

O Alumbramento e o fracasso: uma leitura de *Estrada para Ythaca*

Denilson Lopes

Resumo: Este é um ensaio sobre o filme *Estrada para Ythaca* (2010) de Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes no qual a encenação de nuvens, como marca do sublime, é confrontada com o fracasso não só como uma posição estética, mas como uma ética da arte e artistas contemporâneos. Como resposta ao fracasso, a amizade aparece como estratégia de sobrevivência, mas também de isolamento do mundo.

Palavras-chave: cinema contemporâneo; sublime; fracasso; amizade

Abstract: *Enthrallment and failure: a reading of Estrada para Ythaca (Road to Ythaca)* – This is an essay about the film *Estrada para Ythaca* (2010) by Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Guto Parente and Pedro Diógenes, in which the staging of clouds as a mark of the sublime is confronted with failure not only as an aesthetic position but also as an ethics of contemporary art and artists. As a response to failure, friendship appears as a strategy of survival and also of isolation from the world.

Keywords: contemporary cinema; sublime; failure; friendship.

*Uma estória sem demandas, uma drama sem roteiro,
uma narrativa sem progresso.*

*A arte queer do fracasso se volta para o impossível,
o improvável e o pouco percebido.*

(HALBERSTAM, 2011, p. 88).

Uma nuvem alta. Incólume. Aos poucos escurece. Depois da nuvem vemos a foto do amigo morto. Alumbramento e fracasso. Fascínio pela imagem. Fracasso da vida. A perda do amigo Julio é ecoada no acorde alongado, intenso, dramático, solitário, em claro contraponto com as canções cantadas pelos protagonistas sobreviventes no bar,

no início e no final de *Estrada para Ythaca* (2010), de Luiz Pretti, Ricardo Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes.

A música traz um drama que raramente aparecerá nos rostos impenetráveis dos diretores e *performers*. Os poucos diálogos, as falas que citam artistas ou dizem coisas banais nada explicam, pouco revelam as emoções dos personagens ou explicitam o luto da perda do amigo. Quase não sabemos os nomes dos personagens, mas não são os nomes dos diretores. O que existe está na superfície das imagens. A dor está na foto do amigo que reaparece na mão de um dos personagens. O que existe está no grupo de amigos. Os personagens não existem, de forma individual, fora do coletivo.

E Ythaca é o quê? A cidade do amigo morto? Nunca fica claro. E a ela nunca chegam. Mas haveria para onde ir? Eles retornam ao bar de onde saíram, depois de uma viagem a que não se foi a lugar algum. Apenas foi o passar do tempo entre amigos que insistem em estar juntos depois de uma perda e/ou jovens artistas que insistem em fazer um filme, de forma independente, sem apoio governamental.

Trata-se simplesmente de viver no fracasso e para além do ressentimento que o fracasso pode gerar. As citações emolduram a narrativa, parecem quase soterrá-la, mas não são feitas para se distanciar dos afetos. Ao contrário, por elas se chega a este drama sem medo de lágrimas, como na cena em que Alberto chora em plano médio, sem *close*, mas amparado pelo abraço de um amigo que pouco diz. Simplesmente ele está lá. A dor não vira melodrama por limitação da atuação ou por opção de não melodramatizar os afetos. O filme, mais do que sobre a perda, fala da precariedade e da alegria possível no viver e no fazer artístico.

A precariedade faz do desaparecimento, morte (suicídio), de Julio não se transformar em autopiedade, mas ser momento de afirmação do estar junto. O amigo morto não é lembrado pelas falas, contudo, numa citação é dito que o fracasso teria lhe subido a cabeça. Ele é uma presença ausente, um fantasma que assombra como um destino? Será o fracasso a que todos os outros estariam destinados? Ao aparecer em fantasia ou em sonho ou simplesmente na lembrança, como Glauber Rocha de *Vento do Este* (1969) de Godard, no qual aponta dois caminhos: o caminho do cinema do terceiro mundo e o cinema da aventura, hollywoodiano. Os termos e as dualidades talvez sejam anacrônicos e simplistas. Do engajamento revolucionário do cinema do terceiro mundo restou o desejo de estar junto, problema que, segundo Michel Sèrres,¹ seria a questão do filósofo do século XXI. No próprio site do coletivo Alumbramento² a que os realizadores se vinculam, apareceu este texto:

Ser uma família é acreditar que estaremos para sempre, de alguma forma, ligados um ao outro. É portanto, acreditando na constituição dessa família, que nesse caso é uma família por escolha, que entenderemos toda a base do que chamamos de "alumbramento": esforço conjunto de um grupo de amigos que se juntaram por acreditar que o fazer artístico é uma luz poderosíssima capaz de modificar o mundo no qual nós vivemos. Não modificar no sentido de revolucionar, mas no sentido de viver nesse mundo e ainda ser capaz de fazer o que se quer fazer,

¹ No debate que se seguiu à palestra realizada na Haus der Kulturen der Welt (Berlin) em 30 de julho de 2010.

² O texto foi acessado em julho de 2012, mas foi retirado no site: <<http://www.alumbramento.com.br>>.

podendo se dedicar à criação artística e à construção de uma gama de obras consistentes, apaixonadas e realmente significativas.

De fato, aqui no filme não há grandes utopias. A experiência não se nutre também de grandes desregramentos e transgressões, mas talvez ainda se insira naquilo que Bürger coloca como o traço central da vanguarda. A vanguarda seria definida não tanto pelo choque, pela ruptura, pelo escândalo, mas pelo desejo de reunir arte e vida (BÜRGER, s.d., p. 90). Na perspectiva de Bürger, desejo que foi frustrado pelas vanguardas clássicas, realizado pela indústria cultural (ibid., p. 92) sob a égide do consumo e que aqui talvez seja recolocada de outra forma. Estamos longe de uma experiência meramente individual, tanto da parte da criação, simbolizada na figura do gênio, quanto talvez de expectadores isolados do mundo. Experiência que a palavra alumbramento, retirada de uma referência a Victor Erice, sendo usada por Manuel Bandeira para falar de um sublime no banal, parece nos remeter.

Sem me alongar, o sublime seria a experiência entre horror e prazer, experiência de fascínio diante de uma paisagem, uma pessoa ou uma obra de arte (LOPES, 2007, 39). O sublime é “o impensável, o indiscernível”, “evidência de algo que não podemos ver nem definir mas que nos arrebatam”, “desejo indeterminado e imenso”, “o inomeável, inenarrável” (PEIXOTO, 1997, p. 301-302). Mas pensamos o sublime, menos como uma categoria do gosto, de experiência particular, mas sobretudo como uma categoria estética, analítica e concreta.

Em *Estrada para Ythaca*, há menos uma experiência que nos conduz ao mero isolamento individual e mais ao se perguntar em que medida podemos compartilhar as sensações. O sublime é mais uma “intensidade” do que de uma “elevação” (LYOTARD, 1988, p. 111). Trata-se de algo que acontece, em mais de um momento, de forma simples e inusitada, no próprio caminhar, na própria viagem que constitui o filme e que é um aprender a compartilhar.

Já a amizade, aparece, em *Estrada para Ythaca*, como uma relação quase idealizada. Sem dúvida, a amizade é um afeto³ que retira da solidão os personagens, homens jovens, num momento de luto. Mas como podemos compreendê-la diante da sua recuperação feita por diversos pensadores na contemporaneidade (FOUCAULT, 1994; DERRIDA, 2006; ORTEGA, 1999)?

Apesar de a amizade ter sido discutida por Foucault (1994), autor que nos ajuda mais aqui, a partir da experiência entre homens homossexuais, no fundo, ele pretendia resgatar

³ Afetos são “forças corpóreas pré-individuais que aumentam ou diminuem a capacidade do corpo em agir” (CLOUGH, 2010, p.207), distinta da emoção que teria uma natureza mais individual. Há toda uma ênfase dada por diversos autores, sobretudo os que recuperam a perspectiva de Spinoza, em separar afeto e emoção (ibid.). Para esses autores, a emoção privilegia o sentimento como expressão consciente de um sujeito, talvez ainda no horizonte do humanismo, e o afeto é um “fluxo impessoal antes de ser um conteúdo subjetivo” (MASSUMI apud CLOUGH, 2010, p. 220). Seguindo uma perspectiva apontada por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *O que é a Filosofia?*, que nos ajudou, mais do que os trabalhos específicos de Deleuze sobre cinema, os afetos são “devires não-humanos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 220). Afetos que, na nossa opinião, podem emergir, em conjunto com perceptos, “as paisagens não humanas da natureza” (ibid.), entre pessoas, espaços e coisas, como veremos mais adiante para pensarmos como as nuvens são tão importantes quanto os personagens em *Estrada para Ythaca*.

a relação entre ética e afeto no mundo contemporâneo e como a experiência homossexual teria uma papel fundamental nesse resgate e na criação de novos modos de vida. Seguindo esse sentido mais amplo, em *Estrada para Ythaca*, trata-se de uma reinvenção que não encena a homossexualidade mas a homoafetividade. A amizade seria uma experiência afetiva distinta do amor romântico. Não há ruptura nem tensão que rompa a amizade entre os personagens do filme.

Por sua vez, o fracasso⁴ é o terceiro afeto, depois da amizade e do alumbramento, que nos ajuda a compreender o filme. Trata-se, contudo, de fazer do fracasso não algo apenas qualificado de forma negativa pelos sentidos de uma sociedade que associa sucesso e mercado. Estranho e simples é o caminho assombrado pelo amigo morto, por Glauber Rocha e por discos voadores. Tudo é divino, maravilhoso, como na canção cantada de Caetano Veloso, mas também, concreto e real. A viagem é feita por pulos espaciais e temporais, por elipses. Não sabemos não só onde estamos no filme, nem sabemos o quanto seus personagens caminharam. Eles não pertencem àquela cidade do qual só vemos um bar e uma rua noturna mal iluminada. Eles não pertencem a nenhum país, a nenhuma região. Nada de regionalismo, nada de sertão mítico, alegoria ou microcosmo. As paisagens verdes, nubladas e chuvosas de onde emerge uma luz pálida não são um lugar impessoal nem são paisagem para simplesmente serem contempladas, mas para se dissolver nelas. Elas são imagens. Não imagens saturadas de referências com no intelectualismo distanciado de Godard ou no pastiche pós-moderno. Imagens onde se possa viver, onde possa se perder, como os personagens que não chegam à Ythaca.

Mas há o desejo, o afeto de seguir o caminho mostrado pelo amigo morto. Há um espaço do afeto e porque não dizer de beleza que são irreduzíveis, não colonizáveis e isso nada tem de esteticismo, arte pela arte, arte como religião. Sem grandes perspectivas, o fracasso do amigo se constitui menos numa senha de desistência e mais num frágil fazer que corre o risco da abundância, na compulsão de fazer imagens, como se vê na já extensa produção associada ao coletivo Alumbramento.

Trata-se da formação do jovem artista *underground*, como Ruy Gardnier (2011) apontou em sua resenha para o jornal O Globo de *Os Monstros*, de 2010, longa metragem seguinte, realizado pelos quatro diretores. O caminho trilhado parece apontar para uma experiência colaborativa e desierarquizada das funções em que próprios diretores são também não só roteiristas e montadores na situação clássica do cinema de autor, mas também técnicos e atores.

Essa formação parece ser não programática, mas sem muito *a priori*, a não ser o desejo de fazer. Ao evitar longos diálogos e falas, emerge uma dramaturgia do espaço mais do que dos corpos, sem o qual os personagens não podem ser entendidos. E o fracasso, que poderia ser o suicídio, o silêncio, o não fazer gera uma frágil aposta. O que acontece se o jovem artista tem

⁴ Para uma outra leitura do cinema brasileiro contemporâneo a partir do fracasso, consultar FELDMAN 2012.

ou não tem talento? Ou se ele escolhe o sucesso midiático acima de tudo? Ou se ele escolhe o fracasso? Ou se ele escolher continuar, numa frágil margem, sem muita segurança, sem medo do fracasso nem convicção a não ser continuar por um pouco mais que seja?

Talvez, como disse o cineasta Alexandre Veras em uma conversa, o trabalho colaborativo não seja mesmo garantia de qualidade, mas talvez seja a forma de vida que se pode escolher, que se queira ter. Talvez uma estratégia da sobrevivência quando tantos talentos não sobrevivem a uma primeira obra por falta de redes, diálogos que sustentem o caminho, que busquem problematizar seu caminho ao produzir crises, adensar suas trajetórias?

Em meio ao fazer sem saber o porquê, a não ser que o filme seja a marca da visibilidade, na aposta no mercado de quem vai continuar e não do que se tem a dizer, há um perigo que sempre assombra o artista, entre a pura adesão ao mercado e o experimental, como sintetizado na conhecida frase de Bressane (1996, p. 40): “Noto que nosso cinema ou é experimental ou não é coisa alguma!”. Mas aqui parece ser outra coisa, nem mesmo a busca de um cinema comercial de qualidade que volta com frequência na história do cinema, na Vera Cruz, na guinada em busca de um público mais amplo dos cinema-novistas nos anos 1970, no pós-moderno, para mencionar alguns momentos.

Voltamos ao fracasso como guia. “Ser um artista é fracassar, como ninguém mais ousa falhar. O fracasso é seu mundo e retirar-se dele deserção” ⁵(BECKETT apud BAILES, 2001, p. 25) e “evitar fracassar em arte [...] seria praticar uma outra coisa que não seja a arte” ⁶ (ibid.). Não se trata aqui de comparar o conjunto da proposta estética de Beckett com o filme que analisamos, apenas queremos nos focar no fracasso. Seria a visão de Beckett apenas uma visão moderna ou o fracasso pode ser colocado como um desafio ético da mesma ordem da necessidade que Rilke exigia da arte e da vida? Só que ao invés de uma ética da solidão, defendida por Rilke (2001, p. 31), para que o candidato a artista julgue o quão forte é a sua necessidade de fazer arte mesmo contra tudo e todos a não ser o seu desejo, em *Estrada para Ythaca*, emerge uma ética da amizade. O silêncio, o não-pertencimento a uma sociedade são vivenciados em grupo.

É claro, no filme, o fracasso não pode ser forte a ponto de matar, mas ele está sempre lá em pequenos gestos, sem precisar nem mesmo ser enunciado. Por exemplo, quando a câmera quase cai no final do filme. Não se trata talvez tanto de uma ruptura de fronteira entre estória e vida, realidade e ficção. Quando a imagem volta; Julio reaparece para se despedir, talvez para desaparecer naquele lugar em que as lembranças mais caras e definidoras para seus amigos não podem ser mais ditas. Nem trauma, nem obsessão, nem mesmo ferida. Uma presença escondida. Talvez seja nisso que o fracasso se transforme. E a imagem sem temor da pieguice é o do grupo, não de atores individualizados, dos quais inclusive só sabemos dois nomes (Julio e Alberto). Não se trata talvez tanto de

⁵ “To be an artist is to fail, as no other dare to fail, that failure is his world and the shrink from it desertion”

⁶ “to restraining from failing in art, to draw back from that difficulty, would be to practice something other than art”.

um apagamento do pessoal no coletivo, mas de um momento em que o que importa é o pertencimento a um grupo com todos os riscos e possibilidades.

*“Sempre tentei. Sempre fracassei. Não importa. Tente de novo.
Fracasse de novo. Fracasse melhor”
Samuel Beckett, “Westward ho”⁷*

Em *Estrada para Ythaca*, um detalhe ainda persiste: por que há tantas nuvens? A paisagem do filme é nublada, úmida, chuvosa. Nuvens têm uma longa história na pintura (ver DAMISCH, 2001; e KRAUSS, 2000, p. 75-90), mas aqui elas aparecem sem que saibamos quem as vê. Nuvens que irrompem e interrompem a narrativa. Seriam elas apenas um elemento que remete à tradição do sublime, desde pelo menos o romantismo, traduzido na paisagem, distinto de um lugar impessoal, como defende Peixoto (1997)?

A primeira cena, como já descrevemos, é uma nuvem que aparece com uma sombra negra como se decorresse da passagem acelerada do tempo. Ela fica impassível apenas recebendo a escuridão na sua imensidão branca. A câmera parece tremer. Pouco a pouco a escuridão toma o lugar da nuvem. A noite vence o dia. O primeiro dia nasce nublado. Luz difusa. As folhas de palmeiras tremem também impassíveis diante dos personagens, da sua dor. Na viagem, além dos quatro amigos no carro, as nuvens os acompanham. Presentes mas sem nada interferir. Elas simplesmente estão lá. O branco e o verde. O branco do céu e o verde da vegetação. A chuva também é branca, ocupa toda a vista. Um mundo pálido se dissolve. Só o carro perdido no espaço e no tempo. Só o grupo de amigos. Nada sabemos deles fora do grupo. Passado, família, amores. Na viagem eles só têm a eles mesmos. A amizade seria um espaço de isolamento do mundo ou apenas o momento é de luto, de reserva? Será o grupo uma forma de reinvenção ou de fechamento do mundo? Ou ainda apenas uma forma de sobrevivência numa construção pós-utópica em que revolução e transgressão se perderam e não foram ativados? O grupo, a amizade como última possibilidade de evitar mergulhar no narcisismo, na viagem para dentro de si? De toda forma, o afeto se dá pelo compartilhamento. A viagem é só uma oportunidade de estar junto. Como em um *road movie* pouco importa de onde se vem, para onde se vai. O que importa é o caminho mesmo quando não há nada a fazer. Tempo de espera. Tempo de expectativa. Quando não se sabe se se vai continuar ou desistir.

Na viagem por paisagens vazias, eles não encontram ninguém, só outra sombra os acompanha. A sombra do amigo morto. A sombra do suicídio. A sombra do fracasso. Lendo um livro, um personagem diz “Ninguém fica completamente infeliz com o fracasso do seu amigo”. Por quê? Porque o fracasso do outro nos diz que eles estavam ainda tentando? Mas adiante o mesmo personagem diz: “o fracasso lhe subiu a cabeça”. A imagem seguinte é uma árvore enorme e solitária diante do céu nublado, associando solidão e fracasso.

⁷ *“Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better”.*

E como na sociedade em que o sucesso é valorizado pela fama, pelo dinheiro; não fazer do fracasso o espaço da desistência, do ressentimento, da morte? Do fracasso do amigo pode emergir algo que nem é sucesso, nem utopia: o próprio ato de fazer filme, fazer esse filme. Amanhã o próximo passo. O próximo quilômetro rodado. A próxima imagem feita. Até que pouco a pouco, o filme se faz. Da própria dor e da precariedade algo se fez. Uma pergunta ainda fica sem resposta: se o fracasso é uma atitude existencial, ele seria uma estratégia formal? Uma poética do fracasso a ser talvez construída num entre lugar, entre as dobras da decepção (BAILES, 2001, p. 11) teria como um possível ponto de partida a obra de Beckett.

Uma poética do fracasso [...] se expressa por uma fraqueza estrutural e semântica e pela presença de um gesto vulnerável em direção à incorporação do redundante e do pobremente concebido, em direção à subversão, à distração, à diferença, à dissonância, à dispersão, ao tédio, ao difícil de se manter, à inaptidão, [...] à incerteza e ao colapso. Ela pode ser encenada de forma incompetente, como cansaço, exaustão, perda de objetivo”⁸ (Ibid., p. 22).

Os tempos são alongados como se nada houvesse a se fazer. Ter tempo parece ser não só a possibilidade de contemplar, mas outra dimensão do fracasso, daquele que não trabalha de forma profissional, não está premido por prazos. É possível outro tempo? Como as duas irmãs que perambulam numa Kombi, apresentando o *freak show* mambembe em *A fuga da mulher gorila* (2009) de Marina Meliande e Felipe Bragança. Ser independente é estar no fracasso. Nada de heroico, nem anti-heroico. Mas algo pode se fazer. Pode se tentar ao menos.

Talvez seja menos uma viagem e mais uma deriva, um andar sem direção (*drift*), um se deixar ser levado, distinto da experiência moderna de excesso de sensações, da velocidade. Aqui parece se ter todo tempo sem pressa, “uma atividade de viver no presente vazio” (CHARNEY, 1998, p. 7). Mais que elementos que tornam a narrativa mais lenta (PAINI, 2010, p. 21), as nuvens são personagens e os personagens, nuvens. Instáveis, passageiros, incertos. Formas frágeis que se modificam constantemente. Não podem ser contidas, apreendidas, destinadas a desaparecer, desmancharem no ar. Mais do que da perda do amigo, trata-se uma condição geral da “experiência subjetiva de perda da presença” (ibid., p. 9). Ao invés da demanda por intensidade, por presença, corpos que não parecem estar de todo, corpos ausentes, fantasmagóricos.

Essa presença ausente se constrói e constrói uma deriva quase passiva que não encontra remédio, ocultamento na imersão nas convenções do trabalho, nas horas rigidamente marcadas, nas atividades que saturam e se impõem para evitar o tédio ou o que o vazio pode nos trazer.

⁸ “acknowledges structural and semantic weakness and the appearance of the vulnerable, gesturing towards the incorporation of the redundant and the poorly conceived; towards subversions, diversion, difference, dissonance, dispersal, boredom, slipperiness, ineptitude, contagions, negotiation, corruptibility, uncertainty, and breakdown. It can be voiced through incompetent delivery, as tiredness, weariness, exhaustion, loss of purpose...”.

no momento vazio o que se chama identidade deixa de ser contínuo, linear, aparente. É vago e sem substância, uma superfície fragmentada e confusa. Ele pula de um tempo para outro, de um lugar para outro. Ele se recusa a respeitar a necessidade de se manter um momento consistente e contínuo com outros que o precedem ou que vem depois dele. É um filme⁹ (CHARNEY, 1998, p. 64).

Por fim, o fracasso do artista, da subjetividade implica um enfrentamento consigo mesmo mais difícil de ser evitado. O risco é não continuar, mas os personagens ao voltarem, apostam em continuar. Quando ninguém pede que se continue e, no entanto, se continua.

Nesse sentido, se viajar para Ythaca é evitar que se mergulhe no fracasso como morte, desistência; já em *Os Monstros* é o enfrentamento do difícil cotidiano, não das possibilidades da viagem, da deriva, do inusitado, do olhar para as nuvens lá em cima.

Vê-se o quão duramente as pessoas se esforçam para não se entediarem. Eles fazer algo especial de todo momento. Foi então que começou - eu disse a ele - a mania moderna de sempre estar olhando para algo, sentindo algo, indo para algum lugar.¹⁰ (CHARNEY, 1998, p. 114).

Na solidão da cidade, o encontro do grupo de amigos sugere uma sobrevivência. Mas sem as nuvens, sem o acolhimento dos espaços, a solidão fica ainda maior. Nesse sentido, é sintomático que *Os Monstros* (2011) termine num quarto onde quatro amigos encenam um ritual de amizade que se dá pelo fazer da música, estar na música, ser música. Os corpos se reúnem aos instrumentos, se dissolvem no momento. Sem nada esperar. Sem nada ter. A não ser aquele momento que pode levar a mais um momento e a mais outro. “No momento vazio, você não pode ficar entediado”¹¹ (ibid., p. 120). No momento vazio não há do que ser distraído. (ibid., p.124). Não há nada o que perder quando se parte do fracasso. Como quando Quentin Crisp diz: “Se no início você não tiver sucesso, o fracasso pode ser o seu estilo”¹² (apud HALBERSTAM, 2011, p. 87). Mais do que a busca de um estilo, talvez a busca de um caminho. O fracasso, claro, se traduz numa diferente forma de viver e fazer arte.

O crítico e escritor Silviano Santiago, em uma conversa, dizia-me que o artista brasileiro contemporâneo poderia escolher entre o fracasso, o sucesso e a margem. Se bem me lembro, para ele, sem que tivesse desenvolvido muito, o fracasso era ser um artista independente, o sucesso era trabalhar na mídia, sobretudo na televisão, e a margem seria se vincular à universidade. Claro, nenhum dessas escolhas tinha ou tem agora nenhuma

⁹ “in the empty moment what you call identity ceases to be continous, linear, apparent. It’s hazy and insubstant, a jumbled, fragmented surface. It skips around from one time to another, from one place to another . it refuses to respect the need to keep one moment consistent and continous with the ones that precede or follow it. It’s a film”.

¹⁰ “You see how hard people work no too be bored. They want to make something out of every moment. This was where it started, I told him, the modern mania always to be looking at something, feeling something, going somewhere”.

¹¹ “In the empty moment you can’t get bored”.

¹² “If at first you don’t succeed, failure may be your style”.

conotação de valor, apenas dizem respeito a dilemas éticos que cada artista tem que responder nem que seja no escuro do seu quarto para continuar seguindo ou não. Talvez esses dilemas sejam mais bem compreendidos não como escolhas permanentes ou o que cada artista possa julgar como sucesso ou fracasso, mas como a sociedade constitui o lugar da arte e do artista. Ou seja, trata-se de pensar como a sociedade brasileira vê o artista hoje. Sociedade atravessada pelo culto da celebridade, pela concentração de grandes conglomerados de entretenimento e, ao mesmo tempo, pela proliferação de circuitos de produção e exibição alternativos.

O fracasso como atitude ética e estética poderia ser uma chave para tentar entender não só *Estrada para Ythaca*, mas vários dos primeiros longa-metragens, realizados nos últimos três anos, reunidos pelos nomes de Cinema de Garagem (IKEDA e LIMA, 2011 e 2012) ou Cinema Pós-Industrial (MIGLIORIN, 2012a), que ainda dispõe de uma parca bibliografia, em grande parte, breves resenhas jornalísticas.

Longe do desejo do cinema da Retomada, da segunda metade dos anos 1990, que buscava atingir um grande público com certo parâmetro de qualidade, em que o cinema de gênero se casava com propostas realistas, o Cinema de Garagem busca outras dramaturgias e encenações, no contexto de barateamento da produção, permitido pelo uso de suportes digitais e pela multiplicação de festivais, mostras e cineclubes como alternativas à distribuição feita pelas grandes redes dominadas por poucos lançamentos, em grande medida, *blockbusters* norte-americanos. Mais de que mudanças nas formas de produção, trata-se de um resgate do coletivo como modo de vida que precisa ser mais bem compreendido no contexto do cinema (MIGLIORIN, 2012b), em face de sua maior discussão nas artes plásticas e no teatro. As possibilidades econômicas e estéticas desse novo momento não são o objetivo deste trabalho, mas desejamos que a discussão do filme que realizamos também possa contribuir para algumas sugestões.

Ser independente é optar pelo fracasso. E ser independente, autônomo, é não saber como será o dia do amanhã, não ser profissional. A música aponta o caminho, seja em *Estrada para Ythaca* (“é preciso estar atento e forte. Não temos tempo de temer a morte”), seja no final de *Os Monstros*. O que se assume, de todo modo, é uma fragilidade ainda maior diante de uma precariedade econômica do artista independente que, no Brasil, é encenada há muito tempo desde o esquecido livro *A Mocidade morta* de Gonzaga Duque.

Mas se há precariedade, há algo mais. Após uma abdução dos quatro personagens de *Estrada para Ythaca*, aparecem longas cenas de uma paisagem verde. A luz parece mais clara e menos pálida. Sempre as nuvens por cima. Mas quem as olha? Os personagens parecem mais estar imersos nela, mais caminhar por elas do que contemplá-las. Eles surgem outros. A ausência da barba é só um indício. Seguem caminhando pela trilha do cinema desconhecido, divino, maravilhoso. Talvez a conquista seja uma forma de pertencimento como nas frases finais do curta-metragem *O mundo é belo* (2010) de Luiz Pretti, sintomaticamente, uma viagem pelas nuvens: “Você sentia isso quando era

jovem, essa ternura por todas as coisas, um desejo vago? Começa aqui e vai subindo até dar vontade de chorar”. Uma sensação de estar no mundo mesmo que o mundo rejeite o artista. Esse afeto podemos chamar de alumbramento, o sublime no banal.

Os últimos versos de Sergei Iessenin antes de se matar, citados no filme (“Se morrer, nesta vida, não é novo/ Tampouco há novidade em estar vivo”), encontram uma resposta de seu amigo Maiakovski, em outro poema, feito em memória de Iessenin: “Nesta vida/ Morrer não é difícil/ O difícil/ É a vida e seu ofício”. Toda hora é hora de morrer/ Toda hora se pode morrer/ Mas se escolhemos não/ se somos poupados/se adiamos/ Não é por algo tão importante/É só o acaso, um gesto, um rosto, uma palavra, um filme. “[...] quando os anos passaram, não ficou mais leve, mas me habituei com a escuridão”¹³ (CRISP apud HALBERSTAM, 2011, p.96).

A possibilidade de alumbramento, sugerida pelas nuvens, entrelaça-se com a possibilidade do fracasso na busca de um outro tempo que não o da mera produção, de uma outra vida que não o do trabalho dissociado da experiência e da vida. Essa busca de uma outra vida aparece com recorrência no cinema brasileiro contemporâneo como em *Concepção* (2005) e *Se Nada mais der Certo* (2009) de José Eduardo Belmonte, *As Horas Vulgares* (2011) de Rodrigo Oliveira e Vitor Graize, *Os Residentes* (2010) de Tiago Mata Machado.

Se, em *Concepção* de Belmonte e *Residentes* de Tiago Mata Machado, os ecos de uma atitude de vanguarda ou transgressora parecem ecoar de forma ora desesperada, ora farsesca; aqui nos chama mais a atenção o gesto gregário marcado pela amizade nos filmes de Rodrigo Oliveira e Vitor Graize, de *Mulher à Tarde* (2011) de Affonso Uchoa e ainda do coletivo Alumbramento. O fracasso não está no enfrentamento de uma impossibilidade de representar na esteira de Beckett, mas numa busca de afeto, de viver junto. Na primeira situação, o perigo era o solipsismo. Aqui talvez o maior risco, é a mediocrização da ação entre amigos que apaga toda crítica (SANTIAGO, 2002), como se o ato de fazer suplantasse o valor do que se faz.

No seu melhor, o fracasso trata-se de “um termo em movimento, instrumento heurístico” (BAILES, 2001, p. 4). O fracasso, como o informe, não precisam ser localizados necessariamente como forma nem conteúdo, mas como operação que desloca ambos (KRAUSS apud BAILES, 2001, p.23). O fracasso é uma iniciativa que pré-formula o movimento. O fracasso pode ser localizado na produção do evento ou texto, mas também na percepção, como estados de alheamento (*disengagement*), como tédio e desinteresse. E “se tornar alheio é resistir à pressão para atuar. De fato, o que ocorre o fracasso da atuação”¹⁴ (ibid.). Mas aqui o fracasso não fala só da impossibilidade, mas de uma possibilidade precária, de gestos modestos, de uma atuação que não se quer atuação, fazer algo como uma premência, uma necessidade, uma afirmação de estar aqui e agora.

¹³ “as the years went by, it did not get any lighter, but I became accustomed to the dark”

¹⁴ “to become disengaged is to resist the pressure to perform. Indeed, it is to fail to perform”.

Sem grandiloquência, sem espera de grandes momentos, o fracasso encena o difícil cotidiano. Tudo e nada depende de cada momento. Mas são os momentos que fazem o sentido não mais uma grande utopia. Mas o que resta? As nuvens em *Estrada para Ythaca* sempre nos lembram da fragilidade, ou seria mais, da pequenez que acontece lá embaixo, entre os personagens, presos ao chão, à terra. Alubrimento. Sublime no banal. Diferentes das nuvens vistas pelo enquadramento da janela dos aviões, tão recorrentes nos filmes de Wim Wenders, que nos fazem estar em meio ou mesmo acima das nuvens como no famoso poema de Baudelaire;¹⁵ a perspectiva da câmera é de quem está no chão e olha para o alto sem nunca subir, sem nunca alçar ao voo, no máximo se vai a uma modesta viagem, modesta caminhada, escolher ir para direita, para a esquerda. Esses personagens, ainda que em trânsito, decidem ficar apenas no mundo horizontal dos espaços percorridos. Mas as nuvens acima e distantes convidam o espectador, como lembra-nos Damisch (2001, p. 187), a ter prazer na obscuridade, no efêmero, na mudança, no que é difícil de fixar e entender, diferente de pintores do passado, por exemplo na Idade Média, que buscavam na nuvem estabilidade, permanência e claridade. Se o caminho no chão é incerto, o apelo da paisagem material, da solidez da terra é frágil talvez seja pelas nuvens que possamos perceber os afetos e projetos na sua fragilidade.

Uma vez eu voltava das montanhas e tinha pintado montanhas. Cheguei numa planície e pensei. Que alívio! Pensei. Isto é para mim. A amplitude de tudo isso. Estava imersa. Esta planície. Era apenas uma linha reta. Uma linha horizontal.¹⁶ (MARTIN apud CHARNEY, 1998, p. 167).

Denilson Lopes é professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisador do CNPq.

noslined@bigghost.com.br

Referências

- BAILES, Sara Jane. **Performance theater and the poetics of failure**. New York: Routledge, 2001.
- BRESSANE, Julio. "O Experimental no Cinema Nacional". In: **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Lisboa: Vega, s.d.
- CHARNEY, Leo. **Empty Moments: Cinema, Modernity and Drift**. Durham: Duke University Press, 1998.

¹⁵ "*J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages!* Baudelaire, l-etranger (<http://clinet.swarthmore.edu/litterature/classique/ baudelaire/etranger.html>)

¹⁶ "*One time I was coming out of the mountains, and having painted the mountains, I came out on this plain, and I thought. Ah! What a relief!...I thought, this is for me. The expansiveness of it. I sort of surrendered. This plain... It was just like a straight line. It was a horizontal line*".

CLOUGH, Patricia Ticineto. "The Affective Turn" In: GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. (orgs.). **The Affect Theory Reader**. Durham: Duke University Press, 2010.

DAMISCH, Hubert. "Our Sheet's White Care" In: **Theory of /cloud/: Toward a History of Painting**. Stanford: Stanford University Press, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. "Percepto, Afeto e Conceito" In: **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **Politics of Friendship**. Londres: Verso, 2006.

FELDMAN, I (2012) . O êxito do fracasso: notas sobre o cinema brasileiro contemporâneo In: André Brasil; Marília Rocha; Sérgio Borges. (Orgs.). **Teia 2002 / 2012**. Belo Horizonte: Teia.

FOUCAULT, Michel. "De l'amitié comme mode de vie" In: **Dits et écrits**. Vol. IV (1980-1988). Paris: Gallimard, 1994.

GARDNIER, Ruy. **Entre o possível e ideal**, 2011. Disponível em: <<http://rioshow.oglobo.globo.com/cinema/eventos/criticas-profissionais/os-monstros-5295.aspx>>. Acessado em 8 set. 2011.

HALBERSTAM, Judith. **The Queer Art of Failure**. Durham: Duke University Press, 2011.

IKEDA, Marcelo; LIMA, Dellani. **Cinema de Garagem - um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2011.

_____. (orgs.). **Cinema de garagem: panorama da produção brasileira independente do novo século**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012.

KRAUSS, Rosalind. "Agnes Martin: The/Cloud/" In: **Bachelors**. Cambridge: MIT Press, 2000.

LOPES, Denilson. "O Sublime no Banal" In: **A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagens**. Brasília: EdUnB, 2007.

LYOTARD, Jean-François. **Lições sobre a Analítica do Sublime**. Campinas: Papirus, 1993.

_____. **L'Inhumain**. Paris: Galilée, 1988.

MIGLIORIN, Cezar. "Por um cinema pós-industrial: notas para um debate" In: HALLAK, Raquel et al. (orgs.). **Cinema sem fronteiras. Reflexões sobre o cinema brasileiro 1998-2012**. Belo Horizonte: Universo, 2012a.

_____. "O que é um coletivo". In: BRASIL, André. (org.). **Teia - 2002/2012**. Belo Horizonte: Teia, 2012b.

ORTEGA, Francisco. **Amizade e Estética da Existência**. São Paulo: Graal, 1999.

PAINI, Dominique. **L'Attrait des Nuages**. Paris: Yellow Now, 2010.

PEIXOTO, Nelson. "Ver o invisível: a Ética das Imagens". In: NOVAES, Aduauto (org.). **Ética**. 5a. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um Jovem Poeta**. São Paulo: Globo, 2001.

SANTIAGO, Silvano. "Amizade e Vida Profissional". In: **Nas Malhas da Letra**. 2a. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

*Recebido em março
e aprovado em dezembro de 2012.*