

A GAMBIARRA E O ALEGÓRICO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO

Iomana Rocha
FAV–UFPA

Resumo

A partir da observação de aspectos estéticos presentes em uma certa produção contemporânea do cinema brasileiro, mais especificamente enfocando a construção imagética desenvolvida pela direção de arte e seus elementos, aponta-se para uma interessante recorrência da utilização consciente de elementos e recursos “gambiarrísticos” pela direção de arte na construção visual dos mesmos. Para apresentar mais detalhadamente observamos o filme *Branco sai, preto fica*, apontando para a utilização da gambiarra como um potente discurso estético, alegórico e político.

Palavras-chave:

Cinema brasileiro; Gambiarra; Estética; Direção de arte

Este artigo faz parte de uma pesquisa mais ampla que desenvolvo observando aspectos estéticos do cinema brasileiro contemporâneo, focando na forma como a direção de arte é proposta, pensada e estruturada nesse contexto. Nos desdobramentos desta pesquisa algumas questões se apresentam como peculiaridades marcantes: a utilização das paisagens com poder narrativo, a presença e bom aproveitamento do acaso na construção da visualidade do filme, o naturalismo poético das imagens, além do fator aqui destacado, que é a presença da gambiarra como potência estética e narrativa. Neste artigo pretendo lançar um olhar sobre esta ‘estética da gambiarra’, propondo reflexões acerca da imagem cinematográfica que dela resulta.

Abstract

*From the observation of the aesthetic aspects present in a certain contemporary Brazilian cinema, more specifically focusing on the image construction developed by the art department and its elements, we point to an interesting recurrence of the conscious use of “gambiarristic” elements and resources by the Art direction in the visual construction of them. To present more in detail we observe the film *Branco sai, preto fica*, pointing to the use of gambiarra as a powerful aesthetic, allegorical and political speech.*

Keywords:

Brazilian cinema; Gambiarra; Aesthetics; Art direction

O CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Apesar da heterogeneidade da produção contemporânea do cinema brasileiro, existe uma parcela desses filmes que se destaca no cenário nacional e internacional. Tratam-se de filmes produzidos por jovens diretores, marcados por certa inventividade, desprendidos de normas ou regras comumente impostas ao fazer cinematográfico, legitimados por uma curadoria interessada na inovação formal e em posturas de criação e produção menos convencionais.

Uma tendência cinematográfica cujo *modus operandi* e a própria linguagem se reconfiguram e, de certo modo, se reinventam. Uma forma mais flexível de pensar e fazer cinema, despreocupada com os por vezes inócuos rigores de qualidade típicos do cinema *mainstream*, valorizando a potencialidade poética e discursiva das imagens.

Alguns termos vêm sendo associados a esta produção contemporânea brasileira, como

“novíssimo cinema brasileiro” e “cinema de garagem”. Este primeiro termo (cunhado por uma parcela da crítica especializada) e o que ele representa esteticamente tem sido constantemente discutido, criticado e apontado como genérico, por tratar os filmes de forma homogênea, sem observar suas características específicas.

A também contraditória nomenclatura “cinema de garagem”, cunhada por Marcelo Ikeda e Delane Lima em livro homônimo lançado em 2010, refere-se a uma nomenclatura escorregadia, tendo recebido algumas críticas, ou sendo por vezes incompreendida, muito pelo fato de tentar agrupar filmes com estéticas, linguagens ou discursos muito divergentes.

Todavia, segundo Lima (2012), o objetivo maior da observação desta produção do “cinema de garagem” seria trazer para estes filmes um olhar atento, e observar o contexto que os fez surgir. Ainda segundo Lima (2012), este termo na verdade apontaria os rumos de um certo cinema, resultado de um contexto “geracional” marcado pelo advento da tecnologia digital, pelo cineclubismo de internet, pela criação de redes ligando artistas em diversos pontos do país.

Por isso, muitas vezes é difícil delimitar com precisão as fronteiras que circunscrevem esse cinema - e nem estamos muito preocupados com isso. Não estamos interessados em inventar conceitos, normas ou rótulos. “Cinema de Garagem” é um rótulo, e os rótulos são problemáticos quando falamos em arte, assim como também o são outros rótulos como “novíssimo cinema brasileiro”, “*nouvelle vague*”, “neorealismo italiano” ou “cinema novo”. O que buscamos é que, acima de tudo, este seja um “ponto de partida” para refletir sobre o estado das coisas no cinema brasileiro de hoje. (IKEDA, LIMA. 2012)

“Cinema de garagem” não aponta apenas para um modelo de produção, para o barateamento dos equipamentos de produção, e para as possibilidades estéticas vistas antes como “amadorísticas”. Fala também de possibilidades estéticas, éticas e políticas que surgiram a partir dessas novas possibilidades. Uma outra forma de estar no mundo, de se conectar com o mundo a partir do audiovisual.

Independente da nomenclatura utilizada, esses filmes transparecem algo que extrapola os filmes em si, envolvendo o entorno, os processos de produção, os afetos, os fatores estéticos e

políticos. Trata-se de fazer filmes que valorizam a experimentação dos processos. E trata-se de um fenômeno descentralizado, que ocorre em diversos estados do Brasil.

Ao se tratar sobre este cinema contemporâneo brasileiro, a questão tecnológica é bastante enfatizada por aqueles que discutem o tema, pois a partir da facilidade do digital toda uma conjuntura de produção cinematográfica se reestruturou.

A tecnologia digital democratizou a forma de fazer cinema. Atualmente, devido às possibilidades do digital, é possível fazer filmes mais urgentes, mostrar os trabalhos com mais facilidade e com menos dinheiro. O digital interferiu tanto nas formas de fazer como nas formas de distribuir o cinema. A idéia de redes, que é algo que remete aos anos 60, é retomado em diversos contextos artísticos contemporâneos, assim como no Brasil, como meio de congregar e difundir a produção independente nacional.

Numa tentativa de dar um norte a este contexto cinematográfico atual Delane Lima (2012) coloca algumas características que estariam presentes nessa produção. Segundo ele, estes conceitos seriam: a dramaturgia mínima, a necessidade de urgência nas idéias dos filmes, os afetos, o hibridismo - tanto de gênero como de estética - e um minimalismo. “Trata-se de filmes potentes e livres, que ecoam e reverberam” resume Ikeda (2012).

Observa-se também que, nestes filmes, as imagens não são usadas como mero registro de situações pré-existentes, mas como processos que impulsionam e estimulam diferentes formas de representação das imagens, questionando a posição do diretor como produtor exclusivo de sentido.

Observa-se assim certo descentramento do sujeito criador da obra cinematográfica. Segundo Mattos, isso está bem presente nesse contexto cinematográfico contemporâneo brasileiro:

O conceito de cinema de autor caiu em desgraça em certa parcela de cineastas e críticos jovens. A idéia é devolver à obra (como se ela existisse “em si”) uma primazia que teria sido usurpada pela figura do autor individual. Não há sinais de humildade nessa atitude, mas talvez um misto de atitude blasé, uma certa utopia essencialista e um bocado de gregarismo também. (MATTOS, 2011)

No que diz respeito à forma de produção cinematográfica, existe uma tendência na qual artistas/ diretores se agrupam em coletivos, em parte por partilharem de referências estéticas e ideológicas semelhantes, mas também por ver a possibilidade de ter independência e autonomia em suas criações, realizadas de forma colaborativa e experimental.

O *modus operandi* desses coletivos mostra-se como resistência às formas mais burocráticas e hierarquizadas de produção. Busca-se assim uma quebra com regras e estruturas hierarquizadas advindas do cinema industrial, marcada comumente por uma produção rígida, com roteiros inflexíveis, equipe hierarquizada, autonomia criativa exclusiva do diretor.

Assim, parte dessa produção contemporânea brasileira se configura como uma resistência através da criação de novas alternativas de produção, mais horizontalizadas, nas quais os participantes da equipe do filme possam interferir criativamente, não apenas em seus departamentos, mas no processo criativo do filme em si.

Uma mescla de filme-ensaio, filme-de-arquivo, "filme colaborativo", ensaio visual, filme-diário, filme-carta. Um pouco de ficção e documentário. Um videoclipe. De um lado, documento; de outro, delírio. Um mapa; uma aposta; um gesto. Um filme-de-garagem A começar pelo fato de que os filmes respondem a um desejo mais de expressão que de reconhecimento. Em alguns casos, o propósito de viver "no" cinema supera o de viver "do" cinema, refletindo uma linha de continuidade entre o profissional e o vivencial. (MATTOS, 2012b, p. 95)

Tal produção se dá de forma mais fluida, buscando-se algo como uma 'artesanização' do fazer cinematográfico, uma maior permissibilidade da 'errância' e da naturalidade das imagens. Com isso, observa-se uma maior flexibilidade quanto aos períodos de gravação, os prazos, as metas. Bem como uma maior recorrência do set de 'guerrilha', muito presente nas produções brasileiras do cinema novo e cinema marginal.

Este estilo de produção tem suas marcas no resultado final dos filmes, colaborando com a construção de elementos estéticos inerentes a estas experiências contemporâneas do cinema brasileiro. Existe certa afetividade e emoção que vem desde

a etapa de produção, ficando marcado na obra, e passando para o espectador:

O olhar pretenciosamente impreciso é direcionado pela emoção, pela tensão afetiva, pela coreografia realizada pelo autor e pelo acontecimento fílmico. Captar com vivência, com a incorporação da câmera como extensão do próprio corpo. O autor presente e imagens com a potencialidade dessa presença. (LIMA, IKEDA, 2011, p. 22)

Trata-se de uma contra resposta ao cinema *mainstream* e às imagens artificializadas e artificializantes dos meios de massa, que se dá por meio da valorização da sensorialidade, da participação do espectador, da carga conceitual e da potencialidade das imagens em movimento. Trata-se de "criar imagens que buscam afetar, experimentar linguagens coerentes com o conceito, alterar a percepção do olhar e exigir o envolvimento do espectador" (LIMA, IKEDA, 2011, p. 22).

A GAMBIARRA

O termo 'gambiarra' é comumente usado para definir qualquer procedimento necessário para a constituição de um artefato ou objeto utilitário improvisado. Neste sentido, o termo gambiarra pode ser entendido como uma forma alternativa de design. A questão da gambiarra envolve temas como o desenho de artefatos, o resgate da função social do design, a problemática do lixo, o contexto das idiosincrasias e das necessidades específicas, bem como a identidade da cultura material brasileira.

A prática da gambiarra envolve sempre uma intervenção alternativa, o que também poderia ser definido como uma reapropriação material: uma maneira de usar ou constituir artefatos, através de uma atitude de diferenciação, improvisação, adaptação, ajuste, transformação ou adequação necessária sobre um recurso material disponível, muitas vezes com o objetivo de solucionar uma necessidade específica. Podemos compreender tal atitude como um raciocínio projetivo imediato, determinado pela circunstância momentânea; ou ainda, como uma espécie de design espontâneo.

Informalmente é comum associar o termo gambiarra à ideias como 'adaptação', 'improvisação' ou 'remendo'. Da mesma forma, aceções depreciativas costumam ser atribuídas a

alguns destes tipos de procedimentos, em muitos casos com total fundamento, associando gambiarra à qualidade de precário, malandro ou tosco.

O termo gambiarra também tem sido remetido à idéia do 'jeitinho brasileiro', numa visão que busca enfatizar uma propensão ao espírito criativo, à capacidade inventiva e inovadora, à inteligência e dinâmica da cultura popular; levando em consideração a conjuntura de adversidades às quais muitos estão expostos.

A grosso modo, o 'jeitinho' é sempre uma solução criativa para alguma emergência, seja sob a forma de burlar alguma regra preestabelecida, seja sob a forma de esperteza ou habilidade. Para resolver é necessário uma maneira especial, isto é, eficiente e rápida para tratar do "problema". Não serve qualquer estratégia. A que for adotada tem que produzir os resultados desejados a curtíssimo prazo, não importa se a solução encontrada for definitiva ou não, ideal ou provisória, legal ou ilegal. (BARBOSA, 1992, p. 33)

Podemos ainda associar essas definições de gambiarra aos conceitos de bricolagem. Bricoleur é alguém que trabalha com as mãos e usa meios indiretos, se comparados aos do artesão. O bricoleur é adepto de realizar um grande número de tarefas, mas ele não subordina cada uma delas à disponibilidade de matéria-prima e instrumentos concebidos e procurados para o propósito do projeto. Seu universo de instrumentos está próximo, e as regras do seu jogo são sempre fazer, com qualquer coisa que ele tenha à mão" (LÉVISTRAUSS, 1966 p. 38)

Essa proposição levou David Snow (apud SANTOS, 2003) a sugerir o uso metafórico do termo bricoleur para designar qualquer indivíduo que inventa soluções não convencionais, mas pragmáticas, para problemas urgentes.

O conceito de gambiarra e sua poetização vem adentrando o contexto artístico brasileiro há algum tempo, se tornando cada vez mais evidente, como pode ser visto na presença de obras artísticas recentes que se utilizam do que seria esta "estética da Gambiarra".

Dentre algumas, podemos citar a exposição "A Poesia da Gambiarra" com trabalhos do artista

Emmanuel Nassar, apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil - Rio de Janeiro em 2003 e no Instituto Tomie Othake - São Paulo em 2004. Destaca-se também a exposição da série "Gambiarra" com fotografias de Cão Guimarães, apresentadas no inSite em San Diego, Estados Unidos, e no Arco - Feira Internacional de Arte Contemporânea de Madrid; além da exposição "Gambiarra - *The New Art from Brazil*" apresentada no Firstsite Gallery em Colchester, Inglaterra.

Seguindo este caminho estético, é possível observar nas obras de alguns artistas visuais brasileiros essa poética da gambiarra em diversos momentos da história recente. Destaca-se, por exemplo, Arthur Bispo do Rosário, cujos trabalhos diversificam-se entre justaposições de objetos e bordados. Nas justaposições ou bricolagens, ele utiliza geralmente utensílios do cotidiano do hospital psiquiátrico onde morava, como canecas de alumínio, botões, colheres, madeira de caixas de fruta, garrafas de plástico, calçados; e materiais comprados por ele ou pessoas amigas.

Para os bordados, Bispo usa os tecidos disponíveis no hospital, como lençóis ou roupas. Consegue os fios desfiando o uniforme azul de internos. Ele faz também estandartes, fardões, fichários, entre outros, nos quais borda desenhos, nomes de pessoas e lugares, frases relacionadas a notícias de jornal ou episódios bíblicos, reunindo-os em uma espécie de cartografia.

Outro artista brasileiro que imerge no conceito de gambiarra é Helio Oiticica. Podemos dizer que seus Parangolés - pelo fato de abranger toda uma rede de subsistência a partir de uma economia informal, com soluções de baixo custo e de puro improviso - estariam também ligadas a esta estética. Segundo afirmava Oiticica: "Da adversidade vivemos!" (OITICICA apud LAGNADO, 2003), e para ele "adversidade" não significa apenas 'pouquidão', mas também 'oposição': "Tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social" (OITICICA apud LAGNADO, 2003).

Outro exemplo do uso do conceito de gambiarra é o já citado trabalho de Cão Guimarães em sua série intitulada "Gambiarra", na qual ele fotografou

durante anos diversos exemplos de gambiarras que ele encontrou em suas viagens pelo Brasil. Segundo Cão Guimarães (2009): “A gambiarra é justamente a falta de bula e de manuais de instrução, de mapas e de guias. A gambiarra é o não oficioso, o que não foi carimbado pela história e pelo selo de qualidade registrada”. Na vivência deste trabalho ele desenvolve o que seria um conceito próprio de gambiarra:

O meu conceito de gambiarra é algo em constante ampliação e mutação. Ele deixa de ser apenas um objeto ou engenhoca perceptível na realidade e se amplia em outras formas e manifestações como gestos, ações, costumes, pensamentos, culminando na própria idéia de existência. A existência enquanto uma grande gambiarra, onde não cabe a bula, o manual de instrução, o mapa ou o guia. A gambiarra enquanto ‘phania’ ou expressão, uma manifestação do estar no mundo. (GUIMARAES, 2009)

Podemos observar nessa produção artística brasileira que a gambiarra, tomado como conceito, envolve transgressão, fraude, sem jamais abdicar de uma ordem, embora muito simples. A gambiarra, mesmo que utilizada com diferentes nuances, com mais ou menos alegoria, é a peça em torno da qual um tipo de discurso está ganhando velocidade. Antes de mais nada, é importante enfatizar que o mecanismo da gambiarra tem um acento político além do estético.

A GAMBARRA NO CINEMA INDEPENDENTE BRASILEIRO E SEU USO ALEGÓRICO

O conceito de Gambiarra, como visto, associa-se diretamente a idéia de se reinventar para sobreviver. Tomando por referência o histórico do cinema brasileiro, podemos associar esta ideia da gambiarra ao contexto dos orçamentos baixos, equipes reduzidas, problemas de distribuição, monopólios das empresas produtoras, escassez de políticas públicas culturais e as consequentes manobras realizadas pelos produtores e equipe técnica destes filmes para se adaptar ao que está posto.

Apesar de, em um conceito amplo, a gambiarra permear todos os departamentos da produção audiovisual não comercial (adaptação de materiais, burlar regras, dar usos diversos a equipamentos, reutilizar materiais, etc), aponta-se aqui a potência da gambiarra mais especificamente

no que diz respeito a aspectos plásticos de sua visualidade, evidenciando sua utilização alegórica na produção da imagem.

Os recursos ‘gambiarrísticos’ vem se mostrando como alternativas interessantes para o diretor e o departamento de arte transpor ideias de forma poética, criativa e funcional, num contexto de poucos orçamentos, equipe reduzida, tempo apertado. Se configurando ainda como uma forma consciente de evidenciar uma estética do artifício.

Historicamente recursos visuais já foram utilizados de forma alegórica no cinema brasileiro. A alegoria e a invenção estão fartamente presentes em filmes do cinema novo e do cinema marginal, com destaque para as obras de Glauber Rocha. No contexto contemporâneo, observamos em algumas produções a utilização da alegoria por meio da gambiarra, que é assumida esteticamente e politicamente, em todas as suas ‘falhas’ e ‘imperfeições’.

Assim como ocorre no contexto das artes visuais, observamos no cinema contemporâneo brasileiro uma evidência do uso conceitual da gambiarra como recurso imagético, propondo com isso uma estética que convida o espectador a participar da construção do universo fílmico, apresentando as alegorias como um recorte crível da realidade paralela do filme.

Diante disso, analisando aspectos que seriam próprios da direção de arte, como objetos, materiais, cenários, busca-se observar como se dá a utilização inventiva e poética de elementos visuais simples, naturalistas, provenientes da gambiarra, mas com forte poder simbólico.

Filmes como ‘Esse amor que nos consome’ (Alan Ribeiro, 2012), Batguano (Tavinho Teixeira, 2014), Branco sai, preto fica (Adirley Queirós, 2014), A seita (André Antonio, 2015), Brasil S.A. (Marcelo Pedroso, 2014), Animal Político (Tião, 2016), utilizam-se direta ou indiretamente do recurso da gambiarra para produzir seus universos ficcionais. Para apontar essa utilização alegórica de forma mais detalhada, utilizaremos aqui o exemplo do filme “Branco Sai, preto fica”.

A linha narrativa deste filme inicia-se em tom documental, tendo como ponto de partida um episódio real ocorrido em um baile de *black music*

na Ceilândia, periferia de Brasília, em 1986. Neste dia a polícia invadiu o baile com tiros, rendeu pessoas e deixou, entre os feridos, um homem com uma perna amputada, outro paralisado da cintura para baixo. Ninguém nunca foi responsabilizado.

Aos poucos o filme vai imergindo em uma trama de ficção científica distópica, na qual um detetive vem do futuro com o objetivo de investigar o fato ocorrido neste baile e determinar o culpado. Paralelamente, observamos a vida de dois personagens (as vítimas reais do ocorrido, interpretando seus próprios personagens).

Um deles trabalha com readaptação de pernas e pés mecânicos que encontra no lixo ou em ferro velho, vivendo em uma relação biônica e melancólica com seu entorno. O outro personagem é um cadeirante que possui uma casa adaptada para sua locomoção com uma interessante tecnologia artesanal, e que passa parte do filme construindo uma 'bomba cultural' para ser usada em um atentado na cidade de Brasília.

Em meio a uma estranha bricolagem de fios e aparelhos rudimentares, passado, presente e futuro se misturam em uma narrativa que apresenta uma Brasília distópica, que exige dos habitantes da Ceilândia, local onde moram os personagens, um passaporte de entrada. Devido a esta e outras questões opressoras, os personagens costuram gradativamente uma punição à Brasília, planejam um atentado.

A Brasília dos ricos, nunca aparece, já a Ceilândia é cenário e personagem do filme. Trata-se de um bairro real da cidade de Brasília, que trás originalmente a marca dessa gambiarra inerente ao contexto sociocultural brasileiro (seu nome vem da sigla CEI - Campanha de Erradicação de Invasões), é uma cidade artificial, criada para alojar famílias de operários que construíram Brasília e que, sem moradia, tinham ocupado áreas da capital.

Essa relação distópica de uma dominação fascista por parte de Brasília, esse pedido de passaporte, essa segregação, são elementos que tornam a própria Ceilândia uma representação geográfica alegórica no filme. Uma alegoria que se estende não apenas ao contexto de Brasília, mas à diversas outras cidades brasileiras que teimam em empurrar e manter em suas periferias a população negra e pobre.

Ardiley Queiroz constrói um universo e, a partir dele, olha para o mundo real. Os cenários e engenhocas improvisadas pelos personagens não apenas carregam consigo um peso simbólico de afirmação do imaginário popular e seu poder criativo de resignificação, evidenciando seu potencial estético-político, como também, configura a alegoria de um país-gambiarra.

Trata-se de um filme pertencente a esta produção do cinema contemporâneo brasileiro que vem se destacando por sua linguagem inovadora, na qual é visível uma tendência da exploração do acaso e de elementos naturalistas, com uma produção que se dá de forma mais fluida, reconfigurando o tradicional *modus operandi* do cinema.

É possível notar neste filme a citada 'artesanização' do fazer cinematográfico, bem como repercutindo diretamente na concepção da direção de arte. "Branco sai, preto fica" utiliza sua própria escassez de recursos como elemento de invenção e criação.

O filme constrói um universo de artifícios envolvendo os corpos e os espaços por meio da utilização de elementos visuais provenientes do cotidiano, materiais comuns, lixo, ferro velho, pedaços de metal, fios, próteses, máquinas, trens, carros, luzes frias. Enfatizando a utilização de uma 'pobreza tecnológica' como recurso estético altamente expressivo e alegórico.

Em "Branco sai, preto fica", elementos que fazem parte do imaginário popular futurista, como superfícies metalizadas, luzes, máquinas, viagens intergalácticas, naves espaciais, são utilizadas como base para a criação do universo ficcional deste filme. Materiais comuns como folhas de zinco, fios, luz incandescente, são utilizadas de forma a contextualizar, por intermédio do design vernacular próprio da gambiarra, esse universo peculiar e alegórico.

Tal ode ao artifício e a gambiarra é bem representada neste filme quando vemos, por exemplo, um contêiner comum ser representado como uma nave de um viajante do tempo. O discurso do personagem viajante, em meio ao movimento de luzes coloridas de boate que acendem no interior deste container, dá o estranhamento necessário para que aquele elemento se reconfigure em seu significado e passe a ser visto pelo espectador como uma nave de fato.

Este mesmo recurso é aplicado na sala subterrânea do personagem cadeirante, cenografada com elementos metálicos e luzes frias, mantendo a ideia de um ambiente futurista notadamente marcado pela carga de subalternidade que a gambiarra carrega consigo. Nesta sala, uma peça de metal interligada por fios é 'preenchida' por um material cultural duvidoso, com objetivo de fazer uma bomba que será lançada sobre a cidade de Brasília.

Esse recurso estético utilizado por Ardiley mantém um jogo de signos onde o espectador precisa compactuar da estética para embarcar na proposta das alegorias, vendo o que está posto como algo crível e potente. A partir do momento em que este jogo é aceito, a estética da gambiarra presente nestes cenários e objetos ganha uma potência visual e discursiva que impressiona.

Acredita-se que estes recursos imagéticos apresentados, presentes também em outros filmes da produção contemporânea brasileira, colaboraram na experimentação de linguagens e na criação de imagens poéticas e alegóricas, que afetam e questionam. Além de colaborar para o entendimento de uma estética inventiva, a presença alegórica das gambiarras na construção imagética do filme aponta para uma forte intenção crítica do diretor, bem como a afirmação deste filme como manifesto estético e político.

NOTA

1. Enfatiza-se que os autores não associam essa produção com algo geracional no que diz respeito à idade, pois segundo afirma Lima (2012), existem realizadores de todas as idades ligadas a este cinema contemporâneo de que trata o termo. "É mais uma questão de coragem que de idade" completa Delani Lima.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques. **A Estética do filme**. São Paulo, Campinas, São Paulo: Editora Papirus, 1995.

BARBOSA, Livia. **O Jeitinho Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1992

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

BOUFLER, Rodrigo Naumann. **A Questão da Gambiarra: formas alternativas de desenvolver artefatos e suas relações com o design de produtos**. FAU-USP: São Paulo, 2006.

GUIMARÃES, CAO. **Entrevista "Gambiarras"**. San Juan, II Trienal Poligráfica de San Juan, 01/2009. Entrevista a Carla Zaccagnini. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/gambiarras-ii-trienal-poligrafica-de-san-juan.pdf>> Acesso em 10/11/15.

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena: A direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo: Edições SESC, 2014.

LAGNADO, Lisette. O Malabarista e a Gambiarra. **Revista Digital Trópico**. Publicado em 03/10/2003. Disponível em <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1693,1.shl>> Acesso em 05/10/15.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.

LIMA, Dellani, IKEDA, Marcelo. **Cinema de garagem: Um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI**. Belo Horizonte: SuburbanaCo, 2011.

_____. (orgs). **Cinema de Garagem: Panorama da produção brasileira independente do novo século**. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012a. Disponível em: <<http://www.cinemadegaragem.com/2012/download/catalogo-cinemadegaragem.pdf>> Acesso em: 05/03/2012.

_____. **Debate 1 - "Cinema de Garagem": um "inventário afetivo do jovem cinema contemporâneo brasileiro do século XXI**.: [2012b]. Debate realizado na Mostra Cinema de Garagem - Caixa Cultural - RJ. Disponível em: <http://www.cine.madegaragem.com/2012/download/D1.mp3>. Acesso em 10/03/2014.

MATTOS, C. Alberto. **Novíssimos e gregários**. Janeiro de 2011. Disponível em: <http://carmattos.com/2011/01/31/novissimos-e-gregarios/>. Acesso em 27/10/2012.

_____. **Gregarismo e Teatralidade**.

In: LIMA, Dellani, IKEDA, Marcelo. (orgs). Catálogo Cinema de Garagem: Panorama da produção brasileira independente do novo século. Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2012b. Disponível em: <<http://www.cinemadegaragem.com/2012/download/catalogo-cinemadegaragem.pdf>.> Acesso em 05/03/2013.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **As Cidades de Plástico e Papelão**. Tese de Livredocência, São Paulo, FAU-USP, 2003

SOBRE A AUTORA

Iomana Rocha é professora do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Pará - UFPA, Doutora em Comunicação pelo PPGCOM - UFPE.