



O discurso audiovisual *outsider* em *Resgate Cultural*

RICARDO CÉSAR CAMPOS MAIA JÚNIOR

Mestre em Comunicação pela UFPE

Doutorando em Comunicação pela UFPE

Resumo: Este artigo pretende investigar o discurso fílmico *outsider* ou desviante do grupo pernambucano Telephone Colorido, sobretudo através do que esse material pode inferir enquanto embate entre a política e a estética tendo como base os teóricos do campo dos Estudos Culturais. A partir de um olhar crítico, que se volta para as intenções audiovisuais, busca-se entender as transformações do cinema e da própria sociedade brasileira contemporâneos. Para tanto, este trabalho se concentrará no curta-metragem: *Resgate Cultural* (2001).

Palavras-chave: Política. *Outsider*. Estética. Audiovisual.

Abstract: This article investigates the outside or deviant filmic discourse of a group from Pernambuco state (northeastern Brazil) called Colored Telephone (Telephone Colorido). It focus especially on what can be inferred from this material when it comes to the clash between politics and aesthetics, as it is understood by the field of cultural studies. From a critical perspective, that takes the audiovisual intentions into account, it tries to understand the current transformations of Brazilian cinema and of Brazilian society as whole. To that end, this paper investigates the short film *Resgate Cultural* (2001).

Keywords: Politics. *Outsider*. Aesthetics. Audiovisual.

Résumé: Cet article mène une recherche sur le discours filmique *outsider* ou déviant du groupe «Telephone Colorido» de Pernambuco (Etat du Nord-Est du Brésil). On examine surtout ce qu'il peut contenir en tant qu'affrontement entre politique et esthétique, en prenant pour appui les théoriques du champ des études culturelles. Avec un œil critique, qui se tourne vers les intentions de l'audiovisuel, on cherche à comprendre les transformations du cinéma et de la société brésilienne contemporaine. Dans ce sens, ce travail concentre son analyse sur le court métrage *Resgate Cultural* (2001).

Mots-clés: Politique. *Outsider*. Esthétique. Audiovisuel.

Contexto e perspectiva teórica

Embalados pela autonomia subjetiva, os membros do Telephone Colorido desempenharam, em meio à marginalidade audiovisual pernambucana, um papel significativo. O panorama dessa produção fílmica é plural: da videoarte a videoclipes com bandas locais, do documentário com grupos indígenas do Estado à cobertura de eventos de artes plásticas contemporâneas, da ficção rapsódica à *videoperformance*. Mas, apesar deste caráter multifacetado, há uma linha em tensão entre a política e a estética recorrente nas realizações do coletivo, seja pela posição desencanada em trabalhar com equipamentos de baixo orçamento e tirar proveito disso, seja pela postura crítica-criativa de tocar em temas tabus e questionar assuntos interditados. Assim, introduzimos o ponto norteador da crítica a partir de um dos produtos audiovisuais do Telephone Colorido, o *Resgate Cultural* (2001), e o que ele pode inferir no choque entre a arte, a estética e a política. E para estabelecer uma relação de pesquisa consistente é preciso compreender o momento histórico e a complexidade das ações artísticas do coletivo e de seus membros, principalmente através das aproximações interpretativas propostas pelo pesquisador e pelas teorias afins.

O Telephone Colorido foi um grupo de produções audiovisuais proveniente do Moluscos Lama, que funcionou como uma comunidade de afinidade de artistas multimídias, no final da década de 1990. O curta metragem *Resgate Cultural*, realizado em 16 mm (18'51"), pode ser considerado a síntese do coletivo por ter sido "o clímax desse projeto não planejado" (MENDONÇA FILHO, 2010: 40). A tendência expressiva em criticar abertamente e provocar os representantes do campo em disputa da Cultura é observada neste audiovisual.

O que Inès Champey indagou, na contracapa de apresentação de *Livre-Troca: Diálogos entre Ciência e Arte* (1995), de Pierre Bourdieu e Hans Haacke, vale como questionamento geral, porém pertinente para começar a refletir sobre esta postura desviante, que segundo ela deve ser inerente para termos uma arte e uma crítica independentes, no mundo da livre-troca:

Como se pode afirmar a independência de artistas e intelectuais críticos quando confrontados pelos novos cruzados da cultura ocidental, pelos campeões neoconservadores da moralidade e do bom-gosto, pelos patrocínios de multinacionais e apoio do Estado, além da preocupação auto-indulgente dos teóricos

que perderam totalmente o contato com a realidade? Como salvaguardar o mundo da livre-troca, que é, e deve permanecer, o mundo dos artistas e intelectuais? (BOURDIEU; HAACKE, 1995).

Essas interrogações podem ser, a princípio, transformadoras da atitude crítica contemporânea, driblando e expondo esse emaranhado de indulgências que os artistas estão sujeitos. E a partir destas problematizações podemos investigar também: por que e como esta obra em questão atua enquanto discurso desviante? Como este campo em disputa da cultura pernambucana é tensionado? Talvez seja por um diálogo franco e aberto sobre arte e a ampliação dos horizontes da cultura, desde a censura até as condições sociais da criatividade artística, que o Telephone Colorido luta. Não é um pensamento que busca estabelecer limites enquanto fronteiras intransponíveis; não se trata de procurar diferenças, mas sim, continuidades.

A investigação de Howard S. Becker a respeito de indivíduos que não seguem as regras nem têm uma posição clara na sociedade considerada “normal”, em seus estudos sobre sociologia do desvio, no que ele intitulou como *outsiders*, pontua categoricamente este debate teórico sobre a condição da marginalidade. O método antropológico empreendido por Becker deu uma outra perspectiva ao comportamento marginal, tirando a carga simbólica da delinquência e dando vozes aos agentes que são rotulados de desviantes; e entre eles estão muitos artistas.

[...] grupos sociais criam desvio ao fazer as regras cuja infração constitui desvio, e ao aplicar essas regras a pessoas particulares e rotulá-las como *outsiders*. Desse ponto de vista, o desvio não é uma qualidade do ato que a pessoa comete, mas uma consequência da aplicação por outros de regras e sanções a um “infrator”. O desviante é alguém a quem esse rótulo foi aplicado com sucesso; o comportamento desviante é aquele que as pessoas rotulam como tal. (BECKER, 2008: 22).

Com base nesta percepção, é possível elucidar os processos sociais implicados através desse termo ambíguo: “a situação de transgressão da regra e de imposição da regra e os processos pelos quais algumas pessoas vêm a infringir regras, e outras a impô-las” (BECKER, 2008: 15). E é valendo-se da noção da dinâmica dos micropoderes e da aproximação com produtos fílmicos obscuros e pouco debatidos, que o embate crítico pretende inferir sobre os esquemas dos *habitus* e as estruturas dos campos¹ da coletividade e do indivíduo, em tensão.

1. “[...] há, de um lado, uma gênese social dos esquemas de percepção, pensamento e ação que são constitutivos do que chamo de *habitus* e, de outro, das estruturas sociais, em particular do que chamo de campos” (BOURDIEU, 1990: 149).

Além de reconhecer que o desvio é criado pelas reações de pessoas a tipos particulares de comportamento, pela rotulação desse comportamento como desviante, devemos também ter em mente que as regras criadas e mantidas por essa rotulação não são universalmente aceitas. Ao contrário, constituem objeto de conflito e divergência, parte do processo político da sociedade. (BECKER, 2008: 30).

É através dessa divergência que o filme *Resgate Cultural* reflete sobre o cenário político da cultura pernambucana. Fazendo uso do aparato midiático em meio a alegorias locais estilizadas pela paródia, pelo pastiche, pelo sarcasmo e pela ironia para realizar um produto contestador. E a partir desse ponto da análise, uma questão surge: o que as coisas, as pessoas e as obras de arte rotuladas de desviantes têm em comum? “No mínimo, elas partilham o rótulo e a experiência de serem rotuladas como desviantes” (BECKER, 2008: 22). Apesar desta aproximação proposta entre o comportamento *outsider* e a arte, mais especificamente o campo audiovisual, Becker escreveu no prefácio à edição dinamarquesa do livro, publicada em 2005, que existe uma diferença fundamental nessa relação: “o rótulo não prejudica a pessoa ou a obra a que é aplicado, como acontece em geral com rótulos de desvio. Em vez disso, acrescenta valor” (BECKER, 2008: 14).

Essa sentença tem coerência, pois os comportamentos desviantes dos artistas podem agregar valor crítico e criativo, mesmo quando são rotulados como “malditos”. Mas é também contestável: muitos realizadores são censurados e limitados por baixos orçamentos por conta desses rótulos. O diálogo mais próximo dessa relação conflitante é o embate entre os ganhos de um discurso desviante que se vale pela divergência política enquanto procura estética e as perdas, principalmente por limitar os investimentos de produção e de divulgação da obra. Então, o rótulo de desviante agrega valor e prejudica a pessoa ou a obra a que é aplicado, ao mesmo tempo. O caminho do *Telephone Colorido* é, portanto, o da busca de uma estética que melhor expresse a realidade e o imaginário cultural pernambucano e que, ao mesmo tempo, cause um impulso transformador. Tendo o cinema como um instrumento para a guerrilha, responsável pela produção de uma consciência revolucionária do público.

O audiovisual *outsider* desta referida produção marginal pernambucana, enquanto procedimento atuante na malha

cultural, é de suma importância para o entendimento crítico das estruturas culturais e dos esquemas de percepção, pensamento e ação da sociedade. E para entender o funcionamento destes dispositivos, é coerente aliar esta noção com outros conceitos sociológicos, dessa vez de Bourdieu, como forma de ampliar esta problematização entre os espaços sociais e seus agentes marginais. Visão essencial para guiar a lógica das investigações da pesquisa através do embate entre a liberdade artística, a condição *outsider* e as disputas no campo e *habitus* da Arte.

[...] a verdade do mundo social está em jogo nas lutas entre agentes que estão equipados de modo desigual para alcançar uma visão absoluta, isto é, autoverificante. A legalização do capital simbólico confere a uma perspectiva um valor absoluto, universal, livrando-a assim da relatividade que é inerente, por definição, a qualquer ponto de vista, como visão tomada a partir de um ponto particular do espaço social. (BOURDIEU, 1990: 164).

Estes artistas por suas condições de produção *outsider* procuraram não limitar a criatividade e por isso não deixaram de ir atrás de aberturas ou mesmo de criticar esta restrição da ordem do discurso. Aproveitando esta condição marginal, um outro questionamento pode ser formulado para contribuir ainda mais com esta argumentação, pegando emprestada a pergunta feita por Giorgio Agamben em um dos seus ensaios: *O que é o contemporâneo?* (2009). Segundo o italiano, seria “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (p. 62), aquele que pertence verdadeiramente ao seu tempo, mas que não está “adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual”, sendo, portanto, através “desse deslocamento e desse anacronismo, que ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (AGAMBEN, 2009: 58-59). E através dessa aproximação conceitual com o contemporâneo de Agamben, várias indagações surgem, como: o que acontece a uma obra ou a um artista para ser ou não ser contemporâneo? Deixar de ser *outsider* seria a razão decisiva, pois passaria a ser estabelecido? Algumas dessas produções podem ser apontadas em uma condição de eterna transgressão? O contemporâneo é o *outsider*?

Para Agamben, o contemporâneo procura, nas sombras, a eminência de uma luz que não se encontra de fato, mas que impulsiona a movimentação do pensamento crítico/criativo:

“reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós” (AGAMBEN, 2009: 66). Ele seria, na verdade, um inatual, um desconectado, e é nesse anacronismo que, paradoxalmente, ele pertence mais ao seu tempo, não no sentido cronológico temporal daqueles que se deixam cegar pelas luzes de sua época, pois “aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo olhar sobre elas” (AGAMBEN, 2009: 59); mas sim na direção daqueles que expandem os limites das coisas procurando na escuridão, a origem, num eterno retorno renovado: “a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente” (AGAMBEN, 2009: 69).

E é nesse movimento ou nesse dialogismo entre os tempos, tendo o presente como foco de ação, que o *Resgate Cultural* desmistifica alegoricamente práticas e procedimentos tabus em discursos interditados pelas ordens hegemônicas. Mesmo sendo datados, não deixam de ser relevantes e contemporâneos, pois os questionamentos e as reflexões lançados dizem respeito a um passado foclorizado e a um presente ainda preso e atualizado a essas instituições e regras convencionais. O que nos leva a pensar a história como esse processo contínuo de rememoração em que o passado retorna não como fato, mas como abertura, imprevisibilidade e indeterminação. Nesse sentido, os comportamentos e os produtos *outsiders* estão impregnados de conflitos, de rupturas, de descontinuidades, de dissensos, enfim, de transformações na memória cultural do indivíduo e da coletividade.

Dessa maneira, imprimindo um dialogismo voltado “para os atos estéticos como configurações da experiência, que ensejam novos modos do sentir e induzem novas formas da subjetividade política” (RANCIÈRE, 2005: 13). Essas sentenças despertam uma importante aproximação com as experiências contemporâneas de fusão da arte com a vida, através do que Rancière designou como dissenso, o que estabelece uma visão crítica ao campo em disputa da Cultura, em constante movimento:

O que eu quero dizer com dissenso não diz respeito ao conflito de idéias ou de sentimentos, pois este é o conflito de vários regimes sensoriais. É neste ponto que a arte, no

2. No original: “Ce que j’entends par dissensus n’est pas le conflit des idées ou des sentiments. C’est le conflit plusieurs régimes de sensorialité. C’est par là que l’art, dans le régime de la séparation esthétique, se trouve toucher à la politique. Car le dissensus est au coeur de la politique. La politique en effet n’est pas d’abord l’exercice du pouvoir ou la lutte pour le pouvoir. Son cadre n’est pas d’abord défini par les lois et les institutions. La première question politique est de savoir quels objets et quels sujets sont concernés par ces institutions et ces lois, quelles formes de relations définissent proprement une communauté politique, quels objets ces relations concernent, quels sujets politique est l’activité qui reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent des objets comuns. Elle rompt l’évidence sensible de l’ordre “naturel” qui destine les individus et les groupes au commandement ou à l’obéissance, à la vie publique ou à la vie privée, en les assignant d’abord à tel type d’espace ou de temps, à telle manière d’être, de voir, et de dire. Cette logique des corps à leur place dans une distribution du commun et du privé, qui est aussi une distribution du visible et de l’invisible, de la parole et du bruit, est ce que j’ai proposé d’appeler du terme de police. La politique est la pratique qui rompt cet ordre de la police qui anticipe les relations de pouvoir dans l’évidence même des données sensibles. Elle le fait par l’invention d’une instance d’énunciation collective qui redessine l’espace des choses comunes.”

regime estético, é política. E é por isso que a dissidência está no centro da política. A política, de fato, não é o primeiro exercício do poder ou a luta pelo poder. Sua estrutura não é inicialmente definida pelas leis e instituições. A primeira questão política é saber quais são os objetos e as temáticas que são afetados por essas instituições e leis, que tipos de relações definem adequadamente uma comunidade política, como os objetos afetam essas relações, enfim, o que importa é a atividade política que reconfigura estruturas sensíveis em meio a objetos e temas que são definidos como comuns. A política rompe com a sensorial evidência da ordem “natural”, ou seja, com aquela ordem que destina indivíduos e grupos específicos ao comando ou à obediência, na vida pública e na vida privada, dessa maneira, limitando os corpos a determinados espaços e tempos através da imposição de formas específicas de ser, de ver e de dizer. Esta lógica dos corpos que impõe uma distribuição do comum e do privado, do visível e do invisível, do ruído e da palavra, é da ordem da política. A política é a prática que rompe com essa ordem da política. Ela problematiza as relações de poder colocando em evidência os dados sensíveis. E faz isso através da invenção de uma instância de enunciação coletiva que redefine o espaço comum das coisas². (RANCIÈRE, 2008: 66, tradução livre).

Ser marginal poder ser uma forma de se organizar o que se opõe às ordens hegemônicas. Mas e quando o desviante não é apenas uma retórica? Talvez a melhor resposta venha da formulação proposta por Glauber Rocha em “Eztetyka do Sonho”, de 1971: “uma obra de arte revolucionária deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica” (ROCHA, 1981: 219). Não basta ter consciência de denúncias políticas ou procurar valor no rótulo de “maldito”, é preciso imprimir ações para que a metodologia e a ideologia não se confundam e paralisem as condições reais de luta, pois “na medida em que a desrazão planeja as revoluções, a *razão* planeja a repressão” (ROCHA, 1981: 220). E é através dessa irracionalidade libertadora que o movimento *outsider* pode ser total.

Assim sendo, todo esse aparato teórico suscita uma reflexão densa e plural sobre a condição da marginalidade. E as questões que podem ser levantadas são diversas e nos levam a mais um jogo interrogativo: marginal, por que não faz uso de verba pública ou mesmo dos mecenas do setor privado ou pela simples opção por um amadorismo técnico

ou por um mero exercício de transgressão? Pela falta de grandes orçamentos ou é uma tomada de postura estética e política? Ou seria uma luta por novos circuitos artísticos, nos quais os artistas possam estabelecer um posicionamento crítico permanente frente aos centros oficiais de Arte, como museus, galerias, festivais de cinema, etc.? Ou simplesmente por não dar valor às instituições e enxergar a ruína de todo esse sistema? E que conceitos seriam mais próximos destes artistas e desta obra audiovisual em análise: *vanguarda* e *subdesenvolvimento* (GULLAR, 1978) ou *arte experimental* (PIGNATARI, 1973), *marginal entre marginais* ou *o cinema de invenção* (FERREIRA, 1986), *cosmopolitismos periféricos* (PRYSTHON, 2002) ou a condição estaria no *entre-lugar* de Silviano Santiago (1978) ou tudo isso seria mesmo por um *desmanche da cultura* (FEATHERSTONE, 1997)? Todas estas formulações estéticas e políticas, além de outras mais que podem surgir a respeito do Telephone Colorido, nos induzem à sobreposição, ao dissenso, à transgressão de limites e a uma infinidade de imagens do que entendemos como pensamento desviante. Elas ajudam a crítica inferencial a entender o processo criativo do grupo e o que essa obra audiovisual produzida por eles pode suscitar enquanto corpo teórico.

Para deixar os padrões de intenção da análise mais claros ainda, as escolhas metodológicas compreendem a análise fílmica através das aproximações com estas teorias esboçadas em tensão. Apesar das distintas tradições acadêmicas, cada autor e obra do aparato teórico proposto aborda a cultura ou a arte a partir da postura deslocada, da condição marginal, seja expressando o estado de ruína, seja evidenciando os agentes *outsiders*, seja problematizando os estabelecidos, seja experimentando os limites das linguagens, para, enfim, propor um olhar diferenciado ou discutir uma temática interdita. Após esse panorama introdutório, vamos estender a análise mais minuciosa sobre o produto audiovisual em questão, confrontando a crítica audiovisual – o que compreende, além de seus discursos fílmicos, o processo criativo e o contexto da obra – com os textos e os conceitos apresentados, para justificar, dessa maneira, a problemática colocada.

Resgate Cultural

O *Resgate Cultural* usa como mote central o sequestro, que se trata de um ato de violência. A grande diferença é que não há uma tonalidade dramática predominante, pois eles tratam esse crime com humor, o que dá uma certa leveza, mas, ao mesmo tempo, é um artifício para escancarar algumas questões sobre a tradição artística pernambucana e sua indústria cultural caracteristicamente dependente da institucionalização dos órgãos públicos.

[...] uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizada sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo [...] essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação. (ROCHA, 1981: 31-32).

O audiovisual tem uma estrutura fragmentada e não linear, e é através de saltos narrativos que o *Resgate Cultural* apresenta um roteiro com conteúdos interditados, ainda tabus hoje em dia, pois a dinâmica dessas relações produtivas são, praticamente, as mesmas em Pernambuco; e a partir disso, nos apresenta uma formatação que indaga os limites processuais tanto da feitura fílmica quanto do embate entre os agentes estabelecidos e os *outsiders* no campo em disputa da cultura pernambucana.

O *Resgate* é o supra-sumo do poder. Veja bem, o *Resgate* foi uma super-produção, tá entendendo? Foi rodado em película e vídeo e depois passamos tudo pra 16 mm. A grana veio dos 2 prêmios que a gente ganhou. *Destruindo Monolito* ganhou prêmio de melhor vídeo experimental e ZAP, um vídeo clip que ganhou prêmio também. E aí, a gente ia dividir essa grana entre quem? 60 pessoas? 15? 23? Só que o *Resgate* custou o dobro dos prêmios, e todo mundo juntou o que faltava. Foi um grande empenho. O *Resgate Cultural* é a parte política da estória. É uma coisa sobre valores culturais, acabou sendo o que era mesmo na verdade. O filme é muito experimental, mesmo esse negócio de serem mil pessoas dirigindo, mil trechos de roteiros na hora, como diz Grilo, Jazz mesmo, é a melhor definição, bem improvisado. Em vídeo é muito mais simples, a principal dificuldade do *Resgate* foi essa, porque a

gente não sabia operar os mecanismos registradores da lombra, que era câmera e edição, mas Karen Barros se anexou total na montagem e na câmera foi Altair e Maria Pessoa (GUIWHI, 2002).

Com esse depoimento de Lourival, Abel, Ernesto, e talvez outro integrante, sobre o *Resgate Cultural*, ao *website* sobre audiovisual *Curta o curta* (<http://www.curtaocurta.com.br/>), fica bem evidente as condições *outsiders* de produção do grupo. Essa ligação com o improvisado e *happening* acentua a manifestação artística “naquilo que tem de artesanal, de não-reprodutibilidade e de público restrito” (PIGNATARI, 1973: 233). Segundo Décio, o *happening* “ganharia maior amplitude se pudesse dispor de meios de comunicação de massas, como a televisão e o cinema”. Mas, o que acontece quando o cinema perde seu estatuto privilegiado de *rei* das artes populares, pois estaria competindo com a televisão, os videogames, os computadores e a realidade virtual, e que essa competição acarretaria também numa troca entre esses meios, fazendo os audiovisuais perderem seus lugares estabelecidos por uma formação mais interdisciplinar, situados nas fronteiras, nos limites (STAM, 2003: 345)? Esse alcance vem sendo reduzido e a reprodução técnica acaba não sendo mais pressuposto de amplitude para o audiovisual ser um veículo de comunicação de massas.

Sua importância atual reside em que é uma experimentação, ao vivo, de linguagem e comportamento. O *happening* é um acontecimento semântico-experimental, isto é, de experimentação de novos significados (bem como de destruição de significados já codificados). É uma típica manifestação de contexto. Os signos que utiliza (geralmente *ready-made*, objetos já prontos), deslocados de seu contexto habitual e postos em relação insólita, provocam conflitos de significações [...] O *happening*, se arte é, é uma arte do precário e do passageiro. Arte de ação, contra arte de contemplação. Arte-vida, arte cotidiana, de qualquer lugar – contra toda arte que requer lugar especial para se manifestar ritualisticamente. (PIGNATARI, 1973: 234).

Dessa maneira, o filme é puro ato, ele se pensa no momento mesmo em que se cria, apesar de ter um argumento, *a priori*, fechado, é por meio de uma articulação instável e precária de vozes, de personagens e de pequenos experimentos narrativos que o *Telephone Colorido* desloca o contexto habitual da cultura pernambucana em relações e significações insólitas. É em meio a esse impulso de contestar os métodos e regras que

o *Resgate Cultural* ironiza as instituições e as personalidades estabelecidas. Tendo o campo em disputa da arte como foco do discurso audiovisual. Para irmos mais fundo na análise é necessário empreender uma descrição analítica do curta-metragem aliada às aproximações teóricas apresentadas. Embate que marca tanto o processo criativo do coletivo quanto o vídeo em questão. Não há concessões nem patrulhas ideológicas que intimidem o discurso *outsider* fílmico do grupo, pois a arte política, para eles, se faz através do dissenso ou mesmo do estado de *dúvida permanente* (GOLDMAN, 1988).

O filme começa com uma vinheta/emblema: um telefone colorido – com luzes e texturas feitas através da edição e do processamento de vídeo – se funde com uma imagem de uma tela de televisão sem definição. Essa sequência procura sintetizar a marca do coletivo e a proposta audiovisual, através do vídeo na TV; não é o cinema com sua instituição e seu espaço de circulação que interessam. Essa ideia nos remete ao experimentalismo e às possibilidades de compartilhamento que o Telephone Colorido propõe enquanto produtor audiovisual.

Com a câmera na mão, começa um plano-sequência que nos mostra a montagem de um texto em jornal impresso, que tem uma foto de Ariano Suassuna e o título é: “Escritor é alvo de sequestro”. Uma voz em *off* começa a narrar o seguinte texto: “O prêmio La Ursa de Barro evidencia a realidade que a produção cinematográfica universal deve atingir através de iniciativas como essa de valorizar o que temos de melhor fora das fronteiras ideológicas de Pernambuco”. É como se eles já tivessem se autopremiando. O plano-sequência nos leva para um aparelho televisivo em que aparece a imagem de Ariano, gravada do programa da Rede Globo, NE TV, onde ele tinha uma coluna semanal, que durou sete anos, no começo dos anos 2000, o “Canto de Ariano”. Só que o áudio não é o original, foi feita uma dublagem – prática que ocorre, frequentemente, ao longo do filme – que diz:

Meu nome é Ariano Suassuna. Eu já fui... Estou, aqui, para agradecer o convite para participar desse filme, o *Resgate Cultural*, que é um filme muito bom, muito belo, que inicia uma nova era do cinema nacional, que começou com Glauber Rocha, então, depois de muito tempo, vieram Os Trapalhães... E vieram Os Trapalhães, e aqui e agora, tem o pessoal do Telephone Colorido fazendo filmes belíssimos sobre a cultura popular e, espero que vocês gostem. E é isso!

E em seguida, há um corte do próprio programa gravado e aparece o apresentador *global* Evaristo Costa, que ri e fala: “Obrigado, Ariano!”. O plano-sequência continua, a TV fica fora de sintonia e a câmera vai atrás de dois homens que estão dentro da casa, mas saindo para o quintal. Nessa movimentação, começa um diálogo em que eles vão elogiando o escritor pernambucano e indagando como podem ajudá-lo. É através da ironia e do humor que podemos perceber nessa sequência como o discurso audiovisual empreende os embates entre os estabelecidos e os *outsiders* e, também, entre a política e a estética.

Nesse contexto, destaca-se o uso da paródia como recurso metaficcional por excelência. No diálogo que novos textos ou discursos estabelecem com outros, via de regra, canônicos e oficiais, a paródia é quase onipresente, uma vez que a retomada se dá pelo viés da ironia. Assim sendo, a paródia é usada no *Resgate Cultural* para mostrar como a linguagem é instrumento de manipulação do outro e aí está sua grande lição: revelar explicitamente como se pode enganar, esconder e não desvelar a realidade. Por isso que o humor é um dos elementos-chave da paródia; humor, no dizer de Aragão (1980: 21), “mais irônico do que satírico, mais sério do que cômico”. A marca fundamental da paródia é o caráter polifônico, que a faz absorver um texto ou discurso para depois repeli-lo, recriando-o num modelo próprio.

Um corte e estamos com uma mulher lendo jornal, sentada em um sofá, cantarolando. Começa uma música ao fundo, como se fosse aquelas orquestrações americanas de baile de formatura. Ela toma um susto e vemos, no jornal, a foto impressa do curador do festival Cine PE, Alfredo Bertini, que começa a falar com uma dublagem e um dedo que aparece furado na folha do periódico: “Isa do Amparo, eu vim te dizer que eu cortei os meninos da Telephone Colorido do Festival. O filme não vai dar tempo de ficar pronto, não vai dar tempo de ficar pronto. Não vai... Ah, você está achando ruim?! Eu não vou me comprometer não, não vou fazer isso não!”. E com esse salto narrativo voltamos para os dois homens dentro da casa, conversando, enquanto vem uma mulher e lhes entrega um cartaz que faz exigências absurdas para liberar Ariano Suassuna, como: 23 mil e 133 rabecas afinadas pelo Mestre Salu e 133 mil bonecos de barro do Mestre Vitalino.

Barulho de marcação e imagens da claquete com vários trechos do curta, começa a vinheta de apresentação do filme com as letras do *Resgate Cultural*, ao som de um tema de *heavy metal*. Esse trecho inicial procura sintetizar as tramas do audiovisual. Primeiro, anuncia a partir de uma notícia em jornal impresso que Ariano foi alvo de sequestro, para depois, na sequência, mostrá-lo em seu programa semanal. Depois, aparecem os admiradores do escritor, que se tornam os detetives do crime a fim de libertar o sequestrado, além das primeiras exigências feitas pelos sequestradores que vão marcar o tom irônico do audiovisual.

Em meio a isso, há inúmeras situações e textos em que o coletivo e o filme assumem a trama ou pela autocrítica – como, no diálogo entre Isa do Amparo e o curador do Cine PE – ou expondo o processo criativo ou criando uma aura heroica para o Telephone Coletivo e o *Resgate Cultural*, quase sempre procurando tensionar o campo em disputa da cultura pernambucana. Assim, as linhas de ação estão apontadas, mesmo que sejam dispersivas e obscuras. A partir destes motes, o grupo processa o que o improvisado audiovisual pode gerar enquanto modo operante do fazer fílmico, pois o cinema político não pode se isolar a métodos em que existam engajamentos aceitáveis ou consensuais, sendo através do dissenso que o ser contemporâneo expõe a escuridão e as contradições de seu tempo. Aproximando-se, dessa maneira, da Estética da Fome de Glauber que via no cinema brasileiro: “um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas conseqüentes de sua existência” (ROCHA, 1981: 33). São as condições e o contexto de precariedade que imprimem os conteúdos e as formas fílmicos, e a essa condição *outsider* não depende somente de concessões econômicas e políticas em meio às artes brasileiras, mas sim de uma ruptura total com a exploração crítica e criativa que está sujeita toda a América Latina a fim de enfrentar a censura intelectual:

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 novos 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 intelectual, 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 a sua profissão a serviço das causas importantes do 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. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. (ROCHA, 1981: 32).

Continuando com a descrição fílmica, a dupla de detetives reaparece no meio da praça dos Milagres, em Olinda, que nos remete àquelas do interior, com uma igreja ao fundo; um homem de preto montado no cavalo e o outro de branco seguindo ao lado, no chão; parecendo Dom Quixote e Sancho Pança. Eles vão caminhando e a câmera os segue, com uma imagem sem muita cor, ao som do mais famoso tema de filmes do faroeste espaguete: a *Fistful of dollars* de Ennio Morricone. Em seguida, estamos na sala de edição com um projetor acionado, o intuito é mostrar o processo de realização do filme. E, rapidamente, aparece um muro com um homem acabando de pichar uma mensagem: “Diga Yeah, Ñ diga Ôxente”. A trilha lembra uma base rítmica de *hip hop*, para dar mais ação à cena. A câmera se movimenta e mostra os dois detetives, sem o cavalo, com mais um integrante carregando uma maleta com a seguinte frase pintada: “*Men in Black*”. Eles estão agitados, andando rápido, e vão em direção ao pichador, que tem um chapéu de couro de matuto do interior nordestino; eles cercam o homem, começam a interrogá-lo e, depois, a agredi-lo: “E aí, quem matou Chico Science?/ Me solta, pode me soltar, eu sou daqui da terrinha, rapaz!/ Então, toca um côco de roda com mais de dez notas!/ Então, toca, porra!/ Don’t let me go.../ Filho da puta!/ Porra, de terrinha!/ Quebra!”. Essas cenas nos mostram os heróis da trama em ação com o intuito de desvendar as primeiras impressões do crime e, é parodiando clichês da dramaturgia cinematográfica que eles fazem uso desses elementos narrativos para criar as ambiências necessárias do suspense do crime, e a partir daí, vão enxertando críticas, de forma peculiar, sobre os trejeitos dos locais e também a respeito dos diversos modos de como é institucionalizada a cultura e as artes pernambucanas.

O audiovisual prossegue e mais uma vez, temos outra referência ao fazer cinematográfico e ao processo crítico/criativo do grupo. Dois homens e uma mulher estão na sala de edição, em meio a rolos de filmes: a mulher está vendo através de um *teleprompter* a cena anterior dos três detetives batendo no nordestino caracterizado; um dos homens está com uma câmera filmando alguma coisa ou examinando o equipamento mesmo e o outro examinando os negativos fílmicos; na sequência, uma voz em *off* fala: “Essa galera está queimando o filme mesmo, hein?!”. E daí, vamos para um trecho ligeiro que nos apresenta um personagem todo coberto de mantos e com uma máscara de palha sendo saudado com pó branco na cara, e vozes em *off* de crianças anunciam: “Pajé limpeza”, para referenciar o grupo que compôs a trilha sonora do filme, além de introduzi-lo também como protagonista da trama.

De repente, vemos o sequestrador pendurado nas grades da janela de uma casa, e com um megafone em mãos, ele anuncia o crime e faz mais exigências: “Fizemos o resgate armorial, venham pagar o resgate cultural. Exigimos o resgate cultural para soltar o sequestrando armorial. Exigimos frota de 200 carros de boi com os bois. 320 mil bonecos de Vitalino. Fornecimento vitalício de galeto”. Nessa parte, há muitos cortes, ao som do *heavy metal* da vinheta de abertura, e além do sequestrador, podemos ver um aglomerado que se agrupa na frente da casa. São, em sua maioria, personagens tradicionais da cultura pernambucana, como: o caboclo de lança do maracatu rural, a La Ursa, dançarinos com as sombrinhas do frevo e camisas com a bandeira de Pernambuco, estandarte de bloco de carnaval, etc. O clima é de festa, com todo mundo dançando, há músicos ao lado da multidão. Assim, o sequestro vira uma troça carnavalesca. Não se deve entender o Carnaval como um fenômeno apenas festivo, boêmio e banal desde que “criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas” (BAKHTIN, 1997: 171). A percepção carnavalesca do mundo apresenta um novo modo de relações humanas, oposto às relações hierárquico-sociais da vida cotidiana, em que há uma excentricidade na expressão porque o homem se abre e se permite a tudo aquilo que comumente está inibido; há também a aproximação de contrários – “o carnaval aproxima, reúne, casa, amalgama o sagrado e o profano, o alto e o baixo,

o sublime e o insignificante, a sabedoria e a ignorância etc.” – e que está ligada à profanação, “formada pelos sacrilégios carnavalescos, pelas indecências carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas etc.” (BAKHTIN, 1997: 170-171). E é através desse universo propício ao anarquismo, ao deboche, à ironia, à paródia etc., que o Telephone Colorido faz uso da condição *outsider* para escancarar os limites/tabus do *habitus* cultural pernambucano ou seja das estruturas incorporadas, quase naturalizadas, pelo “deboche de tudo que era e ainda é oficial em Pernambuco e no Brasil” (MENDONÇA FILHO, 2010: 40).

Depois, um grupo de pessoas mascaradas e fantasiadas representando entidades se reúnem em torno do Pajé Limpeza e começam a fazer um ritual de sacrifício de um cabrito. Grunhindo e gritando, eles vão ficando exaltados. Essa sequência quer externar a violência e a brutalidade do sequestro de uma maneira mística e enigmática. E a partir desse ponto desviante, eles fogem, mais uma vez, da trama e nos mostram uma cena dos integrantes do coletivo se divertindo em alguma festa; esse é o ritmo da dramaturgia audiovisual do *Resgate Cultural*, com vários deslocamentos narrativos. Mas, logo em seguida, a dupla de detetives retorna, dessa vez, dentro de uma caixa de madeira com uma fita na mão, na Praça dos Milagres, onde eles conversam. Em seguida, eles vão e botam a fita VHS no videocassete e aparece, de novo, o escritor pernambucano descrevendo o cativo em que ele se encontra:

É, eu estou, aqui, para falar sobre o cativo. Um cativo muito lindo que os meninos fizeram, pra mim, aqui. Estou sendo bem tratado, e... Com vários elementos da cultura popular. Você pode ver bem aí, é a Pomba-gira, elemento da cultura afro-brasileira, o despacho bem característico disso, a maconha, ali do lado, do sertão. Aí, o que vocês estão vendo é o estandarte do bloco de carnaval, A ema gemeu, do amigo Plínio. E a talha de madeira de Olinda. E olha como eu era mais novo. Mas, e aí?! Mamulengo, arte sacra, e a surpresa é essa aí! Pois, é isso!

O aparelho televisivo fica sem sintonia e a câmera volta-se para os detetives que conversam quase o mesmo texto do início: “Esse Ariano é um cara muito legal!/ Sempre tem ideias muito boas!/ É, temos que fazer alguma coisa!”. Mais um salto narrativo e os xamãs estão de volta berrando e, logo depois, vem

um outro corte para revermos o sangue escorrendo pela terra e uma voz cavernosa diz: “Nós conseguimos um feito histórico e sem precedentes. Nós sequestramos um cara muito sujeira, galera! Ih, a repressão vai vir violenta!”. A câmera vai abrindo o enquadramento do plano fechado e vão aparecendo pessoas reunidas ao redor do ritual, são: a dupla de detetives, outros membros do Telephone Colorido para compor a aglomeração, além de pessoas curiosas que estavam, por ali, naquele momento, e pararam para ver o que estava acontecendo e foram filmadas, inclusive um dos transeuntes está falando ao telefone celular, na hora, e é dublado, com o seguinte texto: “Alô, alô, é da Folha! Rapaz, o negócio está esquisito, aqui, viu?! Na praça dos Milagres. Tá aqui. Sei não. Mas tem aquela promoção de 50 reais?”. Outras vozes também são dubladas nesse trecho, para dar a impressão de que todos estão cochichando sobre o ocorrido, é possível escutar frases, como: “Isso é coisa de Glauber./ Os caras botaram pra fuder!”. É preciso estar atento para perceber as aproximações, muitas vezes obscuras, que o *Resgate Cultural* nos impõe, como: a associação com Glauber Rocha e sua capacidade de transgressão cinematográfica e também o discurso inventando do cidadão no celular ligando para o jornal pernambucano, Folha de Pernambuco, famoso pelo excesso em suas páginas policiais. Com as referências ao pajé e ao ritual realizado com o cabrito podemos inferir que há uma intenção também em abordar as religiões, os ritos ou as seitas marginalizadas, o que é mais uma evidência de que o discurso *outsider* do filme está presente em vários níveis da narrativa.

Há que tocar, pela comunhão, o ponto vital da pobreza que é seu misticismo. Este misticismo é a única linguagem que transcende ao esquema irracional da opressão. A revolução é uma mágica porque é o imprevisto dentro da razão dominadora. No máximo é vista como uma possibilidade compreensível [...]. As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente. Nossas classes médias e burguesias são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras [...]. A cultura popular não é que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica [...]. Sua estética é a do sonho. Para mim é uma iluminação espiritual que contribuiu para dilatar minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais da minha raça. Esta raça, pobre e aparentemente sem destino, elabora na mística seu momento de liberdade. Os Deuses Afro-índios negarão a mística colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão e da redenção moral dos ricos. (ROCHA, 1981: 221).

Então, dando prosseguimento ao curso do filme, somos levados para um cômodo, a câmera vai se mexendo e encontramos um homem, sentado, com uma turba na cabeça, ao fundo escutamos uma música mântica ao estilo indiano com cítara dando um clima esotérico à cena; um pano se levanta e aparece um aparelho de televisão e, daí, vemos um vídeo de um homem negro e barbudo, gritando: “Eu não quero saber porra nenhuma desse negócio de Árido Movie, porra!” A cortina cai sobre a TV e escutamos aplausos e gritos de motivação: “Do caralho, porra!/ Fuderoso, porra, do caralho!”. Esse é um trecho interessante que demonstra toda a força anarquista do grupo, pois Árido Movie foi um termo usado pelos cineastas pernambucanos da chamada retomada do cinema nacional, nos anos 1990, e os membros do Telephone Colorido não deixaram de criticar esse método de trabalho atrelado a esses realizadores que, cada vez mais, foram se estabelecendo no cenário audiovisual do estado.

Estamos, agora, dentro do cativo, um dos sequestradores entrega um prato de comida para um homem negro, gordo e sem camisa com uma máscara de papel de Ariano Suassuna, no rosto, ele pega e diz: “Qual é, bonitão!? De novo, esta bosta, velho?! Farinha de mijo com merda de engenho, porra! Eu quero é biscoito. Eu quero cigarro com nome de indústria de cinema, porra! Qual é?! Tá surdo?!”. Então, o tema de *heavy metal* da abertura volta e estamos de novo na janela com o sequestrador, ele e mais outro criminoso, dentro da casa, jogando a arma, um para o outro, e, na frente do cativo, as exigências absurdas continuam: “300 zabumbas de corda afinada por Éder, o Rocha, do Mestre Ambrósio./ Mudança do eixo terráqueo para que, aqui, seja sempre meio-dia. O meio dia cultural!/ Empilhamento do Centro de Convenções em cima do Hospital da Restauração, para que ele sirva de base para o terceiro andar. Aaaahh!”. E a câmera sai do plano do sequestrador, na janela, e mostra no canto oposto do quadro, no meio da multidão, a dupla de detetives chegando no local do sequestro, arrastando aquele matuto que apanhou enquanto pichava o muro. De novo, o sequestrador, pendurado nas grades, esbraveja mais coisas: “Uma bola de cristal gigante de nove mil megatons./ 50 mil versos do Louro do Pajeú./ A discografia completa do Pajé Limpeza nas lojas, em 24 horas. Se não, Ariano morre!”. As exigências funcionam como o

elemento narrativo mais contundente para o filme expor, criticamente, tanto as tradições culturais do estado (zabumba, rabecas, Mestre Salu, bonecos do Mestre Vitalino, etc.) quanto o processo criativo do grupo (a discografia completa do Pajé Limpeza nas lojas, em 24 horas), além de devaneios (uma bola de cristal gigante de nove mil megatons, fornecimento de galeto vitalício), é o espaço ideal para promover toda a anarquia do Telephone Colorido. Dos sequestradores ao cativo, do ritual dos xamãs a Ariano, e os detetives chegam também no lugar do crime, as linhas narrativas vão ficando mais tensas e parece que estamos chegando a alguma solução.

Outro salto narrativo e a festa dos integrantes do Telephone Colorido retorna e, no meio desse trecho, mais um corte e a dupla de detetives aparece no contra-luz, fumando um baseado de maconha, na porta de um quintal, onde eles começam a conversar: “As exigências são muitas, Dantas! Eu não sei o que podemos fazer./ É, eu acho que a gente vai ter que entrar com projeto na lei de incentivo à cultura”. E mais adiante, mais outro deslocamento e encontramos Ariano jovem com um cabrito no colo, tomando algo em um copo. Ele começa a falar com o animal:

Eu sei, Gamarra, que você tem uma crise de identidade medonha. Todo acha que você é um cabrito, filho de cabra com bode ou de bode com cabra, conforme. Mas, você não é não. Você é um burrego, é. Um filho de carneiro com ovelha. E pra quem ano sabe é do queijo do leite da ovelha que se faz os melhores queijos. Quem não sabe, fique sabendo. Se faz o roquefort, se faz o gorgonzola. Se faz aí uma infinidade de queijos. Os melhores do mundo, feitos por leite de ovelha. Leite da sua mãe, da sua filha. Não é leite de cabra não, nem é leite de vaca, certo?! Mas nem sei porque eu estou lhe dizendo isso. Acho que pra aliviar um peso que eu sinto, um negócio, assim, atrás de mim. Um movimento. Uma coisa pesada. Uma coisa meio armorial, que, às vezes, se materializa de uma forma negra, forma serial. Eu me lembro da minha infância. Eu era pequeno, lá em Taperoá, há muito anos. Me lembro de Mongus, o gorila-sereia. O camarada pagava dez tons, entrava e era uma alegria medonha, parecia que tava no céu. O danado é que esse negócio que eu sinto, assim, é um negócio que teima em se levantar. Teima em se levantar. De vez em quando, consegue se levantar, se ergue, assim, mesmo que seja indefinido, o bom de tudo é que acaba voltando para o lugar que saiu. Tudo acaba se encaixando, no final, tudo acaba voltando, como era antes.

Em seguida, estamos de novo, no cativo, o sequestrador entrega um pacote de biscoito para Ariano, ele abre e acha um boneco miniatura de barro do Mestre Vitalino e começa a gritar, desesperado. Há um corte, e vemos a multidão que se aglomera na frente da casa; um caboclo de lança observa que a porta está aberta e avisa a todos os outros que estão do lado de fora para entrar no cativo. Mas, na sequência, a tensão final é interrompida, vemos uma claquete marcando a cena e um surfista com bata branca e uma prancha na mão começa a falar apontando para quatro garotas que submergem da água do mar, ao som de *De repente, Califórnia* de Lulu Santos: “O negócio é esse, cara! Essa galera aí faz um filme do caralho, sacou?! Roteiro legal, idéia genial. Mas, meu irmão, a galera não se garante para fazer as coisas e concluir, tá ligado?! O negócio é esse aí, cara, ô!”. Mais uma vez, o recurso da metalinguagem é usada para resolver o filme. O curta acaba com a imagem congelada de uma das mulheres que saíram das águas do mar, com uma camiseta estampando a bandeira de Pernambuco. Em vez de uma conclusão comum, que seria a libertação de Ariano Suassuna e a punição dos criminosos, o filme prefere um caminho inusitado, mas que reflete melhor as intenções do grupo de estar nas margens seja na linguagem, seja no discurso ou mesmo na formatação fílmica. O que importa não é resolver a trama, mas sim expor os temas interditados/tabus e transgredir os limites do campo em disputa da cultura pernambucana, tendo o humor como tonalidade narrativa em vez de tratar a questão com seriedade.

Considerações finais

Entrelaçando contexto histórico, processo criativo, apontamentos teóricos e análise fílmica, a pesquisa encontrou seu caminho viável. O *Resgate Cultural* é cinema engajado e suas soluções audiovisuais são fundamentais para entender o que se pode fazer aliando arte, estética e política, pois sua crítica ainda ressoa muito forte na contemporaneidade, apontando, dessa maneira, para uma relação instável, porém bastante frutífera e intrigante. O audiovisual realiza embates relevantes sobre temáticas escamoteadas, interditadas pelas regras impostas pelas condutas “normais” dos grupos e das instituições convencionais. Permanecer na condição *outsider*

não é uma questão de perder público, visibilidade crítica através dos veículos midiáticos e financiamentos, mas sim um posicionamento de atualização transformadora perante o tempo presente, e é com essa postura que o contemporâneo continua em seu movimento pela escuridão na busca de repaginações culturais. A conduta desviante no campo das artes audiovisuais funciona como importante operador para pensar outras formas de engajamentos político e estético, e o Telephone Colorido conjuga da cartilha glauberiana em despertar manifestações artísticas que contestem as práticas estabelecidas, na tentativa de realizar produtos divergentes e propulsores da liberdade crítico-criativa audiovisual.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Santa Catarina: Editora Argos, 2009.
- ARAGÃO, Maria Lúcia P. A paródia em “A força do destino”. In: *Sobre a paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BEKCEK, Howard Saul. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *Coisas Ditas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- _____; HAACKE, Hans. *Livre-Troca: Diálogos entre Ciência e Arte*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1995.
- FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da Cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Editora Studio Nobel – SESC, 1997.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1986.
- GOLDMANN, Lucien. *Ciências Humanas e Filosofia – O que é a Sociologia*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A, 1988.
- GUIWHI. Telephone Colorido. *Curta o curta*, Rio de Janeiro, 8 jan. 2002. Disponível em: <http://www.curtaocurta.com.br/jornal.php?c=244>, Acesso em: 15 nov. 2012.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.
- MENDONÇA FILHO, Kleber. ESP 2 Telephone Colorido. In: *III Janela Internacional de Cinema do Recife*. Pernambuco: Revista da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco - FUNDARPE, 2010.
- OLIVA, Alberto. *Anarquismo e conhecimento*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2005.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

- PRYSTHON, Ângela. *Cosmopolitismos Periféricos: ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e estudos culturais na América Latina*. Pernambuco: Editora Bagaço, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____. *Le spectateur émancipé*. Mayenne: La Fabrique éditions, 2008.
- RESGATE CULTURAL. Direção: Telephone Colorido. Brasil: 2001. 19 minutos.
- ROCHA, Glauber. *Uma revolução no Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Editora Alhambra, 1981.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Editora Papirus, 2003.

Data do recebimento:
15 de novembro de 2012

Data da aceitação:
18 de janeiro de 2013