

CADERNO DA MEMÓRIA DE CAMPO: APONTAMENTOS DA GESTÃO COLETIVA AUDIOVISUAL

Antonia Moura¹

APRESENTAÇÃO

RESUMO: A pesquisa discorre sobre a singularidade do processo criativo e ao mesmo tempo o coloca em conexão com outras narrativas semelhantes. À luz da Teoria da Crítica Genética, tratada de forma inspiradora no livro "Gesto Inacabado", da professora Cecilia Almeida Salles, proponho apontar a complexidade das relações entre os cadernos de anotações, o filme e o processo de formação de um coletivo audiovisual, além de problematizar o entendimento de um processo inacabado e mapear as dificuldades encontradas na gestão de processos coletivos. A pesquisa aponta alguns caminhos da produção audiovisual brasileira contemporânea feita por um modelo coletivo de criação; aborda aspectos econômicos e estéticos assim como caminhos de sustentabilidade e formas de organização.

PALAVRAS-CHAVE: memória; caderno de campo; audiovisual; coletivos; processo artístico.

ABSTRACT: The research is about the singularity of the creative process and at the same time put this process in connection with other similar narratives. In the light of the Theory of Genetic Critic, treated in an inspired way in the book "Unfinished Gesture", from professor Cecilia Almeida Salles, I propose to show the complexity of relations between the field notebooks, the movie and the process of formation of an audiovisual collective, though problemazing the understanding of an unfinished process and mapping the difficulties found in the management of the collective process. The research shows a few ways of the contemporary audiovisual production made by a collective creation model. Shows some economic and aesthetic aspects and also some ways of sustainability and forms of organization.

KEYWORDS: memory, field notebook, audiovisual, collectives, artistic process.

¹ Jornalista de formação, pesquisadora de trajetória. Produziu e pesquisou para documentários, séries de TV, projetos de cultura popular e atualmente investiga nas artes visuais as formas analógicas de representação. E-mail: tonicajor@gmail.com

CADERNO DE MEMÓRIA: PESQUISA DE CAMPO E CRIAÇÃO

“Um diário não é uma obra de arte, mas uma obra do tempo.”

(Paul Klee, Diários, 1990)

A apresentação desta memória é inspirada no encontro com uma quantidade surpreendente de dez cadernos de anotações de campo criados durante a produção do filme “Nosso Tempo é Agora”. Propomos fazer um relato do processo de formação, produção e pesquisa do Coletivo Guaia-mum Filmes; um documento de trajetória inspirado nos cadernos de artistas; um documentário de papel sobre nós mesmos. E reviver essa história, relembrar esse tempo e reativar os processos. A proposta de contar a nossa história se dá, principalmente, pelo desejo de aprofundar os conhecimentos sobre a organização de coletivos, encontrar pontos de convergência e ainda investigar formas e estratégias de sustentabilidade da gestão coletiva de projetos artísticos. A pouca bibliografia disponível sobre o tema leva a acreditar que o assunto é novo e merece destaque para futuras pesquisas.

O FAZER COLETIVO: LABORATÓRIOS DE EXPERIÊNCIAS

“Trabalhei o instantâneo capturado, a recriação de tempos e subjetividades, a palavra encenada/improvisada, o mergulho no corpo a corpo com o real, o humor como princípio, o ritmo audiovisual: como classificar esse tipo de cinema, que se faz com recursos mínimos e total entrega, à margem e ao centro de nossas próprias vivências?”²

A forma coletiva de trabalhar é uma prática cultural que remete às sociedades rurais, aos mutirões, a verdadeiros rituais de força e integração para a manutenção social de uma comunidade, como bater ou encher a laje, realizar a colheita e a pesca. Um processo popular de viver, de fazer ciranda e de mãos dadas celebrar a convivência. Ao atuar em coletivo artístico, visa-se a um trabalho em conjunto, à soma de talentos individuais para um propósito comum. O coletivo amplia as possibilidades de trabalho e foge da lógica da disputa. É uma nova forma de produzir, são grupos de amigos com afinidades estéticas e os mesmos princípios éticos imbuídos do desejo de criar juntos. Envolve afeto e generosidade. Sai a hierarquia, e entra a parceria.

A produção audiovisual independente brasileira realizada por coletivos vem crescendo em qualidade e quantidade na última década. São filmes de imaginários muitas vezes distantes das grandes produções

² Melo, Luis Alberto Rocha. “Fazer um filme no Brasil” in IKEDA, Marcelo (org). O cinema de Garam. Rio de Janeiro: Wset Multimídia, 2011. p. 41

cinematográficas, obras de diálogo direto com quem vive naquele contexto narrado. Há uma força latente nas imagens, vinda de uma profunda intimidade tanto de quem está diante da câmera como de quem está por trás dela, são novas fórmulas de narrar com outros pontos de vista. Um cinema que amplia a experiência humana do nosso tempo, um cinema libertário e inspirado no impulso criador que envolveu os cineastas, antes mesmo do Cinema Novo até o Cinema Marginal nos anos 60 e 70, ambos questionadores dos padrões econômicos do cinema industrial, que viabiliza filmes como mercadorias e mobiliza uma política cultural conservadora para o setor.

“O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente latino-americano; além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração.”

(Glauber Rocha em *Eztétyka da Fome*, 1965)

“Um dos interesses centrais do cinema coletivo e experimental tem sido o de fazer aquilo que interroga o que estamos fazendo; seja na sociedade; seja na própria atividade cinematográfica. Como definição provisória, estamos diante de algo que é difícil de se sair definindo, pois depende de circunstâncias singulares, depende do que está sendo praticado, é nesse caso uma questão viva a ser resolvida.”³

Os coletivos são espaços de pesquisa e prática. Um aprendizado e desenvolvimento de lógicas internas, com regras próprias para cada projeto acompanhado de uma análise crítica processual e consciente sobre a forma como se produz. O tempo de produção é outro e, com isso, geram-se conteúdos inovadores e novas formas de abordagem. O cinema coletivo aparece, então, como mundo possível das experimentações e das rupturas. Sua preocupação está em investigar a linguagem e sua ligação com os temas atuais, descobrir novas formas de fazer roteiros, dirigir, construir personagens, planos, montagem e produção.

³ JR, Rubens Machado. *Das vagas de experimentação desde o tropicalismo: cinema e crítica.* in IKEDA, Marcelo (org). *O cinema de Garagem.* Rio de Janeiro: Wset Multimídia, 2011. p. 88

NOVAS FORMAS DE ORGANIZAÇÃO

O ambiente coletivo é alternativo ao modo como trabalham as grandes produtoras de audiovisual, que operam num esquema mais industrial e institucional, com equipes fixas e de alguma forma estáveis. É uma alternativa também para as produtoras menores, com equipes reduzidas e contratadas por tempo de projeto (em inglês, *jobs*, *freelancers*). A produção independente dos coletivos está entre o cinema de autor, em que o diretor é o dono da ideia do começo ao fim, e o cinema industrial (de produtor), no qual o que vale é a rentabilidade daquela ideia, e por isso o produtor tem, às vezes, mais poder do que um diretor. Num coletivo, o diretor de um projeto pode ser o montador no próximo filme, que terá como diretor o profissional que fez o som do último projeto. Apesar de terem os papéis trocados, as funções são bem definidas em cada projeto, o que permite maior horizontalidade nas relações e o respeito à individualidade. Existe uma negação da lógica puramente profissional; os integrantes possuem uma postura de envolvimento com a totalidade do projeto, a lógica do afeto entre eles exige um envolvimento completo com o objetivo.

“Qualquer equipe de filmagem, durante aquele momento em que a produção está acontecendo, funciona como um coletivo. Ainda que, em alguns casos, exista um diretor ‘ditador’ que vá mandar em todo mundo; ainda assim, para a coisa funcionar, tem que existir essa dimensão da colaboração. A diferença é que depois acaba. A gente tem uma escolha de ter isso sempre, como uma opção de vida. Uma escolha de estar criando artisticamente, e estar criando de forma coletiva e compartilhada.”⁴

A forma de trabalhar se dá por meio de reuniões, definição de ações, funções e cronogramas. No início, os coletivos se encontram em espaços alternativos como bares, centros culturais e a própria casa dos integrantes. Porém, com o tempo, é importante conquistar um espaço físico, pois faz diferença para a permanência. Segundo Beatriz Seigner, roteirista, “ter o espaço e a frequência dos encontros mantém as pessoas conectadas”⁵. É um lugar de circulação comum, de encontro e convívio pessoal, já que as pessoas podem, nesse ambiente, entre um café e uma cerveja, trocar ideias sobre trabalhos paralelos e fazer contatos para outras parcerias. É também frequente que façam trocas entre coletivos. Com isso, percebe-se que os coletivos passam a ser uma forma também de atuar em rede, ou melhor, não existe uma rede propriamente formada, mas atuam frequentemente em parcerias: fazem empréstimo de equipamentos, coproduções ou simplesmente são convidados a trabalhar em um outro projeto coletivo.

4 Integrantes do coletivo Alumbramento (Fortaleza – CE) em entrevista concedida a Oliveira, Maria Carolina Vasconcelos, in “*Novíssimo*” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência”, 2014. p. 118.

5 Beatriz Seigner, roteirista, em conversa com a autora.

“As redes que eu construí ‘fora’ do grupo, e que hoje me convidam individualmente para trabalhar em outros projetos, também são resultados do [de processos de consagração do] grupo. [...] São pessoas que eu conheci em festivais em que eu estive por conta dos filmes do Alumbramento, que gostaram dos filmes e que depois me chamaram.”⁶

Uma questão importante a discutir quando falamos de produções coletivas é da autonomia dos papéis. A disponibilidade de cada um é importante, mas nem sempre é possível. É preciso ter consciência disso e entender que o coletivo não é um trabalho fixo e que as pessoas possuem outras ocupações, por isso é essencial sempre fazer os acordos de forma clara, ponto crucial para que o grupo sobreviva. Inclusive a própria atuação em coletivo permite aumentar a rede de trabalho, e isso é fundamental para a subsistência financeira dos integrantes.

A DIVERSIDADE DE FONTES DE RECURSOS

O tema da independência passa então também pelo financiamento das produções. Os coletivos trabalham com equipes reduzidas, pois permitem maior flexibilidade para a criação. A lógica aqui é ter agilidade para criar e sair do esquema industrial com grandes orçamentos, equipes com mais de 100 pessoas, que engessam os processos criativos e prolongam a produção dos filmes que levam anos para terminar. São orçamentos mais enxutos, equipe integrada com curto prazo para gravação e finalização. A agilidade que filmes de baixo orçamento proporcionam faz com que haja mais circulação de produções. O ganho está na quantidade de projetos ativos, fomentando uma produção mais intensa dos artistas. Portanto, fogem da lógica dos investimentos empresariais de grande vulto da “indústria” audiovisual brasileira que tem como foco as produções com garantia de lucro nas bilheterias. Em um coletivo, há uma quantidade interessante de ideias circulando, e a principal fonte de financiamento são os editais de chamada pública. A estratégia usada é ter os projetos inscritos em vários editais ao mesmo tempo, assim podem diversificar as fontes de recursos.

6 Integrantes do coletivo Alumbramento (Fortaleza – CE), em entrevista concedida à Oliveira, Maria Carolina Vasconcelos in *"Novíssimo" cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência*, 2014. p. 118

“Para o último edital da Riofilmes, a gente mandou 5 projetos: um para série de TV, um para desenvolvimento de roteiro, enfim, 5 em diferentes linhas. Temos essa estratégia de abrir várias frentes ao mesmo tempo e, o projeto que sair primeiro, a gente faz [e estar em grupo certamente favorece a capacidade de escrever tantos projetos diferentes]. Para uma produtora do nosso tamanho é assim, a gente precisa mandar 5 projetos para cada um desses editais, para a gente conseguir ganhar 1.”⁷

No geral, os coletivos trabalham de forma autônoma, sem uma figura jurídica que os represente. Alguns membros são micro empreendedores, e outros possuem empresas simples. Há também coletivos que, pela dimensão que tomaram seus projetos, sentiram a necessidade de se tornar uma pessoa jurídica devido à existência de mecanismos de financiamento. Porém, continuam atuando com a lógica de um coletivo.

“Por trás da Teia, por exemplo, há diferentes empresas produtoras formalizadas (uma delas é uma sociedade entre Clarissa, Marília e Luana, por exemplo), que funcionam como as pessoas jurídicas proponentes em editais e leis de incentivo (a Teia propriamente dita não existe como pessoa jurídica). Mas o nome dessas produtoras é quase invisível – os filmes são apresentados como ‘filmes da Teia’.”⁸

Uma (outra) opção é apostar na estratégia de parcerias e na combinação de recursos vindos de prêmios, editais, fundos ou até incentivos de agentes privados. Os editais são muito importantes, pois incentivam as produções, porém não garantem a sustentabilidade dos coletivos. Buscar alternativas à dependência dos recursos públicos e criar mecanismos criativos de captação podem ser um caminho para tornar a produção independente também uma cadeia sustentável. Conseguir captar o primeiro recurso para iniciar o filme é sempre o mais difícil. Ser contemplado por um edital significa obter um “certificado de credibilidade” e possibilidades para atingir outras fontes.

7 Integrantes da Duas Mariola (Rio de Janeiro – RJ), em entrevista concedida à Oliveira, Maria Carolina Vasconcelos in “Novíssimo” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência”, 2014. p. 122

8 Oliveira, Maria Carolina Vasconcelos. “Novíssimo” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência”, 2014. p. 107

“Quando você já conseguiu levantar um dinheiro grande, acaba vindo um monte de ‘dinheiros pequenos’ atrás. Porque, tendo uma parte grande do dinheiro, você já tem um ‘certificado’ de que o filme vai sair. Então, depois que o ‘Trabalhar Cansa’ ganhou o fomento da Prefeitura [R\$ 600 mil] e um dinheiro do Pólo de Paulínia [R\$ 900 mil], foi fácil ganhar algumas coisas menores, como por exemplo o edital da Oi, empresa de telefonia. [...] Então o primeiro dinheiro de um filme é o dinheiro mais difícil de conseguir. E existe uma perversão nesse modelo, que é uma tendência a premiar quem já está ganhando.”⁹

Há também o financiamento colaborativo, o *crowdfunding*, que usa o capital simbólico do proponente e do tema do projeto para atingir uma rede de incentivadores, pessoas físicas ou jurídicas que se identifiquem com a proposta. Os apoiadores, como são chamados as pessoas que investem no projeto, recebem em troca recompensas de acordo com o valor aplicado. O crowdfunding vem sendo muito utilizado para pequenos recursos usados na finalização e a distribuição dos filmes.

Outra opção coletiva de captação – com uma arrecadação maior de recursos – são as cooperativas. Elas envolvem os meios de produção, os canais de conteúdos e distribuição de forma sistematizada e integrada. Luís Alberto Rocha Melo¹⁰ conta que, desde a década de 1920, existiam no cinema as chamadas “ações entre amigos”, os quais viam o cinema como um investimento financeiro, pois tinham a expectativa de recuperar o dinheiro investido com a bilheteria. Funcionavam como uma sociedade por cota de financiamento entre estúdios, produtores, empresários, comerciantes, amigos ricos, como também exibidores e distribuidores em torno de um filme.

Um formato parecido foi proposto pela Operação Sonia Silki¹¹, em 2012: tratou-se de uma ação de captação colaborativa entre a produtora DAZA, TB Produções e Alumbramento, em coprodução com o Canal Brasil e Teleimage. Esse projeto de produção cooperativa contou com orçamento e equipe reduzidos para a realização de uma série de três longa-metragens para exibição em canal de TV e salas de cinema. Inicialmente fecharam parceria com o Canal Brasil, uma espécie de contrato de pré-venda, garantindo a exibição das obras na TV, o que possibilitou as filmagens e todo o planejamento de divulgação dos filmes. O pré-financiamento abriu a possibilidade de captação em fundos internacionais e outros editais para finalização e distribuição. Uma forma criativa de parceria.

9 Integrantes do Filme de Caixote (São Paulo – SP), em entrevista concedida à Oliveira, Maria Carolina Vasconcelos in “*Novíssimo*” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência”, 2014. p. 122

10 Melo, Luis Alberto Rocha. “Fazer um filme no Brasil” in IKEDA, Marcelo (org). O cinema de Garagem. Rio de Janeiro: Wset Multimídia, 2011. p. 41

11 <http://www.dazacultural.com.br/#!/operacao-sonia-silk/cm6l>

PROCESSOS E TRAJETÓRIA DO COLETIVO GUAIAMUM FILMES: EEMPÍRICOS E EMPOLGADOS

“Eu acho fundamental o respeito, a consideração e mais do que isso: a amizade – acho que é o motor, a matéria prima do cinema.”

(Rogerio Sganzerla, entrevista para revista Contracampo em 31/03/2000)¹²

O coletivo nasceu do encontro de amigos de diversas áreas com um mesmo ideal: fazer um cinema documental como resultado de vivências entre pessoas, situações e realidades com o propósito de buscar narrativas particulares. A amizade começou no curso de documentário na Academia Internacional de Cinema (AIC), em São Paulo, no primeiro semestre de 2007. Após o curso, foi unânime para algumas pessoas da turma a vontade de se juntar para realizar documentários coletivamente. Do desejo comum de realizar e compartilhar ideias, surgiu o Coletivo Guaiamum Filmes. Os desafios eram encontrar uma narrativa e uma linguagem que dessem identidade ao coletivo e, paralelamente, fazer a gestão da produção para nos lançar no mundo audiovisual. Em 2007, a organização de grupos na forma de coletivos audiovisuais era algo recente. Ninguém sabia muito bem como funcionava um coletivo, o processo foi guiado pelo instinto de fazer. Sem experiência com o mercado, seguimos empíricos e empolgados.

“Tinha dentro de mim a vontade de falar sobre cinema, filmografia, entender o que era documentário. De uma escola que eu não era, eu vim do jornalismo. Então, queria conhecer esse mundo. Tudo era muito intuitivo. E a vontade era muito grande, tanto que quando saí da área de jornalismo comecei a bater nas produtoras com temas e projetos. Comecei a ver que esse era o caminho. Que talvez não teria que entrar para trabalhar em uma produtora. Não tinha muito essa figura institucionalizada, tipo o jornalismo, que tinha que ficar na redação. Uma liberdade. Ter um projeto e poder apresentar. Quando fui pra Academia de Cinema, fui lá pra saber qual documentário gostaria de fazer. O encontro com as pessoas foi muito educativo. Aquele encontro com o Leo foi muito legal. A gente nasceu um pouco da prática, não tinha experiência. Por que vamos ficar esperando pra alguém poder fazer? Vamos fazer a gente! Vamos experimentar isso!”¹³

Éramos jovens, eu e a Beatriz Monteiro recém-formadas em Jornalismo, Bernardo Spindola fazia faculdade de arquitetura na FAU, Thiago Lobo era bancário, Miro Gaudencio, segurança de empresa particular, e o Bruno Fraga, editor de vídeo. Organizar-se coletivamente era, para nós, aparentemente uma forma fácil de resolver a questão da realização. A diversidade entre os integrantes era instigante e, inspirados na forma como

12 Disponível em <http://www.contracampo.com.br/75/entrevistasganzerla.htm>

13 Beatriz Monteiro, integrante do Coletivo Guaiamum Filmes, em entrevista dia 10/03/2015.

trabalhamos dentro do documentário produzido na finalização do curso da AIC, optamos por fazer tudo coletivamente. Porém, ao longo do processo vimos que não era tão simples assim.

CADERNO 1 - PRODUÇÃO

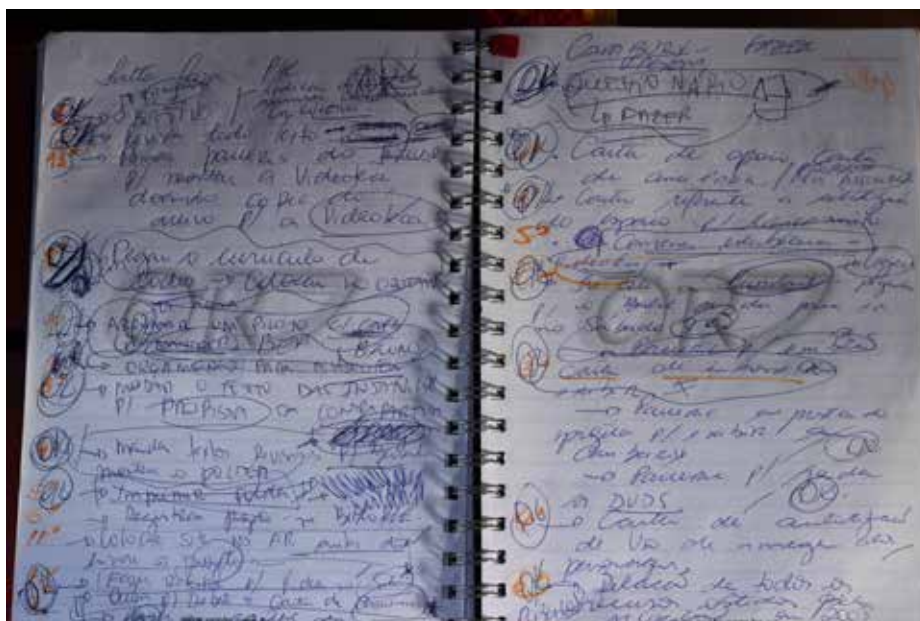


Foto 1- Caderno com anotações referentes à produção do filme, e a viagens e fazeres para a sua realização.

Naquela época possuíamos tempo para nos dedicar ao projeto, a maioria tinha horários flexíveis, o que foi importante para colocar a energia inicial. Passados dois meses de encontros semanais, nasceu a ideia de um primeiro filme, que contaria a chegada da energia elétrica na comunidade caiçara do Cambury, em Ubatuba, no litoral paulista. A distância a ser percorrida para chegar à comunidade foi o primeiro desafio: eram 320 km de estrada, os quais percorríamos pelo menos uma vez por mês. Foram nove viagens ao longo de um ano. Organizávamo-nos de acordo com a disponibilidade de cada um, elaborávamos pautas a serem pesquisadas e dividíamos os gastos de alimentação, transporte e hospedagem. No princípio, a definição de quem seria o diretor, o câmera, o som, a produção para aquele primeiro filme foi feita de forma protocolar, para constar nos projetos escritos para editais, sem levar em conta as individualidades, e isso refletiu naturalmente na qualidade de envolvimento com o tema.

“Acho que é um pouco isso e não só uma prestação de serviço. Não só definido por funções, tem um cara do áudio, da câmera, a gente tem uma equipe pra chamar. Mas você poder transfigurar temas que são comuns a todos. Talvez o tema do Cambury não fosse comum a todos. [...] acho que esse é o desafio. É o desafio do cinema independente. Porque às vezes você tem que contar com parcerias, com uma boa vontade fora do comum e, se não bate, como a pessoa vai ter a boa vontade? Se você não tem grana e está fazendo pela boa vontade. Tem que brilhar os olhos dessa pessoa. E aí obviamente você vai ter que fechar em pessoas que têm o mesmo interesse, a mesma pilha, que querem discutir aquele tema, que querem falar. E aí sim, vai fazer sentido pra pessoa.”¹⁴

O que no começo pareceu a forma mais adequada para permitir que todos experimentassem diversos papéis dentro do coletivo, no final, acabou sendo um problema. Ao mesmo tempo em que todos se sentiam à vontade em campo para fazer uma tomada de um plano que via como interessante, faltava uma direção. Captamos muito material, porém sem linha narrativa. Contar a história da chegada da energia elétrica na comunidade era o pano de fundo, mas não era suficiente para conferir unidade dramática ao filme. A falta de alguém que olhasse para o projeto com os olhos de um diretor dificultou a finalização do filme.

A BUSCA PELA AUTOSSUFICIÊNCIA

Como caminhar com o filme e gerar sustentabilidade? Foi uma questão fundamental depois dos primeiros meses de captação de imagem. Estávamos investindo recursos próprios e era preciso encontrar uma forma de continuar, pois as viagens demandavam recursos que nem todos dispunham. Iniciamos então uma busca para encontrar apoios que nos motivassem a continuar e encarar o processo do coletivo como um trabalho mais estruturado. E, para isso, colocamos como meta obter recursos para finalizar o filme.

14 Beatriz Monteiro, integrante do Coletivo Guaiamum Filmes, em conversa no dia 10 de março de 2015.

MAPA DE POSSIBILIDADES



Foto 2- Mapa sobre a visualização das formas de apoios que o coletivo acessou para poder realizar o filme

Observando os cadernos de memória e também os arquivos nas pastas digitais, notam-se uma preocupação e um conhecimento, ainda que teórico, sobre os caminhos para se chegar aos apoios. Sem entender muito sobre captação de recursos, procuramos apontar para a diversificação de suas fontes, tais como parcerias de longa duração, recursos próprios com a realização de festas, inscrição em editais, apoios de instituições, TVs locais e até coprodução com outras produtoras.

No começo, nós estipulamos uma conta coletiva, na qual todos fariam depósitos mensais de R\$ 30,00 (trinta reais) e com esse recurso pagaríamos despesas básicas das viagens e outros custos do projeto: como a compra de DVDs para as cópias do vídeo promocional e a compra de um HD para armazenar as imagens captadas. Começamos a enxergar no coletivo uma forma de nos tornarmos uma cooperativa em que todos pudessem colaborar para manter os projetos. Iniciamos a proposta com a conta bancária coletiva, porém não aprofundamos as estruturas. Fica aqui como apontamento para futuras ações.

A etapa de elaboração do projeto para editais começou sem termos muita certeza do que queríamos. A busca pelo recurso financeiro nos forçava a pensar o filme sem antes refletir e definir uma proposta. Tínhamos uma ideia de como seria, mas nada amadurecido. A energia elétrica estava próxima de virar realidade na comunidade, e isso provocou a urgência de realizar o filme, sem antes ter um projeto prévio. A pesquisa foi feita junto

com a captação. O tempo de entendimento para analisar a pesquisa foi atropelado pela urgência, o que acelerou um processo que ainda não estava claro, forçou a amadurecer o projeto e a fechar objetivos, cronogramas, sugestão de estrutura e estratégias de abordagem.

Enquadrar uma ideia nos formulários dá trabalho para o artista que não está habituado com burocracias, principalmente editais voltados ao audiovisual, que exigem uma série de documentos. A falta de atenção para o menor item pode desclassificar o projeto na primeira etapa de análise de documentos. Foram várias tentativas, com três propostas concluídas. Porém, com um projeto ainda imaturo, não fomos selecionados em nenhum edital. Sabíamos também que ser contemplado em seleções públicas é uma loteria e, por isso, seria preciso criar outros mecanismos para a nossa sustentabilidade. Além do que, editais para produções independentes eram muito poucos naquele ano. Resolvemos partir para outra estratégia.

Nesse terceiro momento, mais maduros, preparamos o projeto em um formato visual para sair em busca de parcerias. Adaptamos o texto do projeto em um folder de apresentação, diagramado pelo Bernardo, e editamos um vídeo promocional¹⁵, que mostrava o tom do filme a ser realizado. Agora tínhamos uma proposta mais “comercial”, um corpo apresentável para futuros apoiadores. Levei esse material para a “1ª Feira do Audiovisual do Rio de Janeiro”, nos cadastramos no site e fomos selecionados por duas produtoras para apresentar o filme: Urca Filmes e Iaiá Filmes. A primeira gostou da proposta, entretanto comentou que aquele tema já estava muito em uso e queriam outras ideias; já a segunda, se mostrou interessada, porém não conseguimos manter um contato para construir a parceria. Aproveitei os contatos da feira e entreguei o projeto também para distribuidoras que tinham recentemente se formado, como a Synapse e a Brazucah. A experiência da feira do Rio foi interessante para perceber o universo do mercado e entender as aberturas dele. É ver que para desenvolver uma parceria é preciso ser persistente e ter uma pessoa focada somente em cuidar dessa produção executiva. Alguém responsável por essa gestão institucional do projeto, que dedicasse atenção em fechar as parcerias, faria toda diferença para o sucesso e conclusão do filme. Não fechamos nenhum apoio e isso desestimulou o grupo. Já tínhamos investido durante três anos nosso tempo e recursos para realizar a pesquisa e captação de imagens. Estávamos cansados, e um apoio para finalizar o filme era vital para a continuidade do projeto.

15 Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=PPo5VHbrWfE>

“NOSSO TEMPO É AGORA”: UM ROTEIRO INACABADO

A partir desse ponto, a necessidade de encerrar o filme ficou mais forte. Era preciso finalizar aquela história e dar continuidade a outros projetos do coletivo. Desistimos de procurar editais. Nossa prioridade era finalizar o filme independentemente dos recursos, porém a falta de um roteiro e projeto amadurecido não amarrava o conteúdo.

A falta de entendimento da gestão coletiva provocou reflexos no processo todo. A liberdade, nesse caso, foi prisão, pois deixamos muitas vezes de cumprir o que tinha sido proposto. A ausência da figura marcada de uma produtora e de uma diretora em campo foi determinante para que ocorressem essas fissuras na estrutura do projeto.

O trabalho de fechar o filme em um roteiro, um guia de percurso, foi uma arqueologia na memória do que foi produzido. Sem o projeto prévio, construído com base numa pesquisa anterior, captamos muitas imagens, porém sem uma linha narrativa clara. Foi pesquisa e projeto acontecendo ao mesmo tempo. Era preciso descobrir nas decupagens e traduzi-las para um roteiro de montagem. Todas as 40 horas captadas foram decupadas coletivamente. Naquele período, as imagens eram gravadas em fitas mini-dv, e dividimos a decupagem entre os membros do coletivo, assim o trabalho pesado de descrever todo o material ficou diluído. Também era necessário descrever o que a câmera tinha captado em som e imagem e fazer um relatório crítico do material. O processo das decupagens foi positivo porque permitiu uma análise do material, tanto do ponto de vista do conteúdo quanto das imagens, e ainda aproximou a temática do filme de todos do coletivo, permitindo mais envolvimento na edição.

Porém o excesso de assuntos abordados sobre a comunidade acabou por travar o roteiro de edição. Sabíamos que todas as informações eram importantes para a comunidade. Mas quais seriam as informações importantes para o filme? Qual filme queríamos? Era preciso ter uma direção, a figura de um diretor que nos orientasse. No meio do caminho, foi determinado que a direção seria minha, pelo fato de ter apresentado a ideia do filme.

A fim de dar um rumo ao filme, procurei me desvencilhar da busca por informações – herança da minha formação como jornalista – e queria, com o cinema, descobrir a poesia e a arte. Era a oportunidade de me lançar nesse universo, de me encontrar enquanto criadora de sentidos, mais do que ser uma simples veiculadora de informação. Busquei referência no cinema etnográfico experimental, na antropologia visual e principalmente nos documentários observativos. A ideia era deixar o tempo influenciar a composição do filme, com uma abordagem mais natural. A negação de fazer um filme mais convencional, com entrevistas, foi o marco crucial para dar uma direção ao projeto.

O processo de decantação abriu a porta ao acaso das escutas e dos sinais, captando fragmentos, notas e alimentando o pensamento sobre a ideia do filme. Iniciei então uma busca pela poesia nas falas e imagens. Fiz muitas pesquisas de referências e formatos audiovisuais, porém a captação de imagens já feita trazia poucos elementos que apontavam para essa experimentação estética. A vontade de fazer um filme poético se tornava cada vez mais abstrata, por isso mais difícil de alcançar enquanto linguagem.

“Acho que faltou agilidade para saber o que estava fazendo. Ou fazer e acabar e montar o filme. Ou deixar claro que era um processo de anos. A ideia é essa, “Boyhood”¹⁶. A ideia é ficar anos. Mas a gente não sabia. Eu sou uma pessoa mais prática. Se eu achasse uma ideia que eu curtisse muito eu tenderia a fazer uma coisa rápida e talvez não tão boa. Uma tendência a ser prático, ir lá e fazer Mas com 40 horas dá pra fazer uma coisa legal. Desencana de fazer tudo certinho, cata umas imagens, coloca uma poesia em cima. Fazer algo mais poético. Dá pra fazer um puta filme, talvez, eu acho. Dá pra fazer várias imagens, você conta uma história em cima. Até me arrepiei. Dá pra fazer uma parada muito legal, lembrando agora das imagens. Daí você já faz isso e manda pra um festival. Já lança pra galera assistir num Vimeo.”¹⁷

Com a proposta de fazer um filme experimental e poético, questionamo-nos não só sobre o limite de se trabalhar um documentário que trata da vida, história e o próprio mundo de outras pessoas, como também sobre o limite do trabalho criativo sobre aquelas memórias, falas e imagens. Como fazer um trabalho artístico, poético sem perder o ponto de vista da história daquela comunidade? Para que serve somente filmar as pessoas?

Com todas as questões discutidas, uma ideia de roteiro foi feita, e começamos a editar, o Bruno e eu. Eu separava as imagens que queria em casa, com a minutagem marcada, e levava para ele duas vezes por semana, mas, com o tempo, o ritmo foi ficando lento, e, sem o incentivo do coletivo e com a necessidade de trabalhar, o engajamento da montagem foi se esvaziando até a minha mudança para Paraty. E toda essa inspiração ficou no papel e em alguns minutos de um primeiro corte.

APONTAMENTOS FINAIS: PROPOSTA DE AÇÃO

“Não só o resultado, mas todo esse caminho para se chegar a ele é parte da verdade”. (MARX citado por Eisenstein, 1942 *apud* SALLES, 1998)

16 Recentemente lançado nos cinemas, o filme acompanha a história de vida de um garoto durante 12 anos.

17 Bernardo Spindola, integrante do Coletivo Guaiamum Filmes, em conversa no dia 07 de março de 2015

Neste momento, reavaliando o processo como realizadora, me pergunto até que ponto devemos insistir no nosso ponto de vista e até que ponto a realidade se impõe ao realizar um documentário. Temos que ter clareza do que queremos e estar abertos ao acaso do mundo, com algum controle para não desfocar o objetivo. A criação é metamorfose e a descobrimos ao fazer. Porém, o desenvolvimento de um projeto coletivo envolve outras pessoas que precisam estar motivadas no ato de criar. Esta pesquisa esclareceu o papel da gestão dentro dos coletivos e possibilitou um maior entendimento dos papéis de cada um no projeto. A falta dessa compreensão foi um dos motivos centrais para o coletivo ter enfraquecido. E como se trata de um projeto paralelo, o ideal é que cada um tenha seus próprios trabalhos, para que a falta de captação de projetos não interfira na disposição de estar em coletivo.

A principal colaboração desta pesquisa é entender o que é e a que se propõe um coletivo, no entanto ela também proporcionou uma mudança no modo como enxergar a história do nosso coletivo, problematizando e conseguindo notar que os problemas pelos quais passamos são os mesmos de outros coletivos. A pesquisa sobre os cadernos de artista ampliou o horizonte, principalmente por relativizar a noção de conclusão de uma obra.

Nossa sociedade tem um culto à obra de arte, como se ela fosse algo quase inalcançável, e, pela luz da ciência da genética criativa, isso pode ser quebrado e será possível entrever as camadas que a pesquisa confere aos trabalhos artísticos. É bastante estimulante perceber que sua linha de pesquisa e seu raciocínio levam a produzir o que vier dessa vontade. Porque a arte é o intuitivo. E a criação do filme, mesmo que inacabado, foi uma maneira de poder exercitar isso de forma solta, ou seja, que pudesse sofrer alterações ao longo do percurso. O tempo de cada obra é o tempo de cada obra. A criação muitas vezes toma caminhos sobre os quais não temos controle. Talvez “naquele” tempo, olhar as imagens captadas durante a pesquisa/produção do filme e tentar dar um sentido a elas não fosse possível. “A produção da obra: um tempo próprio que envolve o artista, é o tempo que faz as coisas se juntarem e fazer sentido. Ele cria camadas no objeto de forma lenta. A maturação que o tempo traz permite que a obra, o filme, tome sua identidade e leis próprias. O tempo dá vida à obra.”¹⁸

Outro apontamento proposto por este trabalho tem relação com a materialidade da memória de processos coletivos. Destaco a necessidade de que mais cadernos de memória, como este, possam surgir: memoriais que descrevam a trajetória da produção, as pesquisas de linguagem, a investigação de campo e os caminhos para dar forma aos filmes. Seriam publicações importantes sobre a memória da produção do fazer documental no Brasil.

18 SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto Inacabado. Processo de Criação Artística*. São Paulo: Fapesp Annablume, 1998.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- CANNITO, Newton. *Choque de tropicalismo cinema e TV*. São Paulo: Versos, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *O ato da criação*. Palestra de 1987. Folha de São Paulo, 1999.
- DURAND, José Carlos. *Política Cultural e Economia da Cultura*. Cotia: Ateliê Editorial Sesc, 2013.
- IKEDA, Marcelo (org). *Filme Livre! Curando, mostrando e pensando filmes livres*. Rio de Janeiro: WSET Multimidia, 2011.
- LIMA, Delani e IKEDA, Marcelo (orgs). *Cinema de Garagem*. Rio de Janeiro: WSET Multimidia, 2014.
- MACHADO, Arlindo (org). *Made in Brazil. Três Décadas do Vídeo Brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- MESQUITA, André Luiz. *Insurgências poéticas - Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000)*. Tese - História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade*, 1967.
- OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. “*Novíssimo*” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência. Dissertação - Sociologia da Cultura. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado. Processo de Criação Artística*. São Paulo: Fapesp Annablume, 1998.
- ROCHA, Glauber. *Eztétyka da Fome*, 1965.

WEB

- www.contracampo.com.br/75/entrevistasganzerla.htm
- www.sobrecinemarevista.blogspot.com.br/2014/07/politicas-selvagens.html
- www.cineesquemanovo.wordpress.com/2011/04/29/entrevista-dellani-lima-e-marcelo-ikeda-autores-do-livro-cinema-de-garagem
- www.revistageni.org/09/cinema-inflamavel
- www.tropicalia.com.br/leituras-complementares/esquema-geral-da-nova-objetividade
- www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html