar de ser incisiva; por muitas pessoas inclusive acreditarem nos depoimentos como entrevistas reais, o filme fez a ponte entre o coletivo *Surto & Deslumbramento* e a produção engajada do cinema contemporâneo brasileiro, ganhando prêmios, sendo objeto de estudo em diferentes contextos (como na Brown University, nos EUA) e sendo largamente exibido no mundo inteiro até hoje. Em Portugal, o filme participou do Festival Luso-Brasileiro em Santa Maria da Feira e foi exibido recentemente pela Cinemateca Portuguesa. *Casa Forte* termina com a música *Fim de Festa*, de Itamar Assumpção e Naná Vasconcelos, numa espécie de despedida do homem negro da Casa Grande e das relações afetivas em torno dela. O diretor explica sua proposta:

Antes de tudo, eu queria fazer um mapeamento dessa presença, porque esses nomes “Motel Senzala” (figura 21), “Casa Grande das ubaias” são metonímicos de situações e relações muito mais profundas que se passam nesse lugar, um simbolismo meio cínico que já tinha me chamado a atenção antes e que continua me deixando chocado a todo momento. É uma espécie de ponta do iceberg que esconde sua verdadeira cara. Velhos moradores do bairro comentaram comigo que nunca tinham reparado a recorrência, foi preciso alguém de fora chegar lá para

notar e, acredito, o curta também se revela pelo método da insistência (das placas, das palavras, das histórias, dos versos da música...). Nas sessões públicas que estive presente, foi delicioso sentir o público gargalhando no início para assumir um gosto amargo/melancólico no final. A terceira parte, aliás, nasceu primeiro porque amo aquela música, mas também porque acreditava que cabia uma tentativa de representação lúdica da despedida do homem negro da Casa Grande em ruínas. Dessa estrutura fadada a ruína.

O segundo ponto é sobre a narração. Meu medo era que o filme ficasse muito fácil, maniqueísta, fosse mais um filme de prédio da recente produção pernambucana, daí resolvi escrever dois depoimentos baseados em situações e histórias que li, vi, vivi ou ouvi dizer, que tornasse a colocação do curta mais contundente, relacionando, de alguma maneira, concepções de fetiche bem distintas (afinal esse culto aos nomes coloniais me parecia de ordem social extremamente fetichista também). Gravei o áudio com os meninos, de maneira que soasse o mais documental possível, criando ali um ruído claro entre real e ficcional (a história do objeto “feito por escravos” e guardado pela família como troféu em casa, por exemplo, eu li num jornal recifense de domingo). Temos, primeiro, um homem branco – na minha visão, um senhorzinho moderno morador de Casa Forte – que revela desejos fetichistas por negros na senzala (um desejo chocante, afinal); e, segundo, um homem negro que hoje pode brincar com esse fetiche para supostamente inverter essa relação de dominação.

Depois do filme pronto, percebi que esse ruído se multiplicou, pessoas pensaram que o filme era uma espécie de depoimento meu (as vozes realmente se parecem!) ou mesmo um documentário dado que tinha trabalhado com um casal real tanto para gravar as vozes como para a sequência final, dando força a momentos como o abraço (figura 22), por exemplo. Isso me deixou bem satisfeito, porque foi como abrir algumas portas que não estava esperando dentro do filme (ALMEIDA, 2015, online).



Figura 21 – Fachada do Motel Senzala no curta Casa Forte (2013)



Figura 22 – Casal se abraça antes da despedida no final de Casa Forte (2013)

Casa Forte entrou, como uma estratégia de tensionar fronteiras, na lista de melhores documentários brasileiros de todos os tempos do crítico Juliano Gomes. Apesar de comumente aclamado, o filme em pontuais ocasiões também foi acusado de ser racista, em particular por dois motivos: primeiro porque as pessoas confundiam o discurso dos personagens com o discurso do filme, o que é comum num país com elevado problema de interpretação, que passa por uma crise além de tudo cognitiva, e segundo, porque o tom do filme é realmente ambíguo, irônico, induz a plateia a rir de coisas que não necessariamente deveriam ser risíveis. É quase como uma armadilha para que os espectadores se exponham. Nesse sentido, o segundo filme de Rodrigo, *Como Era Gostoso Meu Cafuçú*⁷ (2015) foi considerado ainda mais espinhento: a narrativa acompanha dois garotos negros, classificados pelo diretor como a “bicha maldita” e a “bicha bonita”, que vão numa festa de brancos de classe média alta, enquanto dialogam tocando temas que envolvem sexualidade e fetiche, além de alfinetarem os convidados do evento. O filme é entremeado por nomes de filmes

⁷ O termo cafuçú é lido por algumas pessoas como uma referência a homens negros, brutos e rudes, e, nesse sentido, surge como um significado bastante carregado de preconceito e fetichismo. No entanto, dentro do universo gay, o termo sofreu uma ressignificação, que tirou a carga racial dele (cafuzos não precisam ser necessariamente negros), sendo talvez mais uma questão de classe, de comportamento, de desejo sexual e performance sexual. Segundo Rodrigo, a primeira referência ao termo nesse segundo sentido aparece num diário, escrito entre 1903 e 1914, por Roger Casement, um irlandês, que veio ao Brasil como diplomata do Reino Unido, e que entre as palavras aportuguesadas que usava, uma das mais recorrentes era 'cafuzú'. E usava para indicar os seus amantes prediletos: homens pobres, rústicos e de corpos torneados que apesar da pouca 'cultura' sabiam agir como ninguém na cama.

eróticos levemente fictícios em fachadas de um cinema pornô do centro da cidade, criando uma ponte entre os desejos criados dentro de uma sala escura e dentro dos pensamentos dos personagens. O filme foi bem recebido (chegou a ganhar o prêmio de júri popular no Festival de Curtas de Belo Horizonte), mas incomodou especificamente uma ala de novos militantes, que tendem a apreciar apenas filmes engajados denunciastas, cujo o discurso esteja mastigado e muito didaticamente colocado. Há uma dificuldade de se desprender do real para se lançar ao fantasioso ou, como diz o próprio diretor, “o temor de falar sobre alguns temas só os deixam mais invisíveis. As pessoas preferem não falar, mas no caso eu tenho um interesse enorme pelo desejo, pelo desejo enquanto esfera tão passível de resistências como de opressões” (ALMEIDA, 2015, online).

O desenvolvimento de *Cafuçu* partiu da premissa que grupos minoritários e/ou oprimidos também eram capazes de reverberar preconceitos e opressões, como mulheres serem racistas, gays ricos, classistas e negros, machistas. O filme todo gira em torno de conversas que além da ironia, assumem um tom assinalado na crueldade e nas pulsões de morte e desejo, os personagens falam em matar, falam em transar, em como funciona o flerte entre os homens gays ricos que emulam casamentos arranjados, com famílias de sobrenome importante. O caso é que na penúltima cena do filme, os dois rapazes negros caminham pelas ruas enquanto comentam causos da festa, dentre eles um momento onde havia aparecido um “bonde da periferia”, e que os homens brancos logo apelidaram um deles de “mulatito”. Rodrigo revela que essa é uma história real. A contradição do filme é que esses mesmos personagens que criticam a postura dos rapazes mais ricos exercem eles mesmos comentários classistas, mas, mais do que isso, carregam consigo desejos fascistas reproduzindo pulsões e fetiches. Como os protagonistas são engraçados, a plateia tende a se identificar com eles, mas logo há certo desconforto quando se começa a entender que aqueles personagens não são exatamente como esperávamos. O filme encerra com uma indicação de que as duas “bichas” são assaltadas e com uma cena (figura 23) onde supostamente eles teriam sequestrado e subjugado o assaltante para brincar com ele em atos libidinosos. Por conta dessa cena, alguns acusaram o filme de propagar a “cultura do estupro”. O diretor se defende:

Não sei se as pessoas notam, mas esse plano está dentro de uma atmosfera completamente distinta das demais, se todo filme preza por um certo realismo (vez ou outra, perfurado em detalhes cênicos), minha intenção era que esse fosse um “plano fantasia”, uma materialização em imagem, do desejo, do sonho, dessas estranhas pulsões que esses dois jovens mexem e remexem durante todo o curta. Pra mim, toda a sequência transborda significantes de exagero e absurdo que rompem com a mise-en-scène anterior: a trilha sonora de Laranja Mecânica

preenche extradiegeticamente o espaço, todos estão nus, os dois rapazes carregam chicotes, o boy está amarrado, os rapazes usam salto alto, há um suor claramente fake, fora o fato dos “sequestradores” estarem usando máscara de carnaval de Olinda, há também um quadro do artista/amigo Ramonn Vieitez, da série “Encapuzados”. O próprio assalto já indica essa passagem, por ser meio tosco. Apesar de estarmos vendo aquilo, na minha cabeça, as bichas só perderam o celular, levaram uns tapas e pronto. A vida seguiu.

Para além de um potencial polêmico interessante por conta da ambiguidade, de jogar com o literal/fantasiado, não afirmar bem a localização do discurso, deixar um incômodo no ar sem a tal lição de moral básica, uma coisa que um amigo comentou durante o processo de montagem e resolvi assumir porque achei uma leitura muito legal foi: ele enxergou uma relação entre as fachadas com títulos inventados de filmes pornôs e essas fantasias dos personagens, quase como estabelecendo uma aproximação de desejos, projeções, fetiches que afloram em ambos os universos. Ou seja, talvez esse plano fantasia, para além de um recalque da bicha assaltada humilhada, seja apenas um plano de um filme que se passa dentro do cinema onde aparece a fachada com o nome *Como Era Gostoso Meu Cafuçu*. Onde alguém pode estar assistindo e sentindo prazer. Não me parece aqui uma tentativa de limitar a interpretação, mas insistir num gesto de mostrar outros caminhos possíveis para um mesmo conjunto de imagens e sons (ALMEIDA, 2015, online).



Figura 23 – Cena final do filme *Como Era Gostoso Meu Cafuçu* (2015)

3.4 MELANCOLIA, MEMÓRIA E FUTURO NOSTÁLGICO

Canto de Outono (2014), dirigido por André Antônio, e *Primavera* (2017), dirigido por Fábio Ramalho são os dois primeiros curtas do projeto *As Quatro Estações*, uma vontade de criar versões *queer*, entre o deboche e a homenagem, inspiradas a partir dos *Contos das Quatro Estações*, do cineasta francês Eric Rohmer. De todas as produções do Surto &

Deslumbramento, *Canto de Outono* é considerada a mais séria, com um tom melancólico e introspectivo que reflete o hedonismo de uma certa aristocracia decadente. Gravado no Rio de Janeiro, enquanto André estava cursando o doutorado em comunicação na UFRJ, o filme foi realizado em parceria com amigos cariocas: segundo ele, “na concepção, eu tensionaria mais essa relação entre seriedade e paródia, entre o melancólico e o cômico. Contudo, em termos práticos, a parte mais engraçada se perdeu, ainda que haja algumas rápidas cenas com destoantes imagens de bastidores” (STEFFEN, 2016, p. 268). O filme parte de um poema homônimo de Baudelaire que é lido por um jovem de classe média alta (figura 24), um possível herdeiro, entediado em seu apartamento inundado de relíquias, castiçais, livros, espelhos, relógios e móveis antigos. Os planos emulam os enquadramentos de um imaginário de pinturas românticas, com seus tons madeira, flores secas, velas, paredes rachadas, espelhos d’água, uma estética que inclusive fazia parte dos estudos acadêmicos de André. O segundo ato se passa quando o jovem entediado abandona essa caverna romântica e vai a uma festa eletrônica no Parque Laje, lugar que já foi imortalizado em clássicos do cinema brasileiro, como *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, e que atualmente carrega o estigma de ser o lugar público – mas não tão público – preferido de uma elite da zona sul carioca, comumente tachada como “burguesia/aristocracia folclórica”.



Figura 24 – Jovem lê Baudelaire no início do curta *Canto de Outono* (2014)

Na festa, o jovem vaga sozinho, encontra amigos, bebe, tenta beijar uma garota, mas acaba beijando um garoto, diverte-se e, por fim, depois de aparentemente dançar horas

sozinho coberto de glitter, termina bêbado num canto isolado, sendo levado para casa por uma amiga. De certa forma, o protagonista – que carrega traços de um efebo, mas sem possuir a idade de sê-lo – assume duas personas pendulares: a primeira fantasiosa, que é o jovem leitor de Baudelaire, um jovem dândi tão sofisticado quanto desinteressado, e a segunda mais real, que é o próprio ator sendo ele mesmo numa festa que realmente frequentaria, encontrando os amigos reais e agindo como ele mesmo agiria, dando um tom documental mais afetivo em meio aos inúmeros artifícios do próprio evento (luzes, telões, decorações). É importante notar que toda filmagem da festa teve o som direto extraído para inserção de uma trilha sonora mais etérea, deslocando completamente o sentido dos gestos, dos comportamentos e do próprio espaço. Enquanto a primeira parte remete a uma decupagem previamente detalhada, a segunda dialoga com o inevitável improviso com algumas poucas recomendações de direção para entender mesmo a ideia de como filmar uma festa, como fazer um filme ficcional dentro de um evento que realmente está acontecendo, o que gera problemas de foco, câmera tremendo muito, pessoas eventualmente olhando para a câmera, tudo incorporado na narrativa. O direcionamento de André para o diretor de fotografia foi que ele tentasse captar “beleza” naqueles momentos, privilegiando sempre a arquitetura do fim do século XIX do lugar sem sublinhar, se possível, seus aspectos bem cansados de cartão-postal turístico. O filme, portanto, cria um efeito estético a partir da aproximação desse exagero do rigor com a improvisação/documentação/erros de uma sucessão de momentos reais.

Primavera, por sua vez, também possui um tom melancólico e decadentista, numa história que acompanha a chegada de um rapaz de meia-idade numa casa arrumada, até demasiadamente arrumada, para cuidar de uma cadela da raça labrador (ou seja, grande!), enquanto o casal dono do lugar está viajando. Da desconfiança e medo iniciais até o companheirismo, o rapaz passa seus dias cuidando do animal, fazendo jardinagem, assistindo a filmes clássicos, rindo de vídeos bobos na internet, saindo pra sauna gay, dançando sozinho, enquanto bebe garrafas e mais garrafas de vinho sem qualquer pudor de fazer a manutenção da limpeza dos cômodos. Se no início, vemos o personagem como um ser possivelmente tímido, que desbrava uma residência de amigos com respeito, logo notamos que a cada dia que se passa, a cada dia em que ele “cuida” da casa, o ambiente fica mais sujo; ao mesmo tempo, pouco a pouco ele vai vasculhando cada canto do lugar a fim de desvendar os espaços secretos da residência, em particular o intocável quarto do casal. Numa cena, vemos o rapaz entrando no aposento e experimentando um salto alto sob música extradiegética, dando um

indicativo de que ele estaria se transformando na dona do lugar, em diálogo com as mulheres dos filmes clássicos que assiste, cujas atitudes são sempre bastante intempestivas.

O registro imagético e sonoro de *Primavera* é delineado pela sobriedade, nem tão esteticista, nem tão documental, seguindo um naturalismo onde a câmera permanece todo o tempo estável – há uma ou duas panorâmicas – e cujo refinamento da narrativa se dá através da metanarrativa. Isto é, de um sentido criado não só pela falta de diálogos diegéticos, mas pelo direcionamento dado pelos diálogos dos filmes assistidos que parecem não só explicar uma relação do personagem com o lugar, como o possível momento pessoal dele, de depressão/renascimento após o fim de um relacionamento. De fato, o caráter acadêmico dos integrantes parece ressoar de maneira mais intensa aqui, ainda que seja possível em toda obra do coletivo traçar pontes entre os filmes com a própria história do cinema, passando por vídeos da internet, memes e outros artefatos audiovisuais⁸. No caso específico de *Primavera*, no entanto, reforça-se um caráter cinéfilo mais obscuro, por meio da figura das “Divas”, fantasmas que vagueiam no imaginário do personagem e do espaço que ocupa, desconhecidas do grande público contemporâneo, sendo talvez lembradas apenas em lugares restritos de conhecimento e estudo profundo da sétima arte. São elas: Vivian Leigh em *Um bonde Chamado Desejo* (1951), de Elia Kazan; Isa Miranda em *A Senhora de Todos* (1934), de Max Ophuls e Maria Félix em *Doña Diaba* (1951), de Tito Davison.

O filme termina fazendo uma referência direta à emblemática sequência final de *Sunset Blvd* (EUA, 1950), de Billy Wilder, em que a personagem delirante/alucinada de Gloria Swanson diz estar pronta para seu *close-up* e desce as escadas fazendo gestos exagerados, acreditando estar no seu triunfal retorno ao cinema depois de ter sido esquecida por Hollywood (assim como as divas citadas anteriormente foram “esquecidas” por nós). Em *Primavera*, quando o casal retorna de viagem, a casa está de cabeça para baixo, com garrafas por todos os lados, taças quebradas, a pia cheia de pratos sujos, a cadela solta fazendo mais bagunça. Eles escutam um barulho repentino no primeiro andar e olham assustados para a escada, onde veem o rapaz com olhar altivo, descendo descalço, fumando um cigarro e usando o robe preto dela (figura 24). Ele encara com desprezo a câmera, que emula o ponto de

⁸ Aliás, é fundamental aqui fazer uma ponderação: ainda que o foco de nossa análise esteja nos filmes, passando pela intervenção fotográfica, o coletivo Surto & Deslumbramento atua em outros formatos de produção audiovisual, desde vinhetas para eventos, blocos de carnaval e festivais, como produzindo vídeos independentes a partir das sobras de filmagens de seus curtas. Essa segunda vertente gerou a série *Cadê o meu dorflex*, composta de três vídeos que deslocam o sentido original de registros de quatro filmes (*Casa Forte*, *Canto de Outono*, *Mama* e *Como Era Gostoso Meu Cafuzo*), revelando um pouco de seus bastidores, mas efetivamente constituindo uma espécie de *making of* mais preocupado em criar um sentido autônomo do que documentar a realização das obras originais.

vista do casal, como se dissesse “a partir de agora, essa casa é minha” e avança até virar um borrado de imagem. De certa maneira, encerra-se ali o seu ciclo de incerteza, encarnando o espírito das personagens femininas que assistira nos dias que ficou na casa e resgatando-as do esquecimento para uma nova vida.



Figura 24 – Rapaz encara a câmera usando o robe preto da dona da casa em *Primavera* (2017)

Premiado no prestigiado Festival de Cinema de Gramado por sua montagem, *Virgindade* (2015) – um dos curtas mais rodados e vistos do coletivo – é um documentário em primeira pessoa em que o diretor Chico Lacerda retorna a lugares específicos de sua infância/adolescência (paradas de ônibus, cinemas que agora são lojas de eletrodomésticos, casas que agora são edifícios) para relembrar situações em que sentiu tesão ou viveu situações de desejo homossexual pela primeira vez. Seja com um amiguinho, com gêmeos desconhecidos num ônibus, seja no banheiro na saída do cinema. Há um misto de inocência e despertar nos relatos que são baseados na própria experiência do cineasta, com alguns elementos ficcionais para criar uma curva dramática, o que esboça um imaginário embaralhado entre a excitação e a tensão. De certa forma a estrutura do filme lembra *Casa Forte*, apesar dos elementos recorrentes – a voz em off memorialista, planos fixos da cidade, corpos posando – cumprirem um papel dramático completamente diferente. Em *Casa Forte*, os offs e as imagens compartilham de uma mesma herança colonial naturalizada, há uma sobreposição de ambos que desnaturaliza isso até o ponto de saturação. Já em *Virgindade*, os

offs trazem um elemento de sexualização que as paisagens (onde aqueles relatos realmente ocorreram, anos atrás) não têm em si mesmas, “sexualizando espaços”, bem como tornando visíveis as mudanças ocorridas na paisagem da cidade no tempo decorrido. Além disso, os corpos em *Casa Forte* são utilizados tanto como presentificação dos offs, dos indivíduos por trás dos offs, quanto como símbolos dessa relação de herança colonial e da superação dela, uma nostalgia branca e uma emancipação negra.

Já em *Virgindade*, que leva ao limite um tom confessional que existe em todas as obras do grupo, os corpos estão situados num espaço imaginário que tanto remete àqueles desejos infantis e juvenis, presentificando-os, quanto a uma estética que bebe no *camp*⁹. Nesse sentido, é importante pensar no artifício como coloca o pesquisador Denilson Lopes, que propõe que o artifício é uma categoria conceitual, sócio-histórica, estética, articuladora de diferentes produtos culturais e mediadora entre estes e a vida material, “que deve ser pensada não tanto como uma simples oposição à realidade, mas como um dissolvente da dualidade real versus irreal. Ao contrário de categorias abstratas, o artifício é uma categoria constituída pelas experiências individuais e coletivas, com especial ênfase no horizonte das experiências *queer* contemporâneas” (LOPES, 2002, p. 37). No meio do filme, há um interlúdio entre os depoimentos, com uma sequência de imagens de partes de corpos masculinas – torso posado como São Sebastião, bunda na cobertura de um prédio de muitos andares, um homem boiando num açude, uma perna se equilibrando sobre uma bola de futebol – vários nus/seminus artísticos em diferentes espaços e posições, com muitas referências aos filmes anteriores do coletivo, gerando um momento de beleza e contemplação do tal objeto de desejo ao qual supostamente remetem àquelas memórias infantis. No entanto, se, por um lado, os depoimentos inclinam a sexualizar espaços urbanos, as imagens dos corpos desnudos, acompanhadas de uma música fofa e leve, como num videoclipe adolescente, tendem a operar numa dessexualização, deserotização da nudez (figura 25). Não apenas no sentido de pensar o nu artístico como algo muito distante da pornografia, mas questionando a maneira como se constroem visões sobre o corpo e apontando que a perversidade da leitura está mais no olhar subjetivo, no olhar do desejo e no desejo de olhar.

⁹ O *camp* é um conceito definido por Susan Sontag para comportamentos, objetos, atitudes, interpretações exageradas e artificiais, envolvendo como princípio o mau gosto, o que é considerado ruim pelas classes mais eruditas, tudo que é geralmente tachado de brega ou cafona. No entanto, o *Camp* pode ser entendido também como um recurso autoconsciente, incorporado por artistas que se utilizam destas características próprias da Cultura Pop para questionar um padrão de qualidade consciente ou inconscientemente instituídos como distinção pelas classes mais altas.



Figura 25 – Cena do interlúdio com corpos masculinos desnudos em Virgindade (2015)

Em 2015, o Surto & Deslumbramento deu um passo ousado em sua cinematografia, realizando o seu primeiro longa-metragem: *A Seita*, de André Antônio. O filme nasceu originalmente como um curta mais rebuscado, com forte ênfase na direção de arte e no figurino, o que fez o coletivo buscar, pela primeira vez, patrocínio externo, decisão que estimulou os integrantes a se unirem às jovens produtoras Dora Amorim e Thaís Vidal da recém-criada Ponte Produções. Aprovado no Funcultura Audiovisual 2014/2015, o projeto captou menos de R\$ 70 mil para sua realização, logo deixando de ser um curta nas revisões do roteiro para se tornar não apenas um longa, mas o primeiro longa-metragem pernambucano de ficção científica, numa realização de baixíssimo orçamento (em especial, num contexto que considera longas feitos com quase R\$ 1 milhão como produções de baixo orçamento). O primeiro desafio do grupo era manter com o pouco dinheiro e uma equipe maior e mais profissional, certa crueza criativa que havia se tornado marca de suas realizações. *A Seita* conta a história – que pode ser uma lembrança ou um sonho – de um jovem um dândi (figura 26) e suas andanças pelas ruas de uma cidade do Recife em ruínas em 2040. Na narrativa, as classes mais ricas haviam abandonado a Terra e ido viver em colônias espaciais, mas o jovem burguês entediado com a perfeição dessa nova sociedade, resolve retornar ao antigo e estranho mundo, ao apartamento chique, esquecido e decadente de sua família, passando seu tempo entre atividades frívolas, tomando chás, fumando maconha, lendo livros bobos,

fazendo longas caminhadas e visitas a lugares afetivos, além dos intermináveis encontros fortuitos com rapazes.



Figura 26 – Jovem dândi (Pedro Neves) deitado no apartamento chique e decadente da família em *A Seita* (2015)

O filme todo possui um tom bastante onírico, centrado no imaginário desse jovem dândi, cujas roupas extravagantes e coloridas contrastam com o cinza das estruturas de concreto da cidade, como viadutos, armazéns vazios, mercados destruídos, escolas abandonadas. Além disso, as decorações do apartamento com objetos *vintage* e *kitsch* fazem desse futuro um espaço visual que remonta ao passado, numa mistura de século XIX com a década de 1960. É, de fato, notável como apesar do baixíssimo orçamento, há um apuro visual bastante rígido nos figurinos e na direção de arte, o que poderia produzir um olhar “sério” sobre as imagens. No entanto, a direção de fotografia impossibilita essa chancela, não por ser desleixada, mas por usar da câmera como uma ferramenta irônica, abusando do zoom brusco típico de filmes da década de 1970 ou, por vezes, como em experimentos de Andy Warhol, reforçando um caráter desinteressado do olhar, isto é, com a câmera seguindo o que não parecer ser o mais importante numa determinada cena. Destitui-se, assim, as imagens de qualquer espécie de solenidade e arrogância. A montagem, por sua vez, intercala entre cenas de duração média com uma continuidade linear, algo bem narrativo, com cenas longuíssimas

em que nada acontece ou que os personagens passam muito tempo apenas experimentando diferentes roupas antes de sair, além da sequência delirante do “sonho dentro do sonho” em que signos previamente vistos no filme são embaralhados sob outras perspectivas não-lineares.

Um dos ganchos do filme é que todas as pessoas das colônias haviam tomado a vacina obrigatória, que fazia com que elas não dormissem nunca e se tornassem mais produtivas, enquanto que no Recife apesar de também ser obrigatória, muitas pessoas não tomaram a vacina e continuavam com o agora “estranho hábito” de sonhar. É, nesse contexto, que o jovem dândi, enquanto vai pouco a pouco voltando a sonhar, começa a notar alguns misteriosos cartazes pela cidade e desconfiar que existe algo por trás deles, o que o leva ao encontro da seita do título: um grupo que se reúne em festas para cultuar e celebrar o sonho e o hedonismo como potência, negando completamente as regras de produtividade instituídas pelo sistema. O não fazer nada, o não se alinhar a nada, o não aderir coisa alguma, portanto, recebem uma forte carga política, postura criticada por um personagem engajado do filme, mas cuja força está num corpo em negação que supera a antiga fórmula de protesto para se firmar como nova maneira de resistência. Fora isso, as insistentes caminhadas do jovem dândi por uma cidade em ruínas do futuro que é a cidade do presente produz automaticamente uma reflexão sobre os usos e desusos do espaço urbano, porém, não de uma maneira direcionada, óbvia e militante. Segundo o diretor:

A ideia do filme é que pareça com o passado, mas sempre de forma diferente. A ideia de anacronismo foi muito importante para esse filme. O que motivou a criação desse longa foi a minha relação com as ruínas do Recife. Certas paisagens do Recife. Até dez anos eu morei no bairro de São José (Centro da cidade). Todo domingo aquele lugar era um deserto, parecia uma cidade-fantasma não tinha ninguém. Eu ficava intrigado, era como se causasse em mim uma viagem no tempo. Eu queria uma história que fizesse jus a essa minha relação com essas histórias. Nisso, as questões sociais vêm naturalmente. O filme dialoga com quem passa diariamente pelos espaços filmados no filme. Quando eu faço um filme, também não penso se ele vai ser queer, ou gay. Eu pensei: só essa figura do dândi, que Pedro faz, poderia fazer o que meu filme propunha que era passear por essa cidade, procurando a beleza, fruindo. E ao mesmo tempo ter certa ingenuidade. Ele é meio alheio à realidade. Ele decora a casa toda, vive lendo sobre suas coisas, mas a realidade está ao redor e bate na porta dele, mas ele sempre está alheio. Isso me fascina muito (MACAU, 2015, online).

A característica de trabalharem dentro de um grupo de amigos, tanto atrás como na frente das câmeras, faz com que a autorreferencialidade ganhe contornos ainda maiores em *A Seita*, como se o Surto & Deslumbramento tivesse criado um universo próprio com sua cinematografia em que os mesmos personagens permeiam as diferentes diegeses. O casal de

Casa Forte aparece dando entrevista junto ao diretor Rodrigo Almeida em *Estudo em Vermelho*, aparece também dividindo a cama do protagonista de *A Seita*; o protagonista de *A Seita* também é o jovem em posições lânguidas em *Mama*; o jovem efebo de *Canto de Outono* surge rondando os pontos de pegação em *A Seita*; o antagonista de *A Seita*, Sosha, é a estrela de *Metrópole*; o apresentador de *Delicate Creatures* é o performer que faz cover de Kate Bush em *Estudo em Vermelho* e o dândi em *Mama*, o assistente/fã de Leona é o companheiro do protagonista em *A Seita* (figura 27); um quadro *kitsch* meio neon com duas garças surge infinitas vezes em diferentes filmes; além do próprio filme sobre Ramonn Vieitez, pinturas do jovem artista surgem em *Como Era Gostoso Meu Cafuçu* e em *A Seita*, onde também pintou um painel exclusivo só para o filme. Presumimos que todos, dos integrantes aos amigos/atores, surgem nus ou seminus em *Virgindade*. De alguma forma, olhando em perspectiva todas as obras, essa infinidade de embrincamentos abre as portas para infinitas interpretações, delírios, significados, algo muito próprio da cultura de massa em que para qualquer indicativo na mídia surgem dezenas de teorias.



Figura 27 – Jovem Dândi e companheiro fazem um piquenique no jardim de uma casa abandonada em *A Seita* (2015).

4. CONCLUSÃO

Nos últimos seis anos, o cenário cinematográfico pernambucano continuou a se transformar, especialmente ampliando sua dimensão geográfica e representativa. Além do Cine-PE e do Janela Internacional de Cinema do Recife, uma série de novos festivais e mostras surgiram na capital pernambucana, com intenção de contemplar diferentes vozes subalternizadas, como o Recifest – Festival de Cinema da Diversidade Sexual e de Gênero (5ª edição); o Fincar – Festival Internacional de Cinema de Realizadoras (2ª edição), o MOV – Festival Internacional de Cinema Universitário de Pernambuco (4ª edição), o Baobá Cine – Mostra de Cinema Africano do Recife (1ª edição) e o Cine Under – Mostra Transterritorial de Cinema Underground do Recife (3ª edição). Além disso, geralmente no mês de dezembro, acontece na capital pernambucana há vinte anos o Festcine – Festival de Curtas de Pernambuco, cujo objetivo é dar vazão e premiar financeiramente as diversas realizações da produção independente do estado. Além dos festivais no Recife, houve um crescente número de festivais nascidos no interior, tais como o Festival de Cinema de Triunfo (11ª edição), o Curta Taquary (11ª edição), a Mostra Canavial de Cinema (7ª edição), o Curta na Serra (1ª edição) e a Mostra Pajeú de Cinema (4ª edição). Todos esses eventos oferecem, além das sessões (muitas das quais realizadas gratuitamente em praças públicas), oficinas, mesas e rodas de diálogo, amenizando a ausência de cursos formais e de salas de exibição. Houve, sem dúvida, um processo de ramificação profunda de uma semente plantada muitos anos antes ainda na década de 1990.

Dentro desse contexto, é importante dizer que os integrantes do coletivo Surto & Deslumbramento estiveram presentes na maioria desses festivais e mostras, participando com seus filmes, angariando premiações, mas também estiveram em mesas redondas, ofereceram oficinas de realização, atuaram como jurados ou mesmo colaboraram diretamente na curadoria. Isto é, os integrantes acompanharam de perto todo gradual processo de visibilidade dessas novas vozes, entendendo que por mais que sejam LGBTs fazem parte de um grupo bastante privilegiado, especialmente pela vertente acadêmica assumida – o que também estimulou uma autoconsciência no sentido de fazer a diferença também no campo da docência. Entre permanências e rupturas com os que vieram antes, dos modos de produção até as formas narrativas, o Surto & Deslumbramento é visto atualmente com limitada admiração pelos cineastas mais velhos: como os próprios dizem, trata-se de um “cinema de gréia”, algo

que seria o contrário absoluto do “cinema sério”, do cinema feito por eles atualmente (ou seja, trata-se de um elogio que ao mesmo tempo subalterniza as obras do coletivo). O que os rapazes sabem, no entanto, é que a abertura de um cenário de representação e provocação estética não é apenas um caminho longo, como em constante renovação, afinal tudo é muito recente: o primeiro protagonista LGBTQI num longa-metragem pernambucano só apareceu em *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, uma ficção, inspirada no grupo teatral Vivencial Diversiones, que conta a história de amor entre um soldado e um ator durante a repressão do Regime Militar. O segundo longa foi *A Seita* (2015).

Por outro lado, propostas fundamentais capitaneadas pelo coletivo, como a abertura de temas a ponto de qualquer inspiração servir como tema e a insistência numa estética que não se leva tão a sério e até debocha de si mesma, cativaram, em termos locais e nacionais, não só os próprios LGBTQIs, mas diferentes públicos, diferentes minorias, diferentes espaços. O Surto & Deslumbramento passou a tecer uma rede de influências e diálogos com alguns realizadores, como Gustavo Vinagre, Breno Baptista, Will Domingos; além de coletivos periféricos, como o Chá das Cinco, do interior do Ceará, a Anarca Filmes, do Rio de Janeiro, e as Infecciosxs, também de Recife. O que de alguma maneira une todos esses nomes é a defesa de um “cinema *queer*”, onde os personagens dissidentes surgem numa estética que seja ela própria transgressora, subversiva, estranha, provocadora, inquieta, irreverente, política, patética, fora do lugar, de mau gosto, divertida e, por vezes, violenta. Um cinema que aparece como contraponto do “cinema gay comercial”, constituído ao longo das décadas, como uma narrativa em que o personagem homossexual – geralmente branco, cis, classe média – é amenizado de suas idiossincrasias para caber seu corpo, sua sexualidade, suas pulsões, seus desejos dentro de uma estética domada e conservadora. Se a facilidade de acesso aos meios de produção e a crescente capacitação profissional, por algum tempo, reverberaram em filmes muito bem realizados tecnicamente, mas com pouco frescor criativo, de alguma forma o coletivo Surto & Deslumbramento subverteu esse pensamento, trazendo ideias às vezes bastante simples, que se mostravam encantadoras, oferecendo novos horizontes de trabalho, novas perspectivas de discurso aos futuros candidatos a cineastas em Pernambuco. Nesse sentido, diferente da geração anterior, aqui a técnica deixa de subjugar a ideia.

No início de 2018, foi aberta a Cinemateca Pernambucana no Museu do Homem do Nordeste, que faz parte da Fundação Joaquim Nabuco. O espaço nasceu como forma de fortalecer a cadeia produtiva do audiovisual, visando formular um programa contínuo de preservação do acervo pernambucano ao longo das décadas, mas além dessa missão

memorialista, a iniciativa vai disponibilizar esse material para o público em geral, além de promover seminários, cursos, grupos de estudo. O espaço dispõe de áreas de pesquisa, convivência, exposição, acervo, sala multimídia, além da Sala Geneton Moraes Neto, para projeções do acervo da Cinemateca, contando com mais de 150 filmes disponíveis para consulta e cerca de 400 produções locais já catalogadas, além de itens como figurinos, cartazes, documentos, roteiros e outros artigos relacionados. É inegável a importância de uma iniciativa como essa, porém, também não podemos fechar os olhos para os recentes depoimentos vindos de funcionários da Fundação Joaquim Nabuco, afirmando que desde o impeachment em 2016, a instituição federal vem passando por um violento processo de aparelhamento ideológico estatal, promovido a partir de ameaças, perseguição, demissão e até exoneração de seus funcionários. Ciente disso e da forma pouco transparente como foi conduzida a estruturação da Cinemateca, com contatos políticos em reuniões de portas fechadas, mesmo entendendo o caráter louvável, por enquanto, o coletivo Surto & Deslumbramento decidiu não ceder cópias ou os direitos de suas obras.

O caso é que apesar de um certo otimismo presente no tom do texto, até pelo caráter retrospectivo e pela dinâmica divertida do coletivo, não podemos nos enganar com o que se passa no país nesse momento: estamos dois passos além do fim de um ciclo enterrado de prosperidade econômica e justiça social, na entrada forçosa numa era de violência e retrocessos políticos, sociais e culturais. O mundo vem acompanhando o que está acontecendo no Brasil desde 2016 com a saída de Dilma, causada por um cartel de interesses das classes mais abastadas e promovida por uma classe política corrupta, algo que em 2018 já se transformou num circo de arbitrariedades, com o assassinato brutal da vereadora Marielle Franco no Rio de Janeiro, a prisão do ex-presidente Lula, a iminente volta do País para o mapa da fome e da mortalidade infantil, para além de uma política de austeridade dolorosamente sentida por grande parte da população, seja pelo aumento das taxas de desemprego, pelo sucateamento de estatais, seja pela drástica diminuição de recursos para saúde e educação.

No campo da cultura, o que vem acontecendo é um sistemático anúncio de cancelamento de eventos das mais diferentes naturezas, fechamento de exposições por censura moral, sem contar o caso recente do cineasta Kleber Mendonça Filho, a quem o Ministério da Cultura cobra arbitrariamente a devolução do financiamento de seu filme *O Som ao Redor*, auge de uma série de retaliações que ele vem sofrendo desde que a equipe do seu filme *Aquarius* protestou em Cannes. Não sabemos o que será do país, não sabemos o que

esperar das artes nesse momento, o que esperar do cinema pernambucano: infelizmente, a sensação no horizonte é a de acompanhar um naufrágio bem de perto. No entanto, se podemos arriscar que alguns barcos seguirão em frente, um deles seguramente será o do coletivo Surto & Deslumbramento, por conta da brava autonomia intelectual e financeira fñcada ao longo da sua trajetória, nunca dependendo exclusivamente de patrocínios externos, de maneira que podem permanecer atuantes em seus posicionamentos estéticos e políticos, quebrando as barreiras do conservadorismo, através do pensamento crítico que só é possível emergir do mundo das minorias, dos que sofreram e sofrem distintos tipos de opressão.

5. BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Rodrigo; MENDONÇA, Fernando. **O cinema pernambucano entre gerações**. In IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani. **Cinema de Garagem**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2012.

ALMEIDA, Rodrigo; MOURA, Luís Fernando. **Brasil distópico**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017.

ALMEIDA, Rodrigo. **Cafucu**. In **Fanfarras**. [Blog de Internet] Consultado em 21/05/2018. Disponível em <https://fanfarras.wordpress.com/2015/12/06/cafucu/>

CUNHA, Paulo. **As imagens e seus labirintos: o cinema clandestino no Recife (1930 – 1964)**. Recife: Editora Nektar, 2014.

_____. **A utopia provinciana: Recife, Cinema, Melancolia**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2010.

_____. (org.) **Relembrando o Cinema Pernambucano**. Recife: Editora Massangana, 2006.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2000.

_____. **O Cinema Super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural**. Recife: FUNDARPE, 1994.

MACAU, Clarissa. **Entrevista com A SEITA ou um dândi entre o tempo e o Recife**. [Site de Internet] Consultado em 07/06/2018. Disponível em <http://www.revistacardamomo.com/english-janela-entrevista-com-a-seita-ou-um-dandi-entre-o-tempo-e-o-recife/>

MENEZES, Marco Antônio. **O poeta Baudelaire e suas máscaras: boêmio, dândi, flâneur**. In **Revista Fato & Versões**. N.1 v.1, 2009.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **O novo ciclo do cinema em Pernambuco: a questão do estilo**. Recife: o Autor, 2009.

_____. **A Brodagem no cinema em Pernambuco**. Recife: O Autor, 2014.

RAMALHO, Fábio. **A Irreverência como política**. [Site de Internet] Consultado em 10/06/2018. Disponível em https://agre.st/1/A_irreverencia_como_politica

SÊGA, Christina Maria Pedrazza. **O Kitsch e suas dimensões**. Brasília: Casa das Musas, 2008.

STEFFEN, Lufe. **O cinema que ousa dizer o seu nome**. São Paulo: Giostri, 2016.

VOGEL, Amos. **Film as Subversive Art**. New York: Random House 1974.

XIMENES, Fernanda. **‘Ou vai ou racha’ e ‘Surto & Deslumbramento: entre carnavais e outras fricções**. Recife: O autor, 2015.

YIN, R. K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 4. ed. Porto Alegre: Bookman, 2014.